

Espace Sculpture

Beuys = Matière à penser + Beuys = Food For Thought +

André-Louis Paré and Bertrand Lambert

Number 21, Fall 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10107ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. & Lambert, B. (1992). Beuys = Matière à penser + / Beuys = Food For Thought +. *Espace Sculpture*, (21), 30–39.

BEUYS = Matière à penser +¹

André L. Paré

M. De l'amitié?

A. Oui, on pourrait dire cela. J'éprouve de l'amitié pour Joseph Beuys. Une amitié qui se rapprocherait de la *philia* des anciens. Celle qui s'associe particulièrement au désir de mieux comprendre ce qui échappe encore à la compréhension. Celle qui accueille avec intérêt et curiosité l'inconnu qui vient.

M. Et où se situerait cette curiosité dans le cas de Beuys?

A. Au niveau des rares artistes qui, grâce à leur travail concernant la question de l'art, produisent de véritables événements à l'intérieur de cette forme de connaissance qu'est l'art.

M. Au même titre que Duchamp?

A. Non, justement pas. Duchamp a le privilège de tracer les limites de ce que l'on appelle la modernité en art et par la même occasion d'inaugurer les enjeux de l'art actuel à l'intérieur desquels s'inscrit bien sûr le geste plutôt exceptionnel de Beuys.

M. Donc, curiosité dans son rapport à Duchamp... J'ai lu un jour que Beuys avait étudié pendant dix ans le travail de Duchamp.

A. Cela ne m'étonnerait pas. Ce que je peux dire cependant c'est qu'en 1964 il intitulera une de ses actions *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* — Le silence de Marcel Duchamp est surestimé. Et c'est à partir de cette action dans laquelle se manifeste son rapport — son rapport sans rapport — que devra se révéler l'importance du travail de Beuys, c'est-à-dire du geste unique qu'il pose en direction de la question de l'art telle qu'elle advient à partir de Duchamp.

M. Mais 1964 est loin d'être le début de sa production artistique. Dès 1946, il se consacrera exclusivement à l'art.

A. Tu as raison, mais cela, à mon avis, n'a aucune importance. Il ne faut pas confondre commencement et origine. Or ce que je dis c'est que l'origine de sa relation à l'art s'établit dans son rapport sans rapport avec le travail de Duchamp.

M. Et pourquoi spécifier le rapport sans rapport?

A. Parce que son travail — et ceci implique autant sa personne que sa production visuelle — s'impose comme une réponse au silence de Duchamp, une réponse qui est loin d'être positive mais plutôt négative puisqu'elle est aussi un refus de ce silence et de ce qu'il provoquera comme attitude artistique chez ses épigones.

M. Ceux que certains appelleront les anartistes?

A. Exactement.

M. Pourtant, en refusant le silence de Duchamp et en n'adhérant pas à ce que ce silence devra produire chez ses successeurs, Beuys n'agit pas en pur réactionnaire. Il n'est surtout pas en faveur d'un retour à une forme plus classique de l'art.

A. Bien sûr que non. On n'a qu'à rappeler le titre d'un ouvrage qui rassemble des textes et entretiens choisis par Max Reithmann *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*² pour comprendre que Beuys tourne également le dos à une certaine conception de l'art qui a eu cours pendant des siècles mais qui ne pouvait être éternelle.

M. Et s'il lui tourne le dos ce n'est pas seulement pour y mettre fin, mais surtout pour y retrouver un concept d'art oublié : un concept élargi de l'oeuvre d'art.

A. Tout à fait juste. Ce concept oublié de l'art, et dont son travail voudrait être en quelque sorte une remémoration, ou encore mieux une initiation, c'est ce que théoriquement il appellera l'art anthropologique.

M. Mais pourquoi cette conception anthropologique de l'art, qui n'est qu'une autre manière de dire le concept élargi de l'art, fait-il référence à l'idée de sculpture?

A. C'est justement sur ce point que le travail de Beuys exerce chez moi une fascination et, par la même occasion, suscite une interrogation dans son rapport sans rapport à Duchamp. Je m'explique : le tra-

vail de Duchamp, qui se termine par son silence, annonce la fin de la peinture, la fin de l'espace pictural; or Beuys répond à cette fin en proposant une métamorphose de l'idée de l'art qui ne sera plus sujette à la conception bourgeoise de l'art. Et c'est justement à l'intérieur de cette métamorphose que le terme sculpture deviendra son maître mot. En somme, pour Beuys, la question de l'art après Duchamp devient la question de la sculpture!

M. Est-ce à dire que, selon Beuys, Duchamp est le dernier représentant d'une forme bourgeoise de l'art?

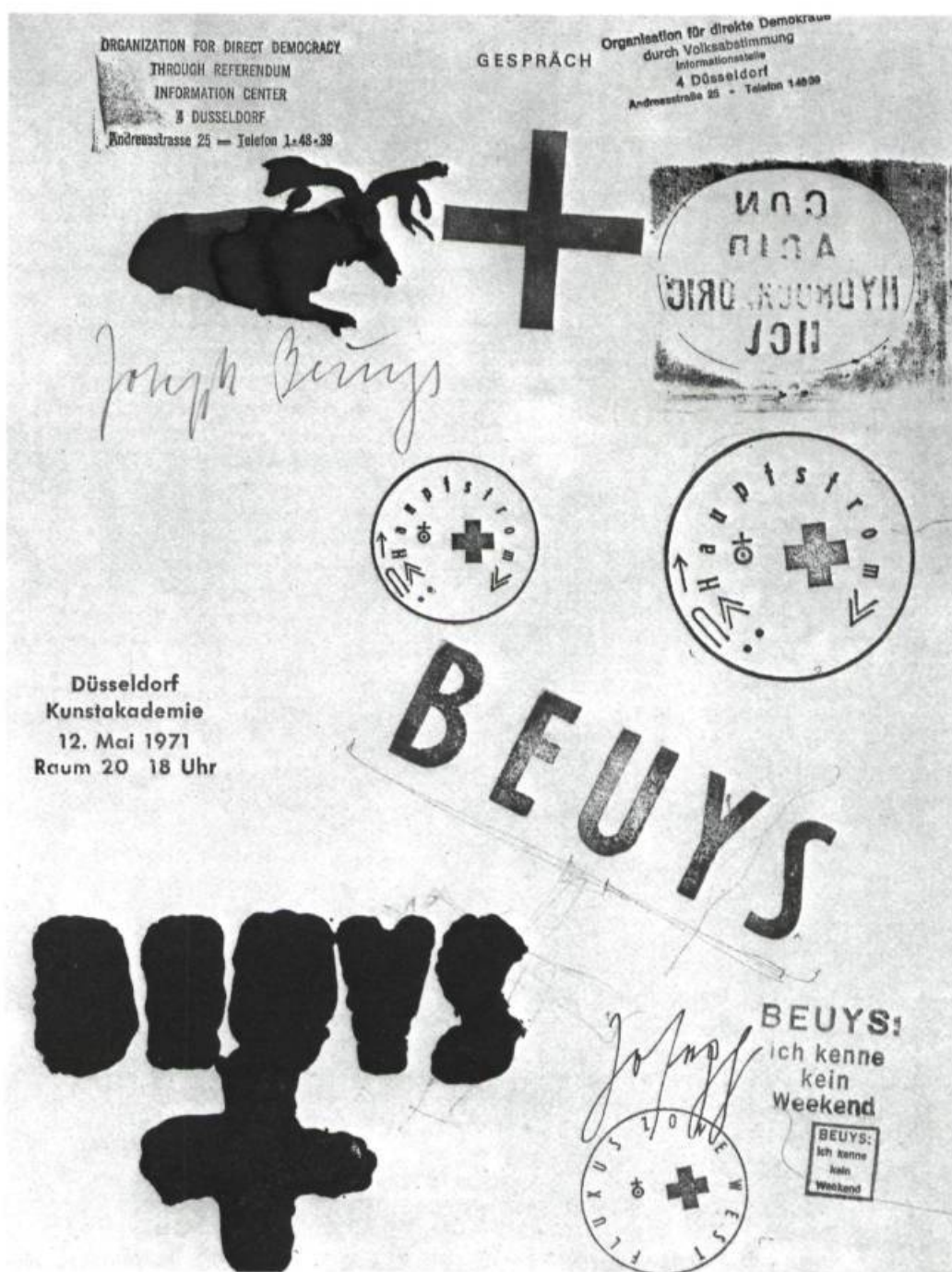
A. Il faudrait plutôt dire que Duchamp, selon Beuys, est le plus illustre représentant d'un art qui s'est démarqué d'une conception bourgeoise de l'art, ce qu'on a souvent appelé l'anti-art, et qui, pourrait-on dire, est virtuellement inscrite à l'intérieur de cet art bourgeois qu'il dénonce. Or, ce que déplore Beuys, c'est que cette révolte n'a pas su profiter de cette remise en question d'une forme d'art pour entreprendre une réflexion sur une nouvelle conception de l'art dans laquelle la notion de sculpture sera prédominante.

M. Mais comment la sculpture, qui pendant longtemps s'est trouvée à l'ombre de l'art pictural, peut-elle devenir chez Beuys le maître mot de cette métamorphose du concept d'art?

A. En effet, cela est à préciser. Le terme sculpture utilisé par Beuys ne sera plus compris dans son sens classique puisqu'ainsi il n'y aurait pas véritablement métamorphose du concept de l'art. Lorsqu'il est question de sculpture chez Beuys, il fait référence à une conception élargie de la sculpture. Conception qui ne fait plus appel à un mode spécifique de l'expression artistique mais qui en est plutôt la source.

M. Il y a quand même quelque chose de curieux dans le fait que cette conception élargie de la sculpture lui soit venue, dira-t-il lui-même, de Wilhelm Lehmbruck, un sculpteur expressionniste peu connu en qui il verra son maître.

A. Je suis de ton avis. Tu te souviens probablement des deux oeuvres de Lehmbruck que nous avons vues au *Museum of Modern Art* à New York? Or celles-ci ne m'ont pas convaincu de ce que pourtant affirme Beuys, à savoir : la supériorité de l'oeuvre de



M. De là la fameuse phrase de Beuys : *Denken ist plastik*?

A. En effet, penser c'est sculpter! Et si l'on admet cela, il est évident que la sculpture, qui a comme sources la langue et la pensée, n'a rien à voir avec les anciens paramètres de la sculpture traditionnelle, ni même avec ceux de la sculpture moderne. Bien plus : ce concept élargi de la sculpture bouleversera du tout au tout les différentes formes d'art encore présentes au sein de la modernité.

M. Et cette transformation, sauf erreur, évacue entièrement le domaine de la peinture.

A. Tu ne fais pas erreur. Sur ce point, Beuys tombe d'accord avec Duchamp lorsque celui-ci parle de la peinture comme d'une simple "masturbation olfactive" qu'il nous faut délaïsser.

M. Qu'est-ce qui motive ce délaïssement de la part de Beuys?

A. C'est que la peinture n'est pas en mesure d'intégrer le concept anthropologique de l'art développé par Beuys. La peinture n'appartient pas à cet autre commencement qu'inaugure le concept élargi de l'art.

M. Si Beuys n'a, en effet, aucun intérêt pour les couleurs et le pinceau, cela ne l'a pas empêché de dessiner. Son travail, tu le sais aussi bien que moi, comporte plusieurs dessins ainsi que des aquarelles.

A. Oui, bien sûr. Mais n'oublie pas que ses dessins représentent, dirait-il, le point de vue de la sculpture. Que ce sont, en tant que formes de la pensée, des sculptures invisibles, autrement dit des sculptures en devenir.⁸

M. En somme, tout se passe comme si l'histoire de la peinture — qui est, en quelque sorte, l'histoire de l'œil⁹ — s'achève avec la modernité, tandis que le concept anthropologique de l'art amorce, avec la sculpture, un espace élargi dans lequel seront impliqués aussi bien le langage et la pensée en tant qu'éléments essentiels de la créativité que le corps tout entier comme lieu de l'expression humaine.

A. C'est en tout cas ce que nous donne à penser la réflexion esthétique de Beuys et que F.— J. Verspohl appelle une « stratégie pour réactiver les sens ». ¹⁰

M. Et comme tu le disais plus tôt, puisque le concept élargi de l'art

remet en question l'ancienne division des arts plastiques, il faudrait dire aussi qu'en tant que sculptures invisibles ses dessins ne sont qu'une des formes possibles de la mise en pratique de sa vision esthétique. Son travail, qui s'est étalé sur près de quarante ans, comprend également des sculptures-installations et des performances, ce que Beuys préfère appeler des actions.

A. C'est juste. Mais il faut également dire que son expérience esthétique ne s'arrête pas là. Elle englobe un champ encore plus vaste des modes d'expressions artistiques en y intégrant des interventions de toutes sortes telles des conférences, des vidéos, des interviews, des actions de rue, etc.

M. En somme, on pourrait dire que le concept de plastique dévoile un nouveau système de l'art : celui des beuys-arts!

A. (Sourire) Tu ne saurais mieux dire! Il s'agit effectivement, d'un "système" dans lequel la vie de l'artiste se trouve entièrement impliquée. Beuys fera donc de la biographie l'un des éléments générateurs de son travail. Prenons un exemple : sa sculpture intitulée *Badewanne* — Baignoire (1960), et sur laquelle on retrouve des sparadraps, symbolise justement pour l'artiste le traumatisme douloureux que représente sa naissance, mais aussi toute douleur qui intervient lors d'une transformation. Ces thèmes de la douleur, de la blessure, de la souffrance nécessaire, et qui seront largement exploités dans différentes actions ou installations — je pense notamment à celle intitulée *Zeige deine Wunde* — Montre ta blessure (1976) —, s'inscrivent d'abord au cœur d'une expérience personnelle. Par conséquent, même si les diverses avant-gardes du début du siècle s'étaient déjà chargées d'ébranler l'ancienne division des Beaux-Arts, jamais après Duchamp cette remise en question n'avait été motivée par une vision esthétique-philosophique dans laquelle la personnalité de l'artiste est si fortement visible.

M. Qu'il y ait dans le travail artistique de Beuys un propos d'ordre existentiel qui renvoie à la notion de blessure, à celle notamment de l'enfance, à celle plus généralement de l'être comme mouvement, comme processus de transformation, je veux bien. Mais n'était-il pas risqué, dans ces circonstances, de développer un culte de la personne, d'entrer dans le jeu de l'artiste-vedette, ou encore dans celui du mythe romantique de l'artiste?

A. Certes, le risque est grand. Mais je me demande qui, dans ces circonstances, est responsable : l'artiste ou le marché de l'art? On ne peut tout de même pas accuser Beuys d'avoir développé une forme d'art qui dans sa propre pratique l'engageait à investir le lieu de son exposition. On ne peut l'accuser d'avoir développé un concept de sculpture dans lequel il devait, dirait-il, utiliser son être et sa vie comme un outil.¹¹ Par conséquent, elle me semblerait injuste la personne qui, au visionnement du vidéo intitulé *Soziale Plastik* — Sculpture sociale¹² — et dans lequel le visage de Beuys fixe la caméra durant plus de dix minutes, n'y verrait qu'un pur produit narcissique. Bien au contraire, dans ce vidéo, Beuys a, à mon avis, cherché à mettre en scène sa vision anthropologique de l'art. Autrement dit, l'homme, selon Beuys, est, sans doute, à l'heure actuelle, c'est-à-dire à l'heure de la cathé-

drale absente,¹³ la seule matière qu'il nous reste à travailler, je veux dire à questionner et à transformer. Lors d'un événement organisé à Bruxelles en 1975, on pouvait lire sur une immense bannière, cette phrase : *pour changer l'art, il faut changer l'homme*. Bref, ce que nous dit Beuys, c'est que la question de l'art, celle qu'il nous reste à saisir, implique d'abord et avant tout la question de l'homme. Art anthropologique renvoie donc à un art qui a pour matière à penser l'homme dans son rapport avec la société, l'homme comme sculpture sociale.

M. Je veux bien, mais une certaine ambiguïté subsiste lorsqu'il s'agit principalement de ses actions. Dans celles-ci, on assiste souvent à des cérémonies hautement ritualisées et dans lesquelles toute l'attention est portée sur l'artiste dans le rôle de l'officiant. Une sorte de portrait de l'artiste en chaman.

A. Il est vrai que la situation de l'artiste à l'intérieur de ses actions a pu générer une certaine ambiguïté quant au rôle de celui-ci au sein de ces rituels. Cette ambiguïté a d'ailleurs été exploitée par le système de l'art et son marché qui ne voit jamais d'un mauvais œil les artistes-vedettes. Mais je ne crois pas qu'au départ le but de ces exercices était de valoriser la personnalité de l'artiste en tant qu'être d'exception à l'intérieur de la communauté. D'ailleurs ses premières actions se sont déroulées dans le cadre des activités du groupe *Fluxus*¹⁴ lequel préconisait justement une remise en question du rôle de l'artiste à l'intérieur du processus créatif. En effet, leurs actions proposaient un changement radical du statut de l'artiste tel que la société bourgeoise aime à se le représenter. Par exemple, à l'artiste-auteur d'une oeuvre devra faire place l'artiste-moteur d'une oeuvre. C'est que désormais l'artiste est inclus dans un processus d'interaction qui l'amène à faire corps avec le mouvement improvisé de la création. Dans ce dispositif, l'ego de l'artiste devait entrer peu à peu dans un processus de dissolution. C'est également ce que recherchait Beuys dans son rôle de chaman. En ce sens, il voulait aussi procurer une source de réflexion pour les spectateurs qui seraient forcément obligés de se questionner sur la place de l'artiste et de l'art dans nos sociétés. Ce genre d'expériences nouvelles au début des années soixante étaient naturellement qualifiées d'avant-garde et Beuys était loin de s'en offusquer. Enfin, si, concernant le mythe romantique de l'artiste, il s'agit avant tout de son isolement par rapport à la communauté, on doit tout de suite rappeler que Beuys est allé à contre-courant de ce mythe en mettant sur pied différentes organisations comme la *Freie Volksabstimmung*, la *Freie Universität für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* ou encore l'*Organisation pour la démocratie directe* lesquelles auront pour but de promouvoir la nouvelle image qu'il se faisait de l'art intégré à la société tout en cherchant à élargir le débat sur des problèmes d'ordre socio-politique.

M. J'en conviens. On pourrait d'ailleurs rajouter que cela viendrait contredire cette phrase qu'il aime si souvent répéter : *tout homme est artiste*.

Joseph Beuys. Photo : U. Klopheus. Extrait de Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, 1979. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.



A. Tu fais bien de rappeler cette phrase. *Jeder Mensch ein Künstler* est une des phrases clés de sa vision esthétique-philosophique et parce qu'elle signifie que tout homme en tant qu'être de langage possède en lui une force créatrice, elle semble détruire les supposées prétentions de l'artiste au vedettariat. Cependant, il faut aussi rappeler que, pour Beuys, cette phrase fait signe vers sa vision à venir de l'art comme sculpture sociale. En ce sens, elle exprime une idée qui appelle à la réflexion et qui veut surtout remettre en question notre manière de concevoir les rapports sociaux fondés sur la division du travail.

M. Il semble clair également que cette phrase rejette une certaine catégorie d'artistes.

A. Oui. Principalement ceux qui acceptent d'emblée le contexte idéologique actuel leur garantissant, à l'intérieur du marché de l'art, un certain statut.¹⁵

M. Mais est-ce à dire que dans cette vision à venir de l'art tout individu serait créateur?

A. Justement, il importe de préciser à propos de cette phrase que Beuys ne veut surtout pas dire que chaque homme deviendrait "artiste" tel qu'on le reconnaît aujourd'hui en tant que peintre, sculpteur, musicien, etc... Chez Beuys cela veut principalement dire que tout homme en tant que travailleur serait reconnu comme producteur libre et maître de son travail. Or, dans le contexte économique actuel, dans ce système de production-consommation où l'argent est le signe capital, ce potentiel de libération de l'homme en tant qu'être créateur est refoulé.

M. En tout cas, ce qu'il dira à propos des éboueurs de Madrid qu'il comparera à de grands génies, à de grands poètes a de quoi étonner!¹⁶

A. Tu as raison. Toutefois, malgré son air provocateur cette comparaison veut surtout rappeler que le renversement des valeurs que doit engendrer son concept d'art élargi redonne au travail humain sa dignité.

M. Il y a certes là une influence marxiste.

A. C'est juste. Tout comme chez Marx, il y a chez Beuys une critique du capital en tant que source de la division du travail dans le système capitaliste. Mais il est tout aussi sévère envers le système communiste qui n'a pas su remettre en question ce capital. Par conséquent, il

reprochera à Marx de ne pas avoir transformé ce capital et de continuer à l'identifier à l'économique. Or, selon Beuys, il est impérieux de revoir l'idée de capital et de lui redonner sa signification de base, c'est-à-dire l'homme et sa créativité.

M. Ainsi, la révolution esthétique, que recherche l'idée anthropologique de l'art, refuse les deux systèmes économiques qui se partagent encore aujourd'hui le monde.

A. Elle les refuse pour la simple et bonne raison que le concept de capital dont il s'agit n'a plus à voir avec le pouvoir de l'argent, mais bien plutôt avec le pouvoir créateur de l'homme. Capital, selon Beuys, égale Art.

M. Mais quel système économique peut accepter comme base de son économie la liberté, la créativité?

A. Ta question ouvre évidemment sur ce que plusieurs pourraient désigner comme l'aspect utopique de son esthétique. Mais pour ma part, elle fait plus : elle ouvre sur une aire de discussions qui très précisément cherchait à engendrer la réflexion esthétique de Beuys. Sommes-nous, pour toute l'éternité, contraints d'accepter les deux modèles économiques qui se sont imposés à nous depuis à peine un siècle? Ne peut-on pas réfléchir à d'autres modèles dans lesquels l'homme comme être créateur aurait davantage sa place? Dans les années 70-80 Beuys, qui fut l'un des instigateurs — soit dit en passant — du parti vert en Allemagne, le croyait et il n'était évidemment pas le seul.

M. En somme, sa réflexion esthétique-philosophique se devait d'intégrer la sphère du politique afin de repenser la place de l'homme en société.

A. C'est ce que nous dit, en effet, cette autre phrase essentielle de son esthétique: *l'homme est au centre*.

M. S'agit-il alors de penser avec Beuys un nouvel humanisme?

A. Question intéressante! mais j'hésiterais à répondre par l'affirmative pour la simple et bonne raison que le mot *humanisme* signifie dans son sens le plus large l'ensemble des doctrines, voire des attitudes tendant à considérer l'être humain comme fin et valeur supérieures. Or je doute que la centralité dont parle Beuys soit une tentative pour le replacer sur un piedestal. D'autant plus qu'il dira également que son esthétique va au-delà de l'Homme.¹⁷

M. Il est vrai que si tel était le cas, il serait en accord avec la tradition rationaliste occidentale qui refuse une partie essentielle de l'essence humaine.

A. C'est aussi ce que je pense. C'est pourquoi, sans trop se tromper, on pourrait dire, que sa conception de l'homme s'identifie moins au concept d'*animal rationnel* de la tradition philosophique occidentale qu'à celui que proposera Ernst Cassirer en tant qu'*animal symbolicum*.¹⁸ Ainsi, quand Beuys dit que *l'homme est au centre*, cela renvoie à un concept élargi de l'anthropos que j'associerais volontiers à cet être dont l'être est de pouvoir symboliser, c'est-à-dire de pouvoir faire dire autre chose à ce qui est.

M. Je veux bien, mais ce pouvoir de symboliser, qui appartient à la nature humaine, ne tend-il pas, à l'intérieur de chaque culture, à s'instaurer en système? Autrement dit, le symbole n'a-t-il pas comme particularité

d'être universel et par conséquent de s'institutionnaliser?

A. Tu fais bien de rappeler ces aspects du symbolisme et de vouloir souligner la perspective idéologique qui sous-tend le monde des symboles. Mais l'être humain, en tant qu'être libre et créateur, a aussi le pouvoir d'interpréter ces symboles. Non seulement dans le sens de l'idéologie mais aussi dans le sens de la critique. Or c'est le propre des artistes d'avant-garde de jouer avec ces symboles, de les déjouer, de les questionner, de prendre vis-à-vis d'eux une distance critique et Beuys, par l'entremise de sa réflexion sur l'art élargi, ne fait pas autrement.

M. De quelle manière?

A. En proposant lui-même un univers symbolique - certains diront une mythologie - propre à véhiculer les images nouvelles de sa réflexion esthétique-philosophique.

M. C'est sa vision alternative du futur...

A. Exact. Et cette vision alternative du futur inclut, on l'a déjà sous-entendu par sa participation au sein du parti vert allemand, une pensée écologique. C'est pourquoi le langage symbolique développé par Beuys devra s'articuler autour de la relation nature / culture.

M. On le voit, par exemple, lorsqu'il s'agit de ses actions dans lesquelles on retrouve des animaux soit vivants, soit morts.

A. En effet, tu te souviens, sans doute, de ce vidéo intitulé *I like America and America likes me* aussi nommé *Le Roi Coyotte*¹⁹ et dans lequel Beuys, ayant revêtu l'habit d'un berger, tente de communiquer avec l'esprit animal, cherche à entrer en dialogue avec lui. C'est que, pour Beuys, un aspect de notre âme s'est détourné de la part invisible et secrète que symbolise le monde animal. Et dans ses actions où des animaux morts, principalement des lièvres sont présents, c'est, je crois, le processus de transformation par lequel la vie se définit qui est surtout visé car, selon Beuys, la mort appartient à la vie; elle en est sa force invisible, sa face cachée.

M. En somme, si je comprends bien, le travail artistique de Beuys développe une symbolique qui fait appel à notre capacité de communiquer avec l'invisible. Son travail visible tente d'opérer un mouvement de régression vers cette part de la vie qui, à cause d'une culture de plus en plus administrée, nous aurait échappé.

A. Tu as parfaitement raison. Son travail visible suggère par la régression vers des éléments naturels une remise en question de la culture. C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on peut s'expliquer l'utilisation qu'il fait de sa voix dans certaines actions et avec laquelle il râle, brome, grogne, siffle, etc., cherchant ainsi, par l'entremise de sonorités d'ordre pré-linguistique, donc pré-culturel, à convoquer l'inconnu. C'est également ainsi que l'on peut mieux saisir le sens des matériaux choisis qui sont, dira-t-il, plus près de la vie que de l'art puisque ce sont, soit des substances organiques telles la graisse, le miel, la gélatine, le suif, le sang, soit des matériaux pauvres tels le feutre, la cire, les gazes, etc. Et l'une des belles représentations de l'art comme sculpture sociale sera, sans aucun doute, sa référence à la vie communautaire des abeilles qui produisent collectivement le miel.

M. Mais tu conviendras avec moi que l'utilisation de ces matériaux inusités, inscrits eux-mêmes à l'intérieur d'une symbolique particulière, puisse susciter, de la part des non-initiés, la controverse, voire l'incompréhension.

A. Puisque la lecture symbolique à laquelle nous convie Beuys rend inévitable le détour discursif, il est évident que son travail exige beaucoup de la part de ceux qui sont amenés un jour à le rencontrer.

M. N'est-ce pas d'ailleurs pour cela que Beuys a multiplié les rencontres de toutes sortes, afin de communiquer sa vision de l'art à l'intérieur de la société?

A. Étant donné que sa théorie de l'art comme sculpture sociale soutient sa pratique artistique, que sa théorie et son œuvre plastique ne peuvent se lire séparément, Beuys a dû se livrer, en effet, à l'enseignement de ses principes esthétique-philosophiques.

M. Par conséquent, comment son travail plastique peut-il survivre à la mort de l'artiste? Ne risque-t-il pas de devenir les lambeaux d'une œuvre inachevée? Ses sculptures, ses dessins, ses aquarelles, les documents photographiques rappelant ses différentes actions ne sont-ils pas désormais condamnés à entrer, au même titre que le travail des autres artistes, dans les musées, les collections privées, les galeries, et de se voir ainsi recyclés dans le vaste réseau de l'art contemporain?

A. Tu touches là un des aspects importants de toute œuvre qui se veut d'avant-garde et qui prétend à la transformation sociale, qui prétend offrir une vision alternative de la société. Que devient, en effet, son travail visible si justement on perd de vue le projet révolutionnaire dont il se voulait le véhicule? De simples œuvres d'art isolées et désormais confinées aux rôles passifs que leurs imposeront les lieux institutionnels de l'exposition?

M. Il me semble naturel qu'une bonne part de son travail visible ne pourra éviter ce détournement de sens.

A. C'est aussi mon avis. De là le risque d'une œuvre qui a cherché, après la seconde guerre mondiale et après les ruines d'une Allemagne dévastée, à suggérer à partir d'un langage symbolique particulier une vision nouvelle pour l'humanité à venir. De là le risque d'une œuvre qui, en tant que sculpture sociale, va tenter d'élaborer au cours de ses développements multiples une sortie hors les murs de l'institution.

M. Son travail, en ce sens, n'est-il pas plus fragile que celui de bien des artistes, à commencer par celui de Duchamp?

A. Absolument. En portant principalement sur les conditions institutionnelles de la reconnaissance esthétique, le travail de Duchamp, contrairement à celui de Beuys, n'avait aucune prétention révolutionnaire sinon celle de chercher à rejouer la question de l'art au sein de la modernité. Ainsi, la réflexion que suscite son travail n'a pas besoin du maître pour lui survivre. Ce qui se montre ici, dans un contexte particulier, comme objet d'art, exhibera de lui-même la théorie. Or il en va tout autrement avec Beuys puisque, dans son cas, la théorie se cache derrière sa pratique artistique et que, par conséquent, ce sont ceux qui se sentent interpellés par sa réflexion sur l'art anthropologique qui devront, selon son expres-

sion "entretenir la flamme". En somme, la fragilité de son travail repose sur le fait que, s'il veut demeurer vivant, il doit être discuté, débattu, porté par le dialogue et la réflexion.

M. C'est de cette manière aussi que le travail de Beuys

peut échapper au silence et demeurer sculpture inachevée.

A. Penser, dialoguer, c'est sculpter l'inachevé.

(Silence) ♦

BEUYS = Food for Thought +1

M. Friendship?

A. Yes, one could say that. I feel like a friend of Joseph Beuys. A friendship similar to the *Philia* of the ancients. One that is associated specially with the eagerness for understanding elusive concepts. One that shows interest and curiosity in greeting the approaching stranger.

M. And where would this curiosity be situated in the case of Beuys?

A. At the level of the few artists who, thanks to their work concerning the art question, generate authentic events within this form of knowledge that is art.

M. Would it be the same for Duchamp?

A. As a matter of fact, no. Duchamp has the privilege of staking out the limits of what is called modernity in art, and at the same time marking the beginning of contemporary art. This includes, of course, the involvement of Beuys' rather exceptional skill.

M. Therefore, curiosity is aroused about his relationship with Duchamp...I read one day that Beuys had studied the work of Duchamp for ten years.

A. That would not surprise me. However, I am able to state that in 1964 he entitled one of his productions "Das Schweigen von Marcel Duchamp Wird Überbewertet" (The silence of Marcel Duchamp is over-heeded). And with this production which unveiled "His denial of his affiliation" with Marcel Duchamp, the importance of Beuys' work was revealed, namely the unique action he took towards the art question as it occurred after Duchamp.

M. But 1964 is far from the beginning of his artistic production. After 1946, he was devoted to art exclusively.

A. You are right, but I think this is irrelevant. One must not mistake beginning for origin. Now, what I am saying is that the origin of his relationship with art is established in his denial of his affiliation with the work of Duchamp.

M. Then why specify the denial of his affiliation?

A. Because his work — and this includes his person as well as his visual production — essentially is an answer to the silence of Duchamp, an answer that is far from being positive, but is rather negative since it is a refusal of that silence and that attitude towards art taken as a pattern by his epigones.

M. Those called "the anartists" by some?

A. Precisely.

M. However, by refusing the silence of Duchamp, and by not endorsing its consequences for his followers, Beuys does not behave like a mere reactionary. Above all, he is not in favour of a return to a more

classic form of art.

A. Certainly not. One has only to recall the title of the book which is a collection of texts and conversations selected by Max Reithmann, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*¹ to understand that Beuys is also turning his back on a certain conception of art which was prevalent for centuries, but which could not be eternal.

M. And if he is turning his back on it, it's not only to put an end to it, but mainly to rediscover a forgotten concept of art, a wider concept of the work of art.

A. Very true. This forgotten concept of art, whose recollection, or better yet, whose introduction is somehow the result of his work, is theoretically what he called anthropology art.

M. But why does this anthropology art concept, which is just another way of naming the wider concept of art, make reference to sculpture?

A. That is exactly the reason why the work of Beuys is fascinating to me and, at the same time, raises questions about his denial of his affiliation with Duchamp. Let me explain: the work of Duchamp, which ended with his silence, foretold the end of painting, the end of pictorial space. Well, Beuys responded to this by proposing a metamorphosis of the notion of art which would not be subjected to a bourgeois concept of art. And as a matter of fact, it is within this metamorphosis that the word sculpture became his keyword. In short, the art question after Duchamp becomes the sculpture question!

M. Does this mean that, according to Beuys, Duchamp is the last symbol of a bourgeois type of art?

A. It should rather be said that, according to Beuys, Duchamp is the most famous representative of a form of art which stood apart from a bourgeois concept of art, often called anti-art, and which, one might

say, is virtually embodied in this bourgeois art he condemns. Now, what Beuys is complaining about is that this revolt did not gain any ground through the controversy about a certain form of art, and through the lack of consideration for a new concept of art in which the main interest would be sculpture.

M. But how can sculpture, for a long time overshadowed by pictorial art, become the key-word for Beuys in this metamorphosis of the concept of art?

A. Indeed, this calls for an explanation. The word sculpture, as used by Beuys, is not to be understood in its classical sense, since then there would not truly be a metamorphosis of the concept of art. When Beuys mentions sculpture, he makes reference to a wider concept of sculpture. A concept which no longer defines a specific mode of artistic expression, but instead one which is its source.

M. All the same, it is curious enough that this broader concept of sculpture came to him, as he admitted, from Wilhelm Lehmbruck, a little known expressionist sculptor in whom he saw his master.

A. I agree with you. Maybe you remember the two works of Lehmbruck that we saw at the *Museum of Modern Art* in New York? Well, they did not convince me of what Beuys is contending, that is; the superiority of the production of Lehmbruck over that of Rodin. However, maybe he needed a revelation, and Lehmbruck provided that for him. The Beuys-Lehmbruck encounter which, by the way, was brought on by a photographic reproduction of a fragment of Lehmbruck's production, is mysterious to say the least. The fact remains that he and nobody else led Beuys to take this direction related to art, still then unfamiliar to him, when he was about to enter a career related to the natural sciences. He and nobody else introduced Beuys to sculpture as the essence of any art.⁴ To this I would add, and this might seem incidental, but I find it significant: Lehmbruck was a German.

M. You believe that was very important?

A. In the case of Beuys, yes. Beuys' patriotism was incontestable. It



was a patriotism which bound him to his nation, to his culture, as much to philosophy as to literature; a patriotism which bound him to his people's destiny in the European community, but also a patriotism concerning the German language from which a new conscience would spring.⁵

M. But, it seems to me, one should not believe this patriotism has anything to do with the recent past of Germany.

A. Although the young Beuys was a member of the Hitler youth, and then became a soldier in the Luftwaffe from 1940 to 1943, I do not believe it either. But doubts may easily linger.⁶ And even if this patriotism originated in the recent past of Germany, his broader perception of sculpture, for that matter, should dismiss any patriotism linked to the idea of race. Consequently, language has no longer anything to do with narrow-minded nationalism, it is above all a medium for thoughts by which we signify our relationship to the world, our "being-in-the-world" as his compatriot Heidegger would say.

M. I am in perfect agreement with this. However, what

remains difficult for me to understand is this wider concept of sculpture, this anthropology art, linked to the question of language, from now on.

A. You are not the only one. This wider concept of sculpture is the crux of the art question for him, and since this requires a new vision of ethics, politics and economics, I can understand perfectly that it demands a lot from those very ones who feel indicted by his work.

M. For example, was it not theoretically risky to use the word sculpture, when his notion of it was totally different from what this word traditionally referred to throughout the history of art?

A. Your question is interesting. Since his deliberate purpose was the metamorphosis of the concept of art, one can indeed wonder why he did not choose a different word than "sculpture". Why, for personal strategy, he did not call upon another expression rather than the one already in use throughout modern art history; why not "fine arts" even? However, if we listen carefully to what Beuys wants to say concerning this

Joseph Beuys, *Bathub*, 1960. 100 x 100 x 45 cm.

word, I believe the conceptual conversion may be understood even though, as I mentioned earlier, this might present some difficulty.

M. For instance?

A. It is never easy to change one's point of view, or to alter one's receptive disposition in order to allow for a new understanding of the concept of art. Of course, it could be said that, at the turn of the century, various avant-garde thinkers had already introduced us to a broader concept of sculpture but, it seems to me, the change brought on by Beuys' work goes much further. In order to achieve this, Beuys has indeed held onto the word sculpture. Why? Because, when the world of sculpture was revealed to him, this notion, he said, appeared as the only one enabling him to achieve his goal, thus permitting the broadening of the art concept.⁷ However, to particularize this notion, he took care, as we did from the beginning, to qualify it by adding epithets like "wider", "broadened", "social", and "invisible" to indicate the renewed horizon of this notion. Ultimately, this horizon also has a name: it is called "plastic art". Of course, the German word "plastik" is translated into English as "sculpture". Yet for him this word has a meaning broader than the simple shaping of a material. First, it means expressing an idea by shaping it physically. So, for Beuys, sculpture becomes a language which is essentially a means to create. Sculpture calls upon human mind as a creative being.

M. There's Beuys' famous expression: "Denken ist plastik?".

A. Indeed, to think is to sculpt! And when this is acknowledged, it becomes evident that sculpture, which stems from language and thought, has nothing to do with the ancients' parameters of traditional sculpture, nor with the modern one for that matter. Moreover, this wider concept of sculpture totally disrupted the various art forms which survived into the modern era.

M. And this transformation, errors excepted, completely vacates the range of painting.

A. There's no error. On this point, Beuys is in agreement with Duchamp when he speaks of painting as a mere "masturbation olfactive" which must be abandoned.

M. What is the motivation behind this neglect by Beuys?

A. It lies in the fact that painting is not capable of integrating the anthropology art concept as developed by Beuys. Painting does not belong to this new era inaugurated by the wider concept of art.

M. Indeed, if Beuys has no interest in colours and brushes, he never stopped drawing. His work, and you know this as well as I do, includes many drawings and aquarelles.

A. Yes, of course. But do not forget that his drawings, as he said himself, represent the sculptural viewpoint. They are, as shapes of thoughts, invisible sculptures, in other words potential sculptures.⁸

M. In short, the history of painting — which is in a way the history of perception⁹ — is considered to be finishing with the advent of the modern arts, whereas the concept of anthropology art initiates, through sculpture, a broader space which includes language and thought as essential elements of creativity as well as the whole body as a medium of human expression.

A. At any rate, this is what we are led to think by Beuys'

esthetic conviction, that F. J. Verspohl calls "a strategy to reactivate the senses".¹⁰

M. And, as you were saying earlier, since the wider concept of art brings up the question of the range or definition of various forms of art, it should also be said that his so-called invisible sculptures are but one form of the potential expressions of his esthetic vision. His work, spread over almost forty years, includes also sculptures, installations, and presentations — which Beuys preferably calls actions.

A. This is right. But one must also say that his esthetic experience does not stop there. It contains a wide range of artistic expressions incorporating all kinds of approaches, such as conferences, videos, interviews, street presentations, etc.

M. In short, one could say that the art concept unveils a new system of art: the beuys-arts!

A. (Grin) You couldn't say it better! It is really a "system" in which the life of the artist is completely involved. Beuys made his biography one of the creative elements of his work. For example, his work entitled "Bade-wanne — Baignoire" (1960), which contains a band-aid, exactly symbolizes the traumatism of pain brought on by his birth, and also any pain caused by transformation. Themes like pain, wound, necessary suffering, which were widely used in various presentations or installations — I refer in particular to the one entitled *Zeige deine Wunde* "Montre ta blessure" (1976) — are primarily derived from personal happenings. Therefore, even though the many "avant-garde" thinkers of the turn of the century had already undertaken the challenge against the old definition of Fine-Arts, never since Duchamp was it so highly apparent that the artist personality express an esthetico-philosophical vision challenging this question.

M. I'll grant you that in Beuys' work there is an existential language referring to the notion of wound, in particular to that of youth, in general to that of the being in motion, as a process of transformation. But, under the circumstances, was it not risky to develop a personal admiration, to play the game of the star-artist, or even the pretended romantic one?

A. Indeed, it was highly risky. But in this case, I wonder who is responsible: the artist or the market place? One cannot blame Beuys for developing a form of art whose own action would result in bestowing a personal content upon the site of its exhibition. One cannot blame him for having developed a concept of sculpture in which, he admitted, he had to use his being and his life as tools.¹¹ Therefore, I would consider as unfair the person who, looking at the video entitled *Soziale Plastik — Social Sculpture* —, in which Beuys' face is centred in focus for more than ten minutes, would classify it as a pure exercise in narcissism. On the contrary, in that video, I think, Beuys tried to put his vision of the anthropology art on the screen. In other words, the human being, according to Beuys, without a doubt, at this time, that is at the time of "the absent cathedral",¹² is the only subject left to work on. I mean: to question and to transform. At the event organized in Brussels in 1975, one could read this saying on a huge banner: «To change art, one must change mankind». In short, what Beuys means is that the question of art, the one we

have to grasp first and foremost, includes the question of mankind. Therefore, anthropology art refers to an art which is food for thought about mankind and its relationship to society; the human being as a social sculpture.

M. I am prepared to admit that you are right, but there remains a certain ambiguity mainly perceived in his presentations. In them, one often witnesses highly ritual ceremonies in which all attention is focused on the artist playing the role of the officiant. A kind of portrait of the artist posing as a shaman.

A. It is true that the posing of the artist as part of his works has probably cast ambiguity on his role in these rituals. Moreover, this ambiguity was exploited by the art world and its market place that never shies away from star-artists. But I do not believe that in the beginning the goal of these presentations was to emphasize the personality of the artist as an exceptional being within the community. Besides, his first presentations were part of his activities with the group Fluxus¹⁴ which explicitly advocated a revaluation of the role of the artist within the creative process. As a matter of fact, this group's work proposed a radical change of status for the artist, quite different from the one the middle class had given him. For instance, the artist-author of a work will be seen as the artist-motor of it. From then on, the artist is part of an interactive process by which he embodies the improvised motion of creation. This way the artist's ego will slowly enter a process of dissolution. This is exactly what Beuys aimed at in his role as a shaman. In this sense, he also wanted to stir the thoughts of the spectators and force them to question the place of the artist and art in our society. This type of new experience, at the start of the sixties, was naturally qualified as "avant-garde" and Beuys was far from taking offence to it. Finally, with regard to the romantic myth of the artist, if it means his isolation from the community primarily, one must immediately remember that Beuys acted against this myth by forming various organizations like the "Freie Volk-sabstimmung", the "Freie Universität für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung" or the "Organisation pour la démocratie directe" all of which promoted the new image of art integrated within society as he con-

ceived it, at the same time he was trying to extend the debate on some socio-political problems.

M. I agree. Besides, one could add that this is in contradiction with this phrase he liked to repeat so often: «Everybody is an artist».

A. It is interesting that you recall this phrase. *Jeder Mensch ein Künstler* is one of his key expressions about his aesthetico-philosophical vision, and since it means that every human being, considered as a speaking being, possesses an internal creative force, it seems to disprove the alleged pretensions of the artist to stardom. Still, one must remember that, for Beuys, this phrase is a sign of his future vision of art as a social sculpture. In this sense, it expresses an idea which calls for reflection, and above all creates some doubt about our way of establishing social relations on the basis of someone's type of work.

M. It becomes clear also that this phrase repudiates a certain class of artists.

A. Of course. Mainly, those who right away accept the present ideological context which secures a certain status for them within the art market place¹⁵

M. But could this future vision of art mean that everybody is a creator?

A. As a matter of fact, it is important to stress that Beuys above all does not state that everybody will become an "artist" in today's acceptance of the word, such as a painter, sculptor, musician, etc... For Beuys, it means mainly that everybody, as a worker, should be recognized as a free producer and master of his work. Now, in the present economy context, in this system based on the production-consumption equation where money is the capital sign, this potential liberation of the human beings as creators is stemmed.

M. In any case, what he said about the scavengers of Madrid, comparing them to great geniuses, or great poets, is rather astonishing!¹⁶

A. You are right. However, in spite of the fact that this comparison looks provocative, above all it is a reminder that the drastic change of values brought on by his wider concept of art will restore the dignity of human work.

M. There is certainly a Marxist influence in this.

A. That is right. Just like Marx, Beuys

criticizes capital as a basis for determining the types of work in the capitalist system. But he is also just as hard on the communist system which did not succeed in bringing the capital question up again. Consequently, he blamed Marx for not having transformed this capital and for having identified it with economics. Now, for Beuys, it was imperative that the capital question be revised and be given its basic significance, that is at the service of mankind and its creativity.

M. Thus, the aesthetic revolution, much sought after by the anthropology art concept, refuses both economic systems still in use in the world today.

A. It refuses them for the simple and valid reason that capital as it describes it no longer has anything to do with the power of money, but has a lot to do with the creative power of mankind. Capital, according to Beuys, equals Art.

M. But what kind of economic system can accept liberty and creativity as the basis of its economy?

A. Evidently, your question leads to what many could call the utopian aspect of his aesthetics. But, as far as I am concerned, it does more: it leads to a discussion topic that Beuys' aesthetic thoughts precisely wanted to bring about. Are we, for all eternity, forced to accept the two models of economy that were imposed upon us for less than a century? Can we not think of other models in which the human beings, as creators, would take up more space? In the years 70-80 Beuys — by the way — one of the instigators of the green party in Germany, believed it could, and obviously he was not alone.

M. In short, his aesthetico-philosophical reflection had to integrate the political world in order to re-evaluate the importance of human beings in the society.

A. This is the message, indeed, contained in this other phrase considered as an essential concept of his aesthetics: the human being is at the center.

M. Shall we, then, with Beuys, conceive a new humanism?

A. Interesting question! But I would hesitate before giving an affirmative answer for the simple and good reason that the word "humanism" in its broadest sense means a body of doctrines, even some attitudes having a tendency to consider the human being as an end and a superior value. Now, I doubt that the centrality to which Beuys is referring is an attempt to put him back on his pedestal. All the more since he said also that his aesthetics extends beyond the human being.¹⁷

M. It is true that, if this is the case, he would be in agreement with the western rationalist tradition which refuses an essential part of mankind.

A. This is what I think as well. Therefore, without being too much wrong, one could say that his concept of the human being is less related to the concept of rational animal of the traditional western philosophy, than to the one of symbolic animal¹⁸ as proposed by Ernst Cassirer. So, when Beuys says that the human being is at the center, he refers to a wider concept of the anthropos which is readily associated with this being whose being is the power of symbolizing. That is the power of making this being say something else.

M. Granted, but this power of symbolizing, which is inherent to human nature, within each culture, tends to become a system, does it not? In other words, the symbol has the particularity of being universal and therefore becoming institutionalized, has it not?

A. You are right in reminding us of these aspects of symbolism, and in stressing the ideological perspective subtending the world of symbols. But the human being, as a free being and as a creator, also has the power to interpret these symbols. Not only according to an ideology pattern, but also along the lines of the critique. Now, it is peculiar with the avant-garde artists to play with these symbols, to baffle them, to question them, to take position at critical distance from them; and Beuys, through his reflection on the wider concept of art, does not behave differently.

M. In which way?

A. By proposing himself a universe of symbols — some will say a mythology — able to project the new images of his aesthetico-philosophical reflection.

M. That is his alternative vision of the future...

A. Exactly. And this alternative vision of the future, as it was already implied by his participation in the German Green Party, includes an ecological scheme. This is the reason for which the language of symbols developed by Beuys was hinging around the relationship nature / culture.

M. It is seen, for example, in some of his presentations where animals are included either alive, or dead.

A. Sure enough, you remember, no doubt, this video *I like America and America likes me* also called *Le Roi Coyote*¹⁹ in which Beuys, dressed as a shepherd, tries to communicate with the animal spirit, attempting to engage a dialogue with it. There is, for Beuys, an elusive part of our being, one that fails to appear to us. A part of our soul has turned away from the invisible and secret one symbolized by the animal world. And in his presentations, where dead animals, mainly hares, are present, it is, I believe, above all a reference to the process of transformation by which life is defined since, for Beuys, death belongs to life. It is its invisible force. Its hidden face.

M. In short, if I understand correctly, the artistic endeavour of Beuys develops a symbolics which calls upon our ability to correspond with the invisible. His visible work is an attempt to initiate a regression movement back to this part of life which, on account of a more and more controlled culture, would have escaped us.

A. You are perfectly right. His visible work suggests, with a regression back to natural elements, an interrogation of culture. For this reason, it seems to me, one can explain the use of his voice in certain presentations, where he gives the death-rattle, he roars, he grunts, he hisses, etc., striving, through the medium of pre-linguistic sounds, therefore pre-cultural, to summon the unknown. For this reason also, one can understand the meaning of the selected materials which are, as he said, closer to life than to art since they are either organic matters such as fat, honey, gelatin, tallow, blood, or lower grade materials such as felt, wax, gauze, etc. And one of the captivating art presentations as a social sculpture is,

beyond any doubt, his reference to the community life of the bees as they collectively produce honey.

M. But you will agree with me that the use of these unusual materials, which are themselves part of a rather peculiar symbolics, could bring about, among the non-initiates, controversy and even confusion.

A. Since the symbolic reading to which Beuys is inviting us inevitably requires a discursive detour, his work obviously demands a lot from those who come face to face with him sooner or later.

M. Furthermore, is it not the reason for Beuys to multiply the meetings of all kinds, and to communicate his vision of art within the society?

A. Given that his theory of art as a social sculpture supports his art practice, that his theory and his sculpture cannot be read separately, Beuys, indeed, had to undertake the teaching of his aesthetico-philosophical principles.

M. Therefore, how can his sculpture survive after the artist's death? Does it not risk becoming shreds of an unfinished work? His sculptures, his drawings, his water colours, the documentary photographs recalling his various presentations, are they not condemned from now on to enter, on the same level with the work of other artists, into the museums, the private collections, the galleries, and thus be recycled through the large network of contemporary art?

A. You are now touching one of the important facets of any work wishing to be avant-garde, aspiring to social transformation, pretending to offer an alternative vision of the society. Indeed, what does his visible work become if, at the same time, we lose sight of this revolutionary project he wanted to promote? Some simple and isolated works of art, confined from now on to the passive roles that the exhibition institutions will impose on them?

M. Naturally, it seems that a large portion of his visible work will not avoid this deviation from its objective.

A. It is my opinion too. That is the risk of a work which, after the Second World War and after the ruins of the devastated Germany, attempted, with a peculiar symbolic language, to propose a new vision for the future of humanity. That is the risk of a work which, as a social sculpture, will attempt to elaborate a voyage outside the walls of the institution through an extensive evolution.

M. His work, in this context, is more fragile than that of many artists, starting with Duchamp's, is it not?

A. Absolutely. Based principally on the institutional conditions for aesthetic recognition, the work of Duchamp, as opposed to Beuys', had no revolutionary pretence other than to replay the art question according to the new rules of modernity. In this way, the reflection spurred by his work does not need the master to be kept alive. What is shown here, in a particular context, as a work of art, will illustrate the theory in itself. Now, it is totally different for Beuys, because his theory is hidden behind his actual work and, consequently, it will be the responsibility of those who feel indicted by his reflection on the question of art and the society to "keep the flame alive"

according to his expression. When all is said and done, the fragility of his work lies in the fact that, to stay alive, it must be discussed, debated, carried on by conversation and reflection.

M. It is also the way for Beuys' work to escape from silence and to remain an unfinished sculpture.

A. To think, to dialogue, is to sculpt the unfinished.

(Silence) ♦

Translation: Bertrand Lambert

- 1 Ce dialogue est bien sûr fictif, cependant il s'inspire parfois de conversations entretenues avec des amis-artistes dont M. Beauséjour. / This dialogue is obviously pro forma, however it is inspired now and then by conversations held between artists-friends including M. Beauséjour.
- 2 Par exemple, cf. l'essai d'Hélène Parmelin *L'art et les artistes*, paru chez Christian Bourgois en 1969.
- 3 Cf. Joseph Beuys. *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. L'Arche, 1988.
- 4 Cf. "Remerciement à Wilhem Lehmbruck" in Idem.
- 5 Cf. "Discours sur mon pays" in Idem.
- 6 Le doute, en effet, a été soulevé par Catherine Francblin dans son article / Doubts, indeed, were raised by Catherine Francblin in: "Joseph Beuys et les idées reçues", in *Art Press*, spécial Allemagne/special on Germany, no. 42, novembre/November 1980.
- 7 Cf. Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi. *Bâtissons une cathédrale*. Entretien. L'Arche, 1988, p. 150.
- 8 Cf. Joseph Beuys, conversation avec Eddy Devolder. Éditions Tandem, 1988, p. 11.
- 9 Cf. *L'oeil du peintre* de / by Marc Le Bot. Éd. Gallimard, coll. essai, 1982.
- 10 Cf. *Das Kapital Raum 1970-1977*. Trad. française de/French translation by François Renault, Éd. Adam Biro, coll. 1/1, 1989.
- 11 Cf. le vidéo intitulé Beuys, production Verner Nekes, Mulheim/Ruhr (1981), présenté à l'automne 1991 dans le cadre des/A video entitled Beuys presented in the Fall 1991 as part of the *Cent jours d'art contemporain de Montréal*.
- 12 Vidéo également présenté dans le cadre des / A video also presented as part of the *Cent jours d'art contemporain* (1991), production Mommartzfilm, Dusseldorf, 1969.
- 13 Selon la formule fameuse de E. Carrière reprise par le poète Rainer M. Rilke et à laquelle on ne peut que penser lorsque l'on se réfère au titre des entretiens tenus avec Kounellis, Kiefer et Cucchi intitulé / According to the famous formula of E. Carrière, revived by the poet Rainer M. Rilke, and of which one must think when referring to the title of the conversations held with Kounellis, Kiefer and Cucchi entitled *Bâtissons une cathédrale*, op. cit.
- 14 Ce mouvement international d'avant-garde, ayant comme principaux animateurs G. Maciunas, Nam June Paik et G. Vostell, avait pour but à travers diverses manifestations de faire coïncider l'art et la vie / This international avant-garde movement, with the main animators G. Maciunas, Nam June Paik et G. Vostell, aimed at, through various public demonstrations, making art and life contiguous.
- 15 «Les artistes sont en grande partie opportunistes. Les artistes constituent la classe la plus réactionnaire.» in *Bâtissons une cathédrale*, op. cit., p. 154.
- 16 «L'avenir appartient plutôt aux hommes de la benne à ordures», cf. idem, p. 156.
- 17 Cf. Joseph Beuys. *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, op. cit., p. 74.
- 18 Cf. de Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, les Éditions de Minuit, 1975, pp. 41-45.
- 19 Ce vidéo est le témoignage visuel d'une action qui a eu lieu à la galerie René Block de New York pendant toute une semaine en mai 1974. / This video is an eyewitness of a presentation that took place in the René Block Gallery of New York for a whole week in May 1974. Production René Block Gallery, New York, 1974/1978, présenté dans le cadre des / presented as part of the *Cent jours d'art contemporain* (1991).