Nothing is by chance

Denis-Laurent Bouyer

There are aspects of your early work that are not often shown. What did you start with?
I can only say that I was fascinated by materials and I tried to express myself with wood and stone. The first time, I was about 15 years old.

What made you want to be an artist?
I didn't want to make art, I never did art, I simply do what comes to my hand. I try to express my ideas in my own way. I work and I do cooking with the greatest relish. Bernd is doing the cooking, or Bernd has been working - I leave signs, traces.

The exhibition dedicated to your work at the MUHKA shows a number of your first works ...
Those are old sculptures I did at the Academy or before I went there, and which I think are important. They make it possible to show that what I am doing today didn't just appear out of nowhere. They were of plaster, wood - and also the three sculptures I did as my entrance presentation for the Academy. The professors all said: "There you are! You see, he's a sculptor, not a painter!"

When you looked at your old works again, could you see what influenced them?
Of course, Sartre knew Heidegger very well, they both studied under the same Professor Husserl, and Husserl was influenced by Hegel. For me too, it's perfectly clear. It's even completely normal. In 1957, I wanted to show my work, my sketches, to Mataré (1). I wrote to him: "Dear Sir, Can I please show you my work?" It was a drama at home. But I got a meeting with him the following Thursday afternoon. Fantastic! I went to the best sculptor of the day to show him my work. He encouraged me, he thought it was good, and he said: "In two or three months, come back and see me again if you want to ..." On that occasion, I went into his studio and I saw a very odd-looking person who looked at me for a while, with a hat on his head. I didn't know anything about him ...

Il n'y a pas de hasard

Denis-Laurent Bouyer

On ne trouve que de rares éléments sur tes débuts. Par quoi as-tu commencé ?
Je peux dire simplement que j'étais fasciné par des matériaux, et que j'ai essayé de m'exprimer avec le bois, la pierre. La première fois, c'était à 14-15 ans.

Comment en es-tu arrivé, un jour, à vouloir être artiste ?
Je ne voulais pas faire de l'art, je n'ai jamais fait d'art, je fais simplement ce qui me passe par la main. J'essaie d'exprimer mes idées à ma façon. Je travaille, je peux faire de la cuisine avec le plus grand enthousiasme. Bernd fait de la cuisine, ou Bernd a travaillé, je laisse des signes, des traces.

L'exposition qui t'est consacrée au MUHKA montre quelques-uns de tes premiers travaux...
Ce sont des anciennes sculptures que j'avais faites à l'Académie ou avant l'Académie, et que je trouve importantes. Elles permettent de montrer que ce que je fais aujourd'hui ne tombe pas du ciel. C'étaient des plâtres, des bois, et aussi les trois sculptures que j'avais faites pour me présenter à l'Académie. Les professeurs disaient : "Voilà, c'est un sculpteur, ce n'est pas un peintre."

Quand tu as revu tes œuvres anciennes, des influences te sont-elles apparues ?
Bien sûr, Sartre connaissait très bien Heidegger, ils étaient chez le même professeur Husserl ; Husserl a été influencé par Hegel. Pour moi aussi, c'est évident. C'est même tout à fait normal. En 1957, j'ai eu envie de montrer mes travaux, mes esquisses à Mataré (1). Je lui ai écrit : "Cher Monsieur, puis-je vous montrer mes travaux ?" Ce fut un drame à la maison. Mais j'ai obtenu un rendez-vous le jeudi après-midi suivant. Formidable ! Je suis allé chez le meilleur sculpteur du moment pour lui montrer mes travaux. Il m'a encouragé, il trouvait ça bien, et il a dit : dans deux, trois mois, si vous en avez envie, revenez. Cette fois-là, on est passé dans son atelier, et j'y ai vu un type très bizarre, qui me regardait un peu, avec un chapeau sur la tête. Je ne savais rien de lui...

Quels travaux as-tu montré à Mataré ?
Des gravures sur bois, avec les matrices de chaque couleur. Alors il a dit que ce qui était important pour lui était de connaître la matière. Mataré a dit "connaître la matière". Par exemple, ici c'est poli, mais en dessous, c'est rugueux... Je ne savais rien de tout cela.
A l'école, j'ai eu des difficultés la dernière année du baccalauréat, ils m'ont 'jeté' dehors. Alors, mon père m'a dit : "Si tu apprends un métier, tu pourras faire ce que tu veux. Apprends un métier chez un menuisier ou chez un sculpteur ou dans un atelier de restauration." Pendant trois ans, j'ai fait un véritable apprentissage. J'ai un diplôme de tailleur de pierre. Et après cela, je pouvais aller où je voulais et je suis allé chez Beuys.

Ah ! oui, tu avais rencontré Mataré bien avant de faire ton apprentissage...
J'ai commencé l'apprentissage en 1960. Je suis entré chez Beuys en 1963. Mataré était mort et Beuys était devenu professeur. Mataré était contre le fait que son élève, Beuys, devienne professeur. Mataré disait : "Beuys est un très bon peintre, mais un mauvais sculpteur."

Pourquoi, à la suite de ton apprentissage, t'es-tu intéressé à l'art funéraire ?
Oui, c'est curieux, pendant mon apprentissage, j'ai fait des monuments pour des villes. J'étais jeune et j'ai aussi eu la commande du tombeau d'une femme : mon père, son avocat, avait rédigé son testament. Cette femme n'était pas croyante, elle n'avait ni enfant, ni héritier. Elle ne voulait pas que sa fortune aille à une organisation quelconque et mon père lui a proposé d'en faire don à un organisme de lutte contre le cancer. Quand elle est décédée, mon père a estimé qu'elle avait droit à un beau tombeau. J'ai fait des croquis pour ce tombeau, certains d'ailleurs sont reproduits dans un livre de Beuys sous le titre 'Demonstration für Lohaus' (2). Avec l'argent que cela m'a rapporté, je suis parti en Espagne et j'ai rencontré Salvador Dali à Cadaquès.

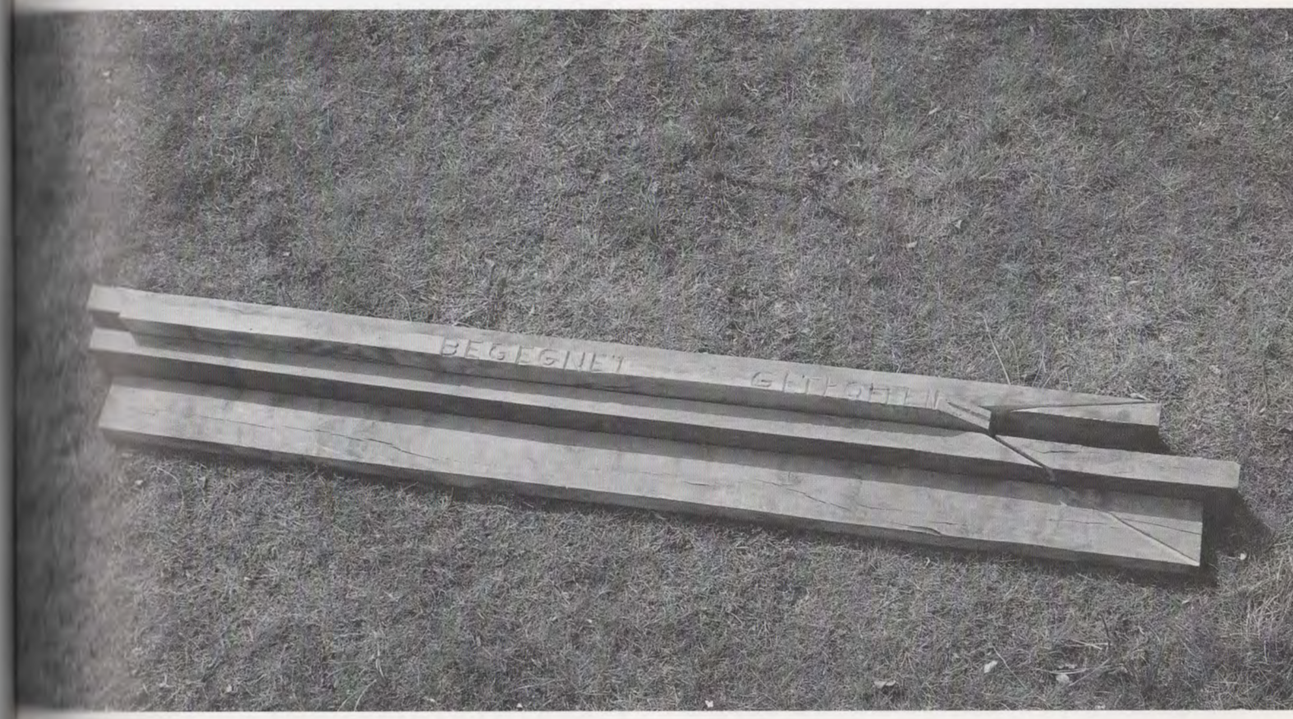
Tu n'as pas rencontré Dali par hasard...
A ce moment-là, je faisais des choses un peu surréalistes. Je lisais Breton. Dali a aussi été mon meilleur avocat en Espagne. J'avais participé à une sorte de happening et la police espagnole, en 1964-1965, n'était pas gentille. Dali est venu au commissariat et m'a tiré d'embarras.

What kind of works did you show to Mataré ?
Wood carvings, with mouldings in every colour. Then he said that what was important to him was to know the material. Mataré said "... know the material ...". For example, here it's polished, but underneath it's rough ... I knew nothing about all that.
At school, I had difficulties in the last year of secundary school, and they 'threw' me out. So then, my father said: "If you learn a trade you can do anything you want. Learn a trade with a joiner or a sculptor or in a restorer's studio." For three years I was a real apprentice. I have a diploma in stone-cutting. And after that, I could go where I wanted, so I went to Beuys.

Aha! so you met Mataré before doing your apprenticeship ...
I started my apprenticeship in 1960. I started with Beuys in 1963. Mataré had died and Beuys had become a teacher. Mataré did not want his pupil, Beuys, to become a teacher.
Mataré used to say: "You are a very good painter, but a bad sculptor ..."

When you had finished your apprenticeship, why did you become interested in funerary art?
Yes, that's curious: while I was an apprentice I made monuments for towns. I was young and I had been given an order for a tomb for a lady. My father, her lawyer, had drawn up her will. This woman was not a believer, she had no children, no heirs. She didn't want her fortune to go to any organisation and my father suggested she gave it to an organisation fighting cancer. When she died, my father thought she should have a fine tomb. I made some sketches for that tomb, and some of them are reproduced in a book about Beuys under the title 'Demonstration für Lohaus' (2). With the money that brought me, I went to Spain and met Salvador Dali at Cadaquès.

You didn't meet Dali by chance ...
At that time, I was doing things in a somewhat surrealist style. I was reading Breton. Dali was also my best advocate in Spain. I had taken part in a sort of happening and the Spanish police, in 1964-65, were not at all gentle. Dali came to the police station and got me out of the mess.



L'année précédente, j'étais déjà allé à Madrid, j'y avais une amie qui parlait espagnol et était allée habiter Madrid. Elle pouvait me trouver une chambre. A l'époque, c'était très bon marché... Tout s'est toujours passé de manière simple et très naïve comme par exemple lorsque on a été avec l'Académie des Beaux-Arts à Paris, on s'ennuyait. Moi, je suis allé dans un bistrot, je regarde l'annuaire, je téléphone chez Giacometti. Je demande si je peux lui rendre visite, et Giacometti me répond : "Oui, venez ce soir." L'année d'après, je suis encore allé une fois chez lui. Simplement comme ça, et ça c'était possible.

Tu es retourné à Düsseldorf à l'Académie, après Madrid, après Dali. Qu'as-tu fait à ce moment-là à l'Académie ?
Des 'coudrages', des œuvres que j'avais cousues à la machine, des dessins, des poèmes écrits à la machine, des dessins et des sculptures.

Tu as dit tout à l'heure que Sartre et Heidegger étaient disciples de Husserl, et Husserl de Hegel. Qui était ton Heidegger ? Qui étaient tes Husserl et Hegel, du point de vue du travail artistique ?
Le peintre Gothard Graubner (3) m'a donné en 1961, pour mon anniversaire, le premier livre de Ernst Bloch (4), ça m'a fortement influencé.

Quelles sont les choses qui t'ont intéressé dans Bloch ? C'est un philosophe marxiste, d'Allemagne de l'Est...
Il n'est pas directement marxiste et il n'est pas seulement philosophe. Le livre qu'il a écrit en 1919 ou 1920, Über die Spuren, -Traces en français - m'a beaucoup influencé par sa forme. Bloch a un langage tout à fait nouveau dans la philosophie, très abrupt, très direct. Gottfried Benn (5) m'a aussi influencé. Ce qui m'a fasciné chez lui, c'est la précision des mots quand il écrit des poèmes sur les choses de tous les jours ou par exemple sur les fleurs. Tous deux font partie des "Deutsche Moderne" du début du siècle. Tout ce que nous évoquons concerne ma vie avant Anvers. C'est une période qui est terminée, j'ai quitté l'Allemagne, je me suis marié et je suis venu habiter à Anvers.

Tu as fait dès le départ des œuvres avec du texte et tu nous as dit qu'étudiant, tu écrivais déjà beaucoup.
Oui, j'ai toujours écrit.

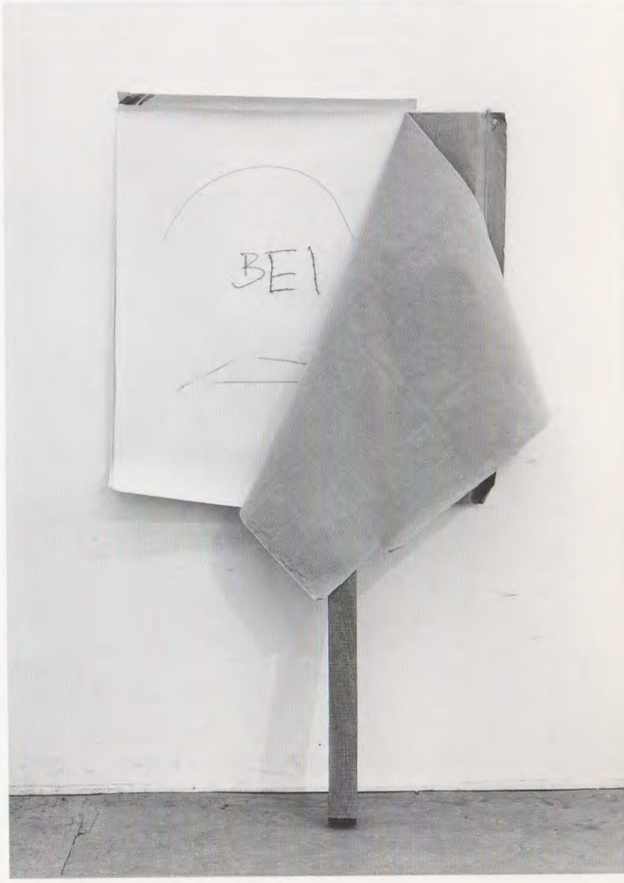
The previous year, I had already been to Madrid. I had a lady-friend there who spoke Spanish and had gone to live in Madrid. She was able to find me a room. At that time, it was very cheap ... Life always went along very simply and naively, as for example when I was at the Academy of Fine Arts in Paris, and I was getting bored. One day I went to a bistro, looked up Giacometti in the phone book and called him. I asked if I could pay him a visit, and he replied: "Yes, come over this evening." One year later I went to see him again. Just as easy as that, no problem!

You went back to Düsseldorf to the Academy, after Madrid, after Dali. What did you do then at the Academy?
Making 'coudrages' ..., works I stitched together with a sewing-machine, drawings and poems written on the machine, drawings and sculptures.

You were saying just now that Sartre and Heidegger were disciples of Husserl, and Husserl of Hegel. Who was your Heidegger? Who were your Husserls and Hegels, from the point of view of artistic work? The painter Gothard Graubner (3) gave me for my birthday in 1961 the first book by Ernst Bloch (4), and that influenced me greatly.

What are the things that interested you in Bloch? He was a Marxist philosopher, from eastern Germany ...
He is not directly a Marxist and he is not just a philosopher. The book he wrote in 1919 or 1920, Über die Spuren ('Traces', in English) influenced me greatly by its form. Bloch uses a completely new language in philosophy, very abrupt, very direct. Gottfried Benn (5) has also had an influence on me. What fascinated me about him was the precision of his words when he writes poems on everyday things or flowers, for example. Both of them were part of the Deutsche Moderne movement from the beginning of the century. Everything we are harking back to concerns my life before Antwerp. That is a period that has come to an end: I left Germany, I got married and came to live in Antwerp.

From the beginning, you created works with text and you have been telling us that as a student you were already writing a great deal.
Yes, I have always written.



Qu'est-ce qui est arrivé en premier, l'écriture ou la sculpture ? Au moment de faire la première sculpture, tu avais déjà écrit des textes ?
Oui.

Beaucoup d'autres artistes ont utilisé le texte. Comment te situes-tu par rapport à ce type d'artiste ?
Je n'ai aucune relation, aucune, vraiment. Je les aime mais je ne vois aucune relation. Bien avant la sculpture ICH/DU, à l'Académie déjà j'avais fait des dessins et écrit des textes en dessous. Beuys disait de certains de mes travaux : "Le dessin ne vaut pas grand chose, mais le texte est excellent." Pour l'examen, qui n'est pas vraiment un examen, il fallait montrer ce qu'on avait fait pendant l'année écoulée. Et Beuys disait : "Bernd, on prend cinq pages de toi." Il disait : "Regardez, il a écrit cinq pages, c'est son travail, c'est extraordinaire" et les autres profs répondaient "Beurk". Il prenait ses responsabilités car en Allemagne il n'y a pas de jury.
Par la suite, Broodthaers m'a encouragé à écrire beaucoup plus.

Est-ce que l'écriture sur la sculpture fonctionne de la même manière dans tous les cas ?
Non, un papier c'est différent, c'est pour faire une esquisse, pour prendre des notes. Entre graver un texte dans une poutre et écrire un mot sur une feuille de papier, c'est différent.

Mais lorsque tu écris 'Nicht' ou 'Nur' sur une toile, ce n'est pas le même geste.
C'est un geste, mais c'est peut-être aussi un cri ou une certaine réflexion.

Est-ce que c'est aussi un cri quand tu jettes du pigment sur la toile ?
Oui, tout est cri, tout est geste.

Quand on voit une sculpture avec un texte, de loin on ne voit pas le texte, on voit d'abord les formes, on approche, on voit qu'il y a un texte et une relation entre les deux...
C'est probablement une des raisons pour lesquelles je n'ai jamais fait de photos d'une de mes sculptures. Il y a des sculpteurs comme Brancusi, Vermeiren, et d'autres, qui font de très belles photos de leurs œuvres, mais moi c'est toujours nul. Une fois que j'ai "lâché" la pièce, je ne suis plus objectif, je ne suis pas neutre.

Which came first, the writing or the sculpture? When you made your first sculpture, had you already written some texts?
Yes.

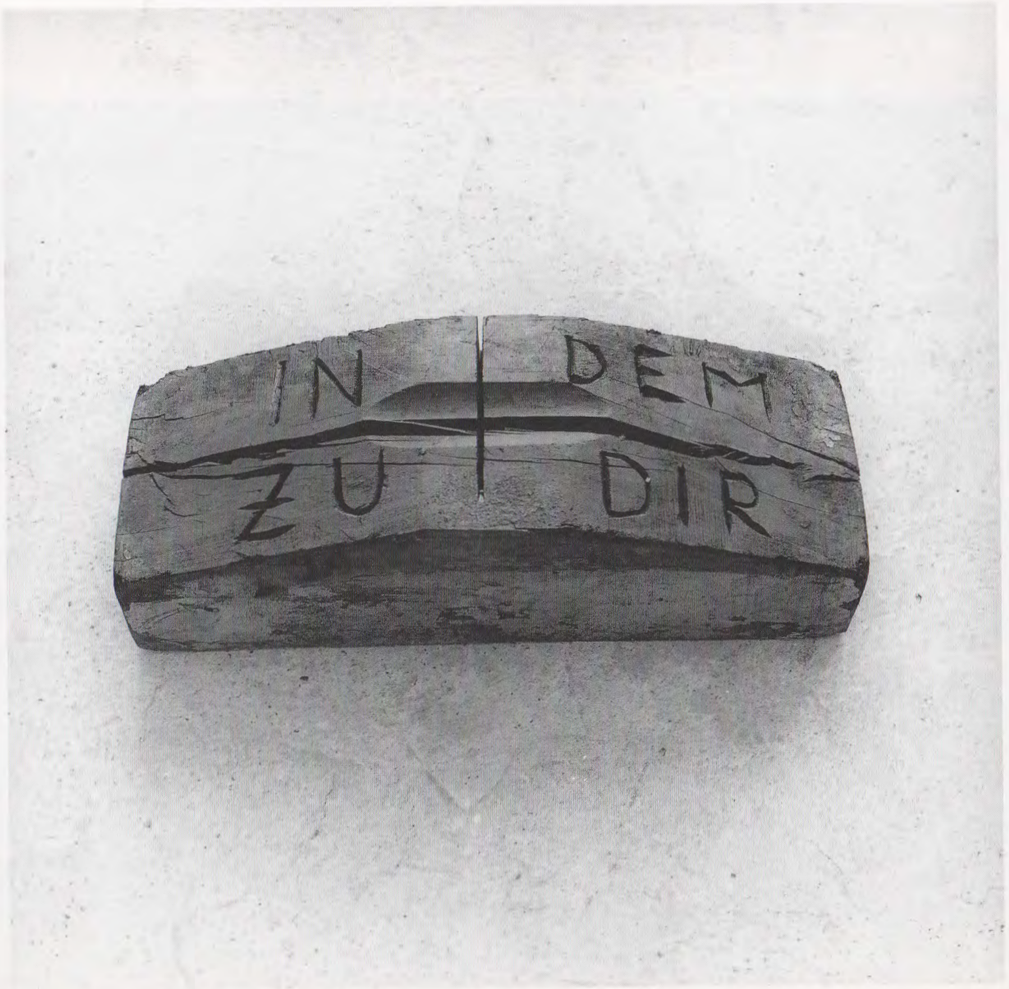
Many other artists have used text. How do you situate yourself in relation to this type of artist?
I have no relationship - absolutely none, really. I like them but I don't see any relationship with them. Well before the sculpture ICH/DU, at the Academy I had already made drawings and put text beneath them. Beuys said of some of my works: "The drawing's not worth much, but the text is excellent." For the exam - which isn't really an exam - you had to show what you had done during the year. And Beuys said: "Bernd, we'll take five of your pages." Then he said: "Look, he's written five pages, that's his work - it's extraordinary!", and the other examiners replied "Beurk". He shouldered his responsibilities, because in Germany there's no jury.
Afterwards, Broodthaers encouraged me to do a lot more writing.

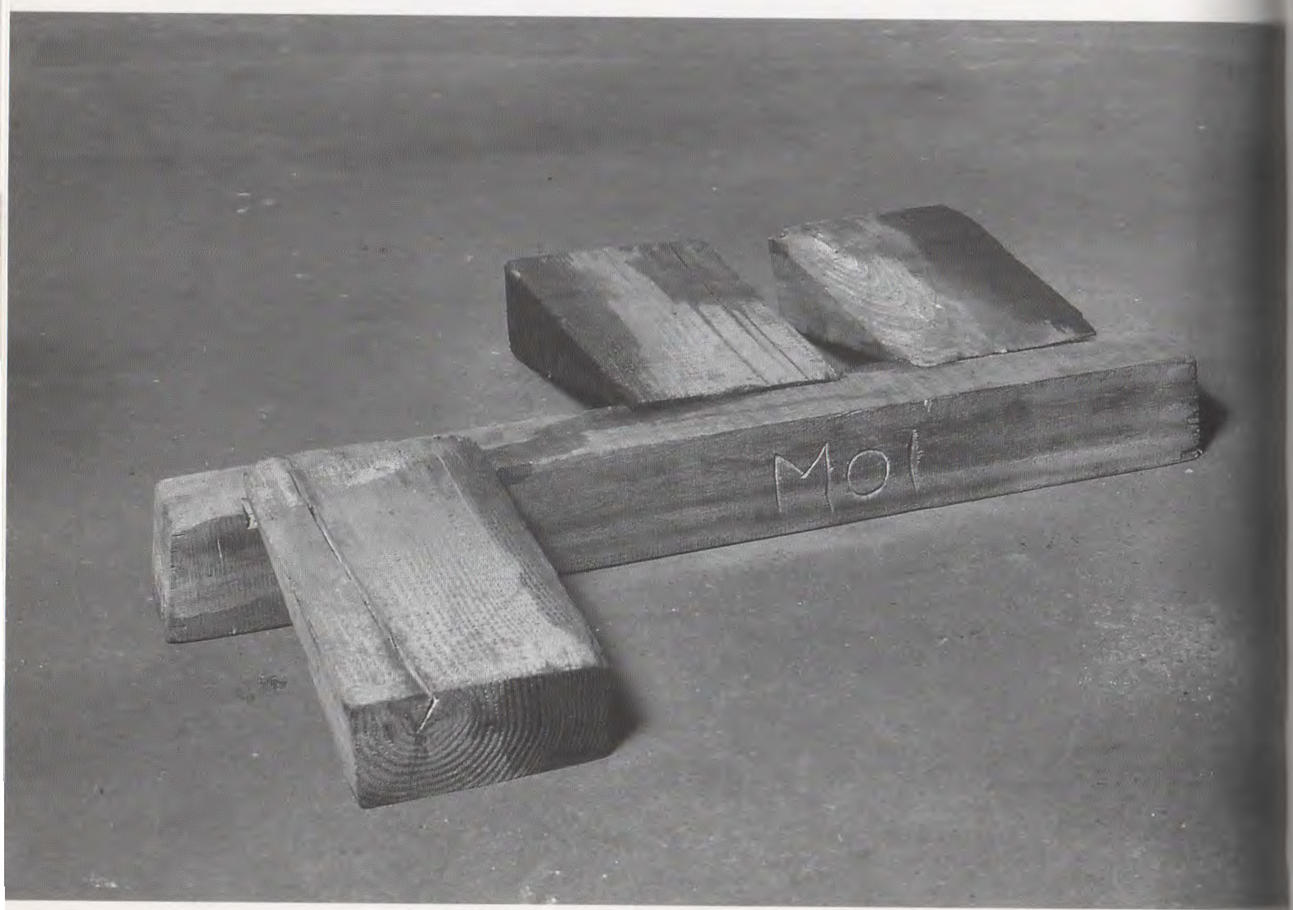
Does writing on sculpture function in the same way in all cases?
No, on paper it's different, it's for a sketch, for taking notes. There's a difference between carving out a text on a beam and writing a word on a piece of paper.

But when you write 'Nicht' or 'Nur' on a canvas, it's not the same gesture.
It is a gesture, but it's also a shout or a certain reflection.

Is it also a shout when you throw paint on to the canvas?
Yes, everything is a shout, everything a gesture.

When we see a sculpture with a text, from a distance we don't see the text - we first see the outlines, then we get closer and we see that there is a text and a relationship between the two ...
That's probably one of the reasons why I have never taken photographs of any of my sculptures. There are sculptors like Brancusi, Vermeiren and others, who make very beautiful photos of their works, but when I do it, it never turns out well. Once I have 'liberated' the piece, I am no longer objective, I'm not neutral any more.





How did you get from the Rhine to the Scheldt?
Renting a studio was very cheap in Antwerp, and what's more, I was in love. I had met friends of Anny's : Wout Vercammen, Hugo Heyrman, Panamarenko. There was also a certain feverishness, I didn't like Germany any more. Germany was too agitated - and especially Düsseldorf.
I had begun to hate Germany from the age of 14 and I used to say to myself that I would not like to marry a German girl, and that I wouldn't want to do my military service.

So you met artists here in Antwerp and you did things with them.
Yes, Happenings; but in the meantime I did many drawings and 'coudrages', small sculptures, things with cords. That was in 1966.

Had you taken part in or given 'Performances' prior to your arrival in Belgium?
Yes, in Spain, in Madrid - it used to be called 'Il Nascimiento del Huevo' - the 'Birth of the Egg' in English; I had already seen the great Fluxus festival in Düsseldorf in 1963, organised by Beuys (6). I liked it because it was another form of expression. And over here, Panamarenko or Heyrman were interested in that; and I had brought Vostell's (7) book on Happenings to Antwerp.

Did you give your first Performances in Germany?
They weren't really Performances. I remember in Düsseldorf, for example, while my parents were away I covered the whole of our house with a huge roll of paper; and on another occasion I closed the roller blinds, hung a canvas, took a tray of eggs to the other side of the street and threw them at the canvas. Of course, by the time my parents came back, everything had been restored to what it was. And when my mother went to buy some butter and cheese, they told her in the shop: "Your son owes us twenty marks for the eggs he bought!"

You were the pupil of Beuys; how did that affect your work?
At the beginning, I didn't know him very well, he was most intriguing, absolutely 'new'. In Germany, you can choose your teacher, so I said

Comment es-tu passé du Rhin à l'Escaut ?
A Anvers, pour louer un atelier, c'était très bon marché et puis j'étais amoureux. J'avais rencontré des amis d'Anny : Wout Vercammen, Hugo Heyrman, Panamarenko. Il y avait aussi une certaine fébrilité, l'Allemagne ne me plaisait plus. L'Allemagne était trop agitée et spécialement Düsseldorf. A 14 ans, j'avais commencé à détester l'Allemagne et, intérieurement, je m'étais dit que je ne voulais pas me marier avec une Allemande, que je ne voulais pas faire le service militaire.

Tu as donc rencontré des artistes ici à Anvers et tu as fait des actions avec eux.
Oui, des happenings, mais entre-temps j'ai fait beaucoup de dessins et des 'coudrages', des petites sculptures, des choses avec des cordes. C'était en 1966.

Avais-tu participé ou réalisé des performances avant ton arrivée en Belgique ?
Oui, en Espagne, à Madrid, cela s'appelait 'Il Nascimiento del Huevo', la naissance de l'œuf en français ; j'avais déjà vu à Düsseldorf en 1963 le grand festival Fluxus organisé par Beuys (6). Ça me plaisait parce que c'était une autre forme d'expression. Et ici Panamarenko ou Heyrman étaient intéressés par ça, et j'avais amené à Anvers, le livre de Vostell (7) sur les happenings.

As-tu fait tes premières performances en Allemagne ?
Ce n'étaient pas vraiment des performances. Je me souviens que, par exemple, à Düsseldorf en l'absence de mes parents, j'ai recouvert un jour toute notre maison avec un grand rouleau de papier, et une autre fois j'ai laissé les persiennes fermées et j'ai tendu une toile, j'avais un plateau d'œufs et je me suis mis de l'autre côté de la rue, et je les ai jetés sur la toile. Naturellement quand mes parents sont arrivés, tout était remis en ordre. Et quand ma mère est allée au magasin pour acheter du beurre, du fromage, on lui a dit : "Votre fils a 20 marks de dettes, il a acheté des œufs."

Tu as été l'élève de Beuys ; en quoi est-ce que cela a marqué ton travail ?
Au début, je ne le connaissais pas très bien, c'était le type le plus intrigant, le plus nouveau. En Allemagne, on peut choisir son professeur, alors

je me suis dit : "C'est un type bien, on va voir si ça marche entre nous." A cette époque là, presque personne ne connaissait les œuvres de Beuys.
A l'Académie, ils ont accepté Beuys parce que, quand il a voulu devenir professeur, il a montré des projets, des dessins et des photos, un monument aux morts de la première et de la seconde guerre mondiale qu'il avait fait à Büderich, mais aucun travail avec de la graisse, avec du feutre, aucun objet. Deux jours plus tard, il a jeté tous les travaux des étudiants qui s'y trouvaient par la fenêtre et les étudiants qu'il avait sont partis : Beuys était là sans élèves. Et après ça, il a commencé avec une vingtaine d'élèves dont Ruthenbeck, Palermo, Immendorff, et moi. Il pouvait être terrible, dur, mais aussi extraordinairement gentil.

Combien d'années as-tu été son élève ?
Quatre ans.

En quoi ces quatre ans t'ont-ils marqué ?
Je n'aime pas beaucoup me citer, mais après sa mort on m'a posé cette question, et j'ai simplement écrit : "Eingeschlossenes weitet sich aus." Ce qui signifie : ce qu'on enferme s'étend. Beuys m'a intrigué, ce que je ne comprends pas, ça m'intrigue.

Avec le recul des années, comment vois-tu l'enseignement de Beuys aujourd'hui ?
Premièrement je dis : il a eu raison. Même quand il a fait quelques fautes, il a eu raison ! Je l'accepte. Il m'a ouvert les yeux et m'a appris comment dialoguer avec les matériaux, comment je peux les travailler. Si c'était à refaire, je retournerais demain encore chez lui.

Un certain nombre d'artistes ont été élèves de Beuys. Je voudrais savoir si, d'après toi, Beuys a enseigné quelque chose, tu avais l'air de dire à l'instant qu'il était plus un révélateur qu'un professeur. On peut donc quand même se demander quel était son enseignement.
Je ne sais pas exactement ce que j'ai appris avec lui, c'est quelque chose dont je n'ai pas d'idée précise. Il était absolument différent de tous les autres professeurs. Il y avait trop d'étudiants, alors on pouvait travailler à la maison. Il venait nous voir dans nos ateliers. Un matin, il est arrivé avec sa grande Cadillac vers dix heures. J'ai fait

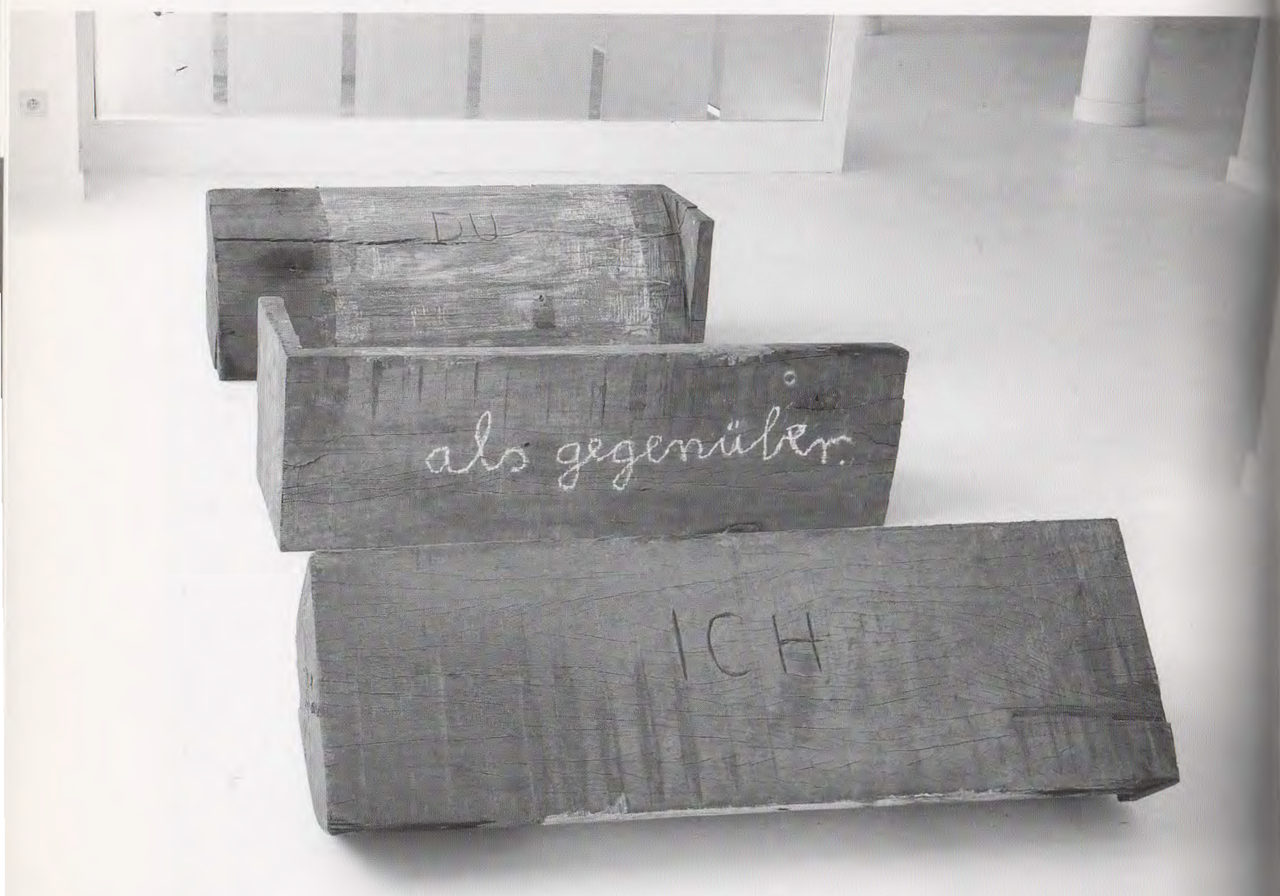
to myself: "He's good, but we'll have to see if we click." At that time, almost no-one knew the works of Beuys.
At the Academy, they accepted Beuys because, when he wanted to become a teacher there, he showed them his projects, drawings and photos, a monument to the dead in the two world wars that he had made in Büderich, but no work made with grease or felt, no object. Two days later, he threw the works of the students who were there out of the window, and the pupils he had himself departed: Beuys was there without pupils. And after that he began with some twenty pupils, including Ruthenbeck, Palermo, Immendorff and myself. He could be terribly severe, but also extraordinarily kind.

How many years did you study with him?
Four.

In what respect did those four years affect you?
I don't like quoting myself very much, but I was asked that question after his death, and I simply answered: "Eingeschlossenes weitet sich aus ..." - which means: what is enclosed, reaches out. Beuys intrigued me: what I don't comprehend intrigues me.

Looking back over the years, how do you view the teaching of Beuys today?
At first I used to say: he was right. Even when he made a few mistakes, he was right! I accept. He opened my eyes and taught me to dialogue with materials, how I could work them. If I had to start all over again, I would still go back to him.

A number of artists have been Beuys' pupils. I would like to know if, in your opinion, Beuys taught anything - you gave the impression just now that he was more of a revealer than a teacher. So one is left wondering what exactly his teaching was.
I don't exactly know what I learned with him, that's something about which I have no precise idea. He was completely different from all the other teachers. There were too many students, so you could work at home. He used to come and see us in our studios. One morning, he arrived with his Cadillac around ten o'clock. I made some



tea, then some more tea, he looked at my drawings and said: "That's good, that's nothing, that's fantastic." He looked at all my past work and spoke with me alone; he didn't just do that with me, but with about a dozen students.
We bought sandwiches, he looked at all the portfolios I had, he asked me personal questions that you don't ask in a class in front of the others. And he left around six o'clock in the evening, after which I slept for twelve hours, I think. Afterwards, I questioned some other students and they all said practically the same thing: after Beuys left, they were exhausted. That was something new as well - working at home and having the teacher come to your place.

Do you feel you have some things in common with any of Beuys' other pupils of the time?
Yes, everyone learned, received a great deal from him. He encouraged us. Those who were not directly his pupils, but who were in another class, used to ask Beuys if they could show him their works. A certain Polke, or Richter, asked him: "What do you think?" He used to answer: "Carry on!" That's a lot, don't you think?

What do you think of that famous phrase of his: "Jeder Mensch is ein Künstler" (8) ?
Extraordinary, absolutely right, 100 per cent right. Of course, it has to be interpreted correctly. You can be a good postman, a good bank employee, and you can be extraordinary. He did not mean being an artist, he simply meant being creative, being yourself. And being yourself, that's being an artist.
But it was also a bit of provocation on his part, because he wanted to tease people. He was dining with us once and he said: "Bernd, your mother is an artist." He attacked everything that the concept of the "Künstler" usually signified, from a social point of view.
Beuys had his difficulties: they wanted to throw him out of the Academy, because he said that if, thanks to his teaching, one of his female students educated her children better, then that was more important in his eyes than having produced a great artist. The other teachers said: "Sir, you should remember your place. We are an academy of fine-arts and not an educational institution."
When I do something, I try to do it to the best of my abilities: avoid mistakes - I make a lot of mistakes, though I try nevertheless to avoid them -

du thé, encore du thé, il a regardé mes dessins et a dit : "Ça c'est bien, ça c'est rien, ça c'est formidable." Il a regardé tout mon passé et parlé avec moi seul ; il n'a pas fait ça simplement avec moi mais avec plus d'une dizaine d'étudiants.
On a acheté des sandwiches, il a regardé toutes les fardes que j'avais, et il m'a posé des questions personnelles qu'on ne pose pas dans la classe devant les autres. Et il est parti vers dix-huit heures, puis j'ai dormi 12 heures, je crois. Par la suite j'ai interrogé d'autres étudiants, ils disaient presque tous la même chose : quand Beuys partait, ils étaient épuisés. Ce qui était nouveau aussi, c'était de travailler à la maison et que le prof vienne chez toi.

Ressens-tu quelques points communs avec d'autres élèves de Beuys à ce moment-là ?
Oui, chacun a appris, reçu beaucoup de lui.
Il nous a encouragé. Ceux qui n'étaient pas directement ses élèves, mais qui étaient dans une autre classe, demandaient à Beuys s'ils pouvaient lui montrer leurs œuvres ; un Polke, un Richter demandaient : "Qu'est-ce que tu en penses ?"
Il répondait : " Continue !" C'est beaucoup, non ?

Que penses-tu de cette fameuse phrase de Beuys: "Jeder Mensch ist ein Künstler." (8) ?
Extraordinaire, tout à fait juste, 100 % juste. Il faut bien sûr interpréter correctement. On peut être un bon facteur, un bon employé de banque, on peut être extraordinaire. Il ne voulait pas dire être artiste, il voulait simplement dire être créatif, être soi. Et être soi, c'est être artiste.
Mais c'était aussi un peu de la provocation de sa part, car il voulait titiller les gens. Il a mangé une fois chez nous et a dit : "Bernd, ta mère est une artiste." Il s'en prenait à tout ce que le mot "Künstler" désigne habituellement, d'un point de vue social.
Beuys a eu des difficultés : on voulait le renvoyer de l'Académie, parce qu'il avait dit que si, grâce à son enseignement, une de ses étudiantes éduquait mieux ses enfants, cela était plus important à ses yeux que d'avoir formé un grand artiste.
Les autres professeurs ont dit : "Monsieur, vous n'êtes pas à votre place. Nous sommes dans une académie des beaux-arts et non pas dans un institut pédagogique."
Quand je fais quelque chose, j'essaie de le faire le mieux possible. Eviter les fautes, je fais beaucoup de fautes, mais j'essaye quand même de les

but it's necessary to realise that without mistakes I learn nothing. Wenn ich Keine Fehler machen werde, werde ich nichts lernen (9).

One might perhaps say that some of your wooden sculptures have an almost rustic character.
'Rustic' is quite right. I am the grandson of a peasant, I am a peasant, I am never happier than when hammering red-hot iron or when I come home with dirty hands. However, I am not preoccupied with the rustic aspect. It's the material, the wood which has arrived here, which has floated down the Rhine, floated along the Scheldt. I have a direct relationship with these materials.

Are you aware that this rustic character could have a seductive effect upon the spectator?
That doesn't interest me. I love wood. It's true you can't take away the rustic aspect, and it's also true that I am a German, that I have a certain romanticism. Wood has a certain warmth, and when I am working with wood, I almost never hurt myself. I speak to the wood and the wood speaks to me. Other people get splinters, but not me.

When you are using these pieces of wood, do you consciously have the idea of constructing or manufacturing something primitive?
Maybe. I would like to make one of my dreams come true and build a house for Anny's piano. That's my dream. But with this material too, and with beams too. I can find all the beams near to home in Antwerp - that is, ten kilometres along the Scheldt. All the wood has already been used; it has been abandoned, and I can buy a pile of it for very little. Every idea is a construction made by hand. To make a sculpture means finding a certain order. Give me your hand ... That's a sculpture, you and me, that's a dialogue.

Is your work in the continuing tradition of wood sculpture, unrefined multi-coloured wood?
Those are questions I don't really ask myself. It's subconscious ...

éviter, mais il faut aussi savoir que sans fautes je n'apprends rien. Wenn ich keine Fehler machen werde, werde ich auch nichts lernen (9).

On pourrait peut-être dire que certaines de tes sculptures en bois ont un caractère presque rustique.
Rustique est tout à fait juste. Je suis le petit-fils d'un paysan, je suis un paysan, il n'y a rien dont je ne sois aussi content que de battre le fer ou de revenir à la maison avec les mains sales. Mais, je ne me préoccupe pas de l'aspect rustique. C'est le matériau, le bois, qui est arrivé ici, qui a flotté sur le Rhin, qui a flotté sur l'Escaut. J'ai un rapport direct avec ces matériaux.

Est-ce que tu as conscience que ce caractère rustique peut avoir un aspect séduisant vis-à-vis du spectateur ?
Ça ne m'intéresse pas. J'aime le bois. C'est vrai qu'on ne peut pas enlever l'aspect rustique, c'est vrai aussi que je suis un Allemand, que j'ai un certain romantisme. Il y a une certaine chaleur dans le bois et quand je travaille le bois, je ne me fais presque jamais mal. Je parle avec le bois, et le bois parle avec moi. Et les autres ont des échardes, moi pas.

Est-ce qu'en utilisant ces pièces de bois, il n'y a pas aussi consciemment l'idée de construire ou de fabriquer quelque chose de primitif ?
Oui, peut-être. Je voudrais réaliser un de mes rêves et construire une maison pour le piano d'Anny. Ça c'est mon rêve. Mais aussi avec ce matériau, mais aussi avec les poutres. Toutes les poutres, je les trouve près de chez moi à Anvers, c'est-à-dire à 10 km le long de l'Escaut. Tout le bois a été déjà utilisé, il a été abandonné, j'achète un lot pour pas grand-chose. Chaque idée est une construction faite par la main. Faire une sculpture, c'est-à-dire trouver un certain ordre. Donne-moi la main...
Ça c'est une sculpture, l'un et l'autre, ça c'est le dialogue.

Ton travail est-il dans la continuité de la tradition de la sculpture en bois, du bois brut polychrome ?
Ce sont des questions que je ne me pose pas vraiment. C'est inconscient...

D'où vient ta manière d'agir avec le bois ?
Cela vient des premiers happenings, de 1963-1964, c'est l'action de faire, l'action c'est très important pour moi. Je fais de l'action painting avec du bois, avec la sculpture.

Le bois n'est plus taillé pour construire une figure ou une forme précise, mais il est déplacé, puis replacé, gravé par une inscription. Ces actions remplacent-elles d'une certaine manière la taille au sens traditionnel du terme ?
Non, je suis beaucoup plus proche de l'architecte qui a fait les cathédrales gothiques... Villars de Honnecourt. Je l'ai étudié quand j'avais 16 ans, ça m'intéressait.
Quand je fais des inscriptions, c'est pour accentuer une certaine idée, pour souligner la forme. Je pense à cette sculpture actuellement exposée à Gand, une sculpture le long du mur avec des poutres sur lesquelles est inscrit "Aus der Blume, das Holz" (Hors de la fleur, le bois). La sculpture, la forme est toujours première, c'est d'abord de la sculpture.

Tu as fait deux pièces en béton. Est-ce que ces sculptures faites avec un moule, un coffrage, ne t'ont pas posé quelques problèmes par rapport à ta pratique plus courante ?
C'est une question à laquelle je n'ai pas pensé. A Gand, pour ICH/DU (1979) j'ai dit : "Fais-moi un mur, comme ça, en rond." Jan Hoet a demandé à un ingénieur, un architecte... C'est tout. Pour l'endroit donné, ces sculptures en béton étaient la meilleure réponse.

A Gand, la pièce ICH/DU barrait l'entrée d'une salle vide, pourquoi ?
Il te faut trouver pourquoi, pour te trouver. Se trouver en soi-même. C'était pour donner aux gens un espace tout à fait vide où tu rentres facilement, tu regardes quand tu es dedans, tu ne sais plus comment sortir, et c'est tout à fait normal, il y a inscrit : "ICH quand tu rentres, c'est ma sonnette, tu sonnes chez moi, Ich, et qu'est-ce que tu trouves à l'intérieur ? DU. Und Du bist Du weil Du dich selbst suchst in deinem eigenen Ich"(10). Chacun des éléments a la hauteur de la plinthe, et l'ensemble fait cinq fois la hauteur de la plinthe, ce qui correspond exactement à la hauteur du passage.

Where do you get your way of acting with wood from? That comes from the first Happenings, in 1963-1964; it's the action of doing, action is very important for me. I do action painting with wood, with sculpture.

The wood is no longer cut to construct a precise figure or form, but it is moved, then put back, engraved with an inscription. Do these actions replace, in a certain way, cutting in the traditional sense of the term?
No, I am much closer to the architect who created gothic cathedrals ... Villars de Honnecourt. I studied him when I was sixteen - that really interested me.
When I make inscriptions, it's to underline a certain idea, to underline the form. I'm thinking of that sculpture currently on exhibition at Ghent, a sculpture along the wall with beams on which is written: "Aus der Blume, das Holz" (Out of the flower, the wood). The sculpture, the form, is always first - it's the sculpture that comes first.

You have made two pieces in concrete. Did these sculptures, made with a mould, a casing, not pose a number of problems in relation to your more current practice?
That's a question I haven't thought about. In Ghent, for ICH/DU (1979) I said: "Make me a wall, like that - round." Jan Hoet asked for an engineer, an architect ... That's all. For the location given, those concrete sculptures were the best response.

In Ghent, the ICH/DU piece barred the entry to an empty room - why?
You have to discover why for yourself, in order to discover yourself. Finding oneself in oneself. That was to give people a completely empty space you can easily enter; you look around while you are in there, you don't know how to get out any more - and that's quite normal. The inscription reads: "ICH when you go in, it is my doorbell, you ring my doorbell, Ich, and what do you find inside? DU. Und Du bist Du weil Du dich selbst suchst in deinem eigenen Ich" (10). Each of the elements is the height of the plinth, and the whole thing is five times the height of the plinth, which corresponds exactly to the height of the passage.

Comment choisis-tu les morceaux de bois que tu vas retenir ? Pourquoi celui-là plutôt qu'un autre ?
C'est ce que tous les marchands de bois qui me vendent des pièces se demandent aussi. Il y a des considérations matérielles, ça ne peut pas être trop cassé, trop abîmé, trop petit, les proportions sont importantes ou c'est trop cher...

How do you choose the pieces of wood you are going to keep? Why that one there, rather than another?
That's what all the dealers who sell me the wood wonder about as well. There are material considerations, it can't be too cracked, too spoiled, too small, the proportions are large or it's too expensive ...

Est-ce qu'il y a des raisons plus plastiques, à cause de la forme, ou des raisons plus irrationnelles ?
Tout à fait irrationnelles, même ma femme ne peut pas demander, quand j'amène un morceau de bois, ce que je vais faire avec ça. Je n'en ai aucune idée.

Are there more plastic reasons, because of the shape, or more irrational reasons?
Completely irrational, even my wife can't ask, when I bring back a piece of wood, what I'm going to do with it. I have no idea.

Est-ce qu'à un moment ou un autre tu as utilisé des photographies pour mémoriser toutes les pièces que tu avais dans le stock ?
Je n'ai pas de réserve. Le port est ma réserve. Lorsque j'ai fait des photos, c'était des tas de bois que j'avais achetés et qui étaient entreposés dans le port, pour pouvoir savoir ce qui m'appartenait.

Have you used photographs at any time to memorise all the pieces you had in stock?
I have no reserve stock. The harbour is my reserve. When I took photos, it was of the piles of wood I had bought and which were stored at the port, so as to be able to know what belonged to me.

Comment se passe la période, entre le moment où les pièces de bois attendent et avant qu'elles ne deviennent des œuvres ? Tu m'as dit un jour que c'est un temps qui pouvait être très long.
Parfois ça peut durer des années.

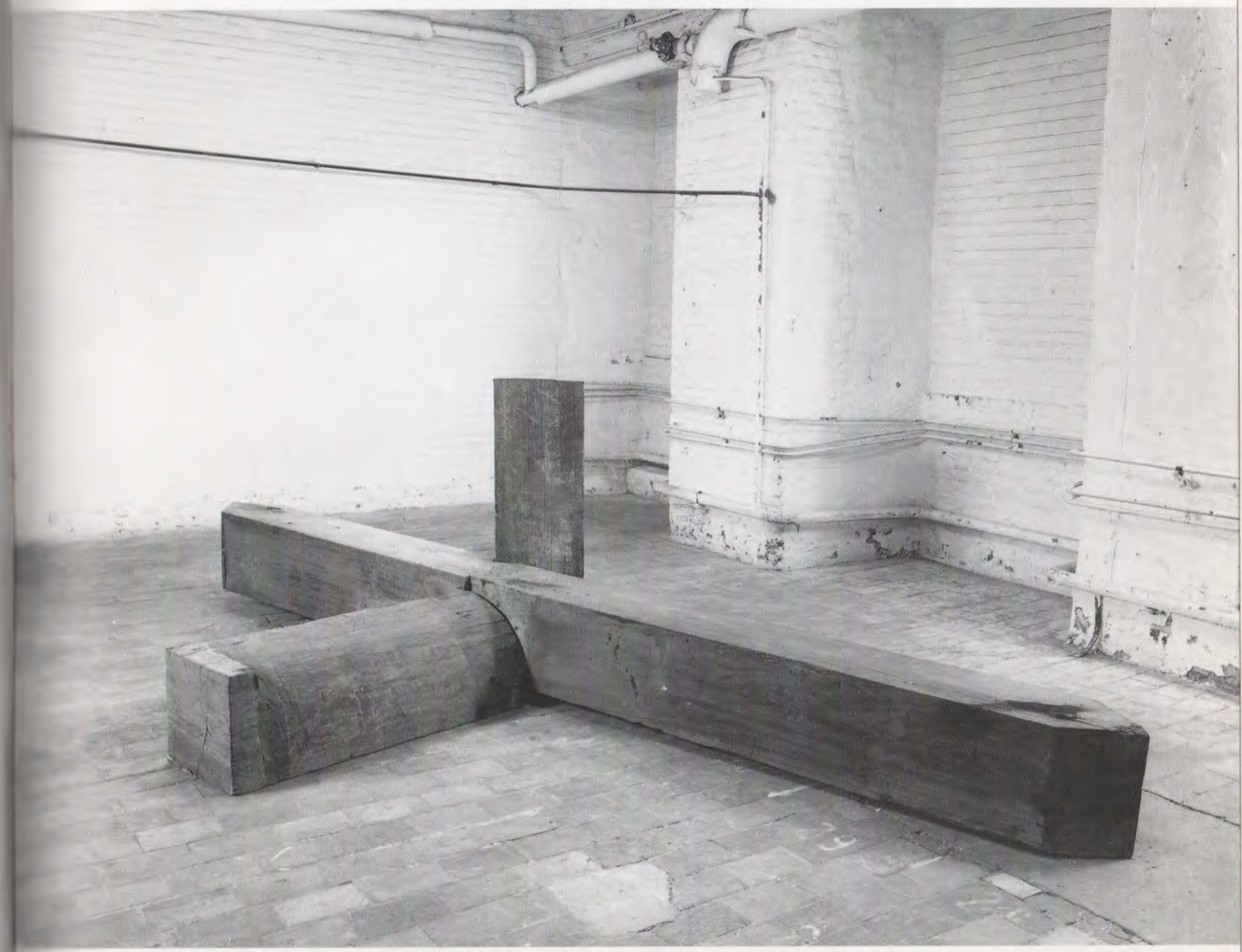
What happens in the period between when the pieces are waiting and they become works of art? You once told me it could be a very long time.
It can sometimes last for years.

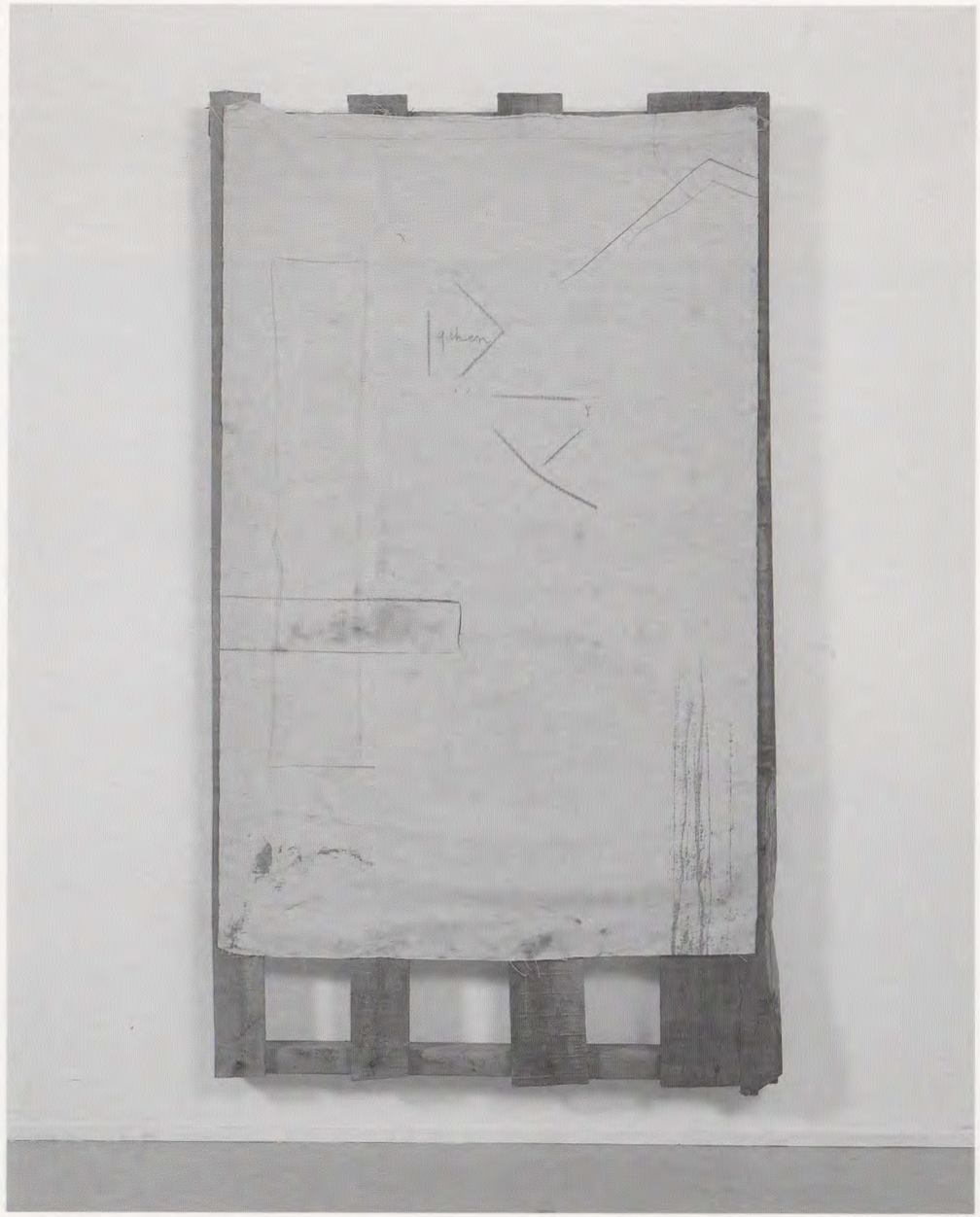
Par exemple, pour la pièce 'Nur', pendant combien de temps le bout de bois était-il chez toi ?
Vingt ans. 'bin b.' (1985), j'ai acheté la pièce de bois quand je suis venu en Belgique en 1965 et je l'ai faite en 1985. Donc c'est resté vingt ans. Il y a une pièce que j'ai même amenée avec moi à Madrid et puis je l'ai ramenée à Düsseldorf et de Düsseldorf à Anvers.

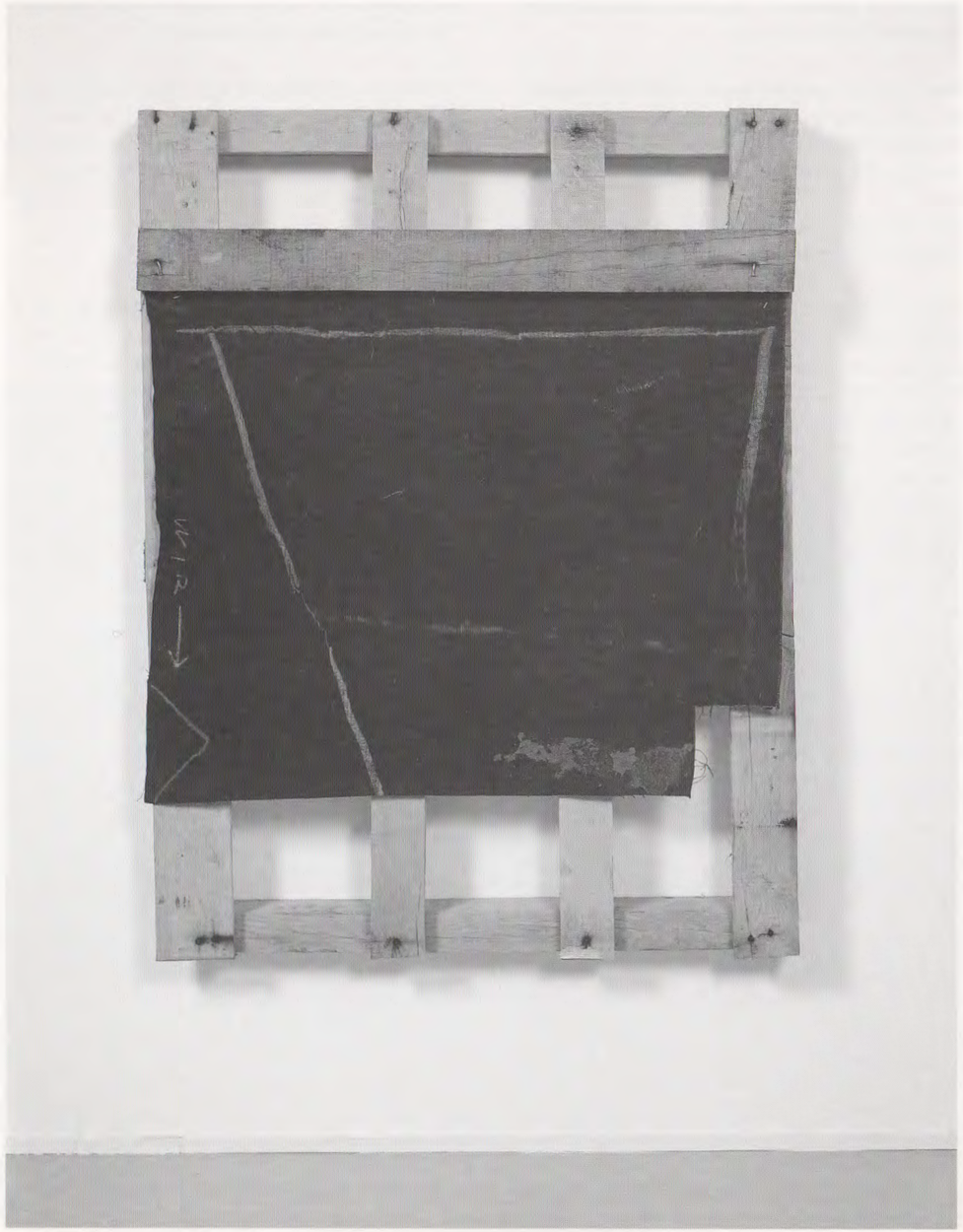
For example, for the piece entitled 'Nur', how long was the wood at your place?
Twenty years. In the case of 'bin b.' (1985), I bought the wood when I came to Belgium in 1965 and I did it in 1985. So that was twenty years. There is even a piece I took with me to Madrid, then back to Düsseldorf, and thence to Antwerp.

Et maintenant cela va plus vite.
Non, très lentement. Sauf pour la dokumenta, j'avais fait le choix, le camion est arrivé, on a coupé encore, scié, le camion est parti à Kassel, ça a duré deux jours.
A Kassel j'avais prévu six, sept jours. J'avais une idée assez claire, et ça marchait avec les ouvriers, avec les amis. Formidable. Et j'ai pu partir au bout de trois jours.

And now things are going more quickly.
No, very slowly. Apart from 'dokumenta' - I made my choice, the truck arrived, it was cut once more, sawn, the truck left for Kassel, and that all took two days. At Kassel I had planned for six or seven days. I had a very clear idea, and things went well with the workers and my friends. Fantastic. And I was able to leave after three days.







Tu assembles parfois plusieurs éléments ; est-ce que le choix des éléments, la manière de les assembler, relèvent de raisons plastiques ou de raisons spirituelles ?
Ce qui compte, c'est l'endroit qui est donné, alors je choisis des poutres. On me donne un endroit pour une exposition comme à Middelheim par exemple, je mesure, je regarde et après ça je dis : "Ce seront ces poutres-là."

Mais il y a des œuvres que tu as faites sans penser à un endroit précis et qui aujourd'hui sont exposées n'importe où parce qu'un collectionneur a pu les acheter. Elles ont donc une existence...
Oui, mais je ne peux pas répondre, ça revient à la question : pourquoi fais-tu des choses ?

Il y a un morceau de bois et ensuite il y a une œuvre de Bernd Lohaus. Et entre les deux, il y a quelque chose de plus que le morceau de bois. Peut-on dire que ton intervention apporte une valeur ajoutée ? Ce n'est plus le même morceau de bois, il y a eu métamorphose.
C'est assez juste. Tout est dans la métamorphose. La métamorphose c'est tout le travail, l'alphabet avec les 26 lettres, il faut mettre ces lettres ensemble dans un certain ordre. "Dis-moi, muse, à qui est destiné le poème." A toi, à elle... Dans mon atelier, lorsque je travaille, ou aussi à la campagne, je me dis : "Bernd, pourquoi tu cries ? Avec qui tu parles ?" Simplement : avec moi. Et quand je crie, je suis uniquement fâché avec moi.

Tu as dit que tu étais plutôt un sculpteur qu'un plasticien, en faisant le rapprochement entre Michel Ange d'un côté et Rodin de l'autre. Peux-tu expliquer pourquoi ?
Je ne modèle pas, mais je travaille avec la forme. Ça a toujours été comme ça.

Pourtant tu procèdes plus par addition que par soustraction. Et Michel Ange travaillait par soustraction.
Moi aussi. Enlever toutes les fautes, tout le superflu, au-dehors. Ne rien ajouter.
Je scie beaucoup de poutres, c'est-à-dire j'enlève quelque chose. Je les raccourcis, ou je fais des découpes. Quand j'écris des textes par exemple, j'écris à la main très vite, et à la fin j'efface, j'enlève. A cause de ça, les textes sont très courts. Différentes personnes disent que c'est un sculp-

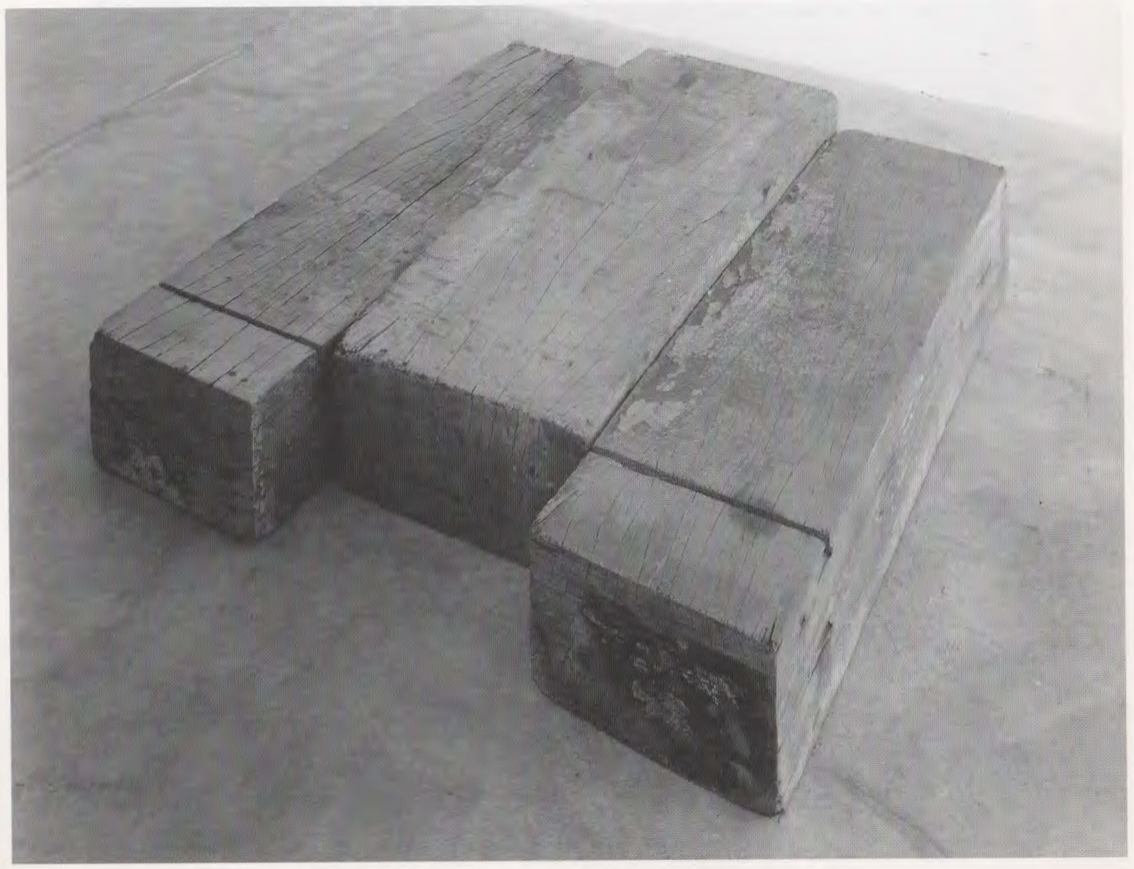
You sometimes put several elements together: does the choice of elements, the way they are put together, have to do with reasons of modelling or mental ones?
What matters, is the place I'm given, then I choose beams. They give me a place for an exhibition like Middelheim, for example, and I take measurements, look around and after that I say: "It's going to be those beams there".

But there are works that you have done without thinking of a precise place and which today are exhibited anywhere because a collector has been able to buy them. So they have an existence...
Yes, but I can't give an answer, it brings us back to the question: why do you make things?

There is a piece of wood and then there is a work by Bernd Lohaus. And between the two, there is something more than the piece of wood. Might one say that your intervention brings an added value? It's no longer the same piece of wood, there has been a metamorphosis.
That's quite right. Everything is in the metamorphosis. The metamorphosis is all the work, the alphabet with 26 letters - those letters have to be put in a certain order. "Tell me Muse, for whom the poem is intended?" For you, for her... In my studio, while I'm working, or in the country too, I say to myself: "Bernd, why are you shouting? With whom are you speaking? Simply: with myself. And when I shout, I am only being angry with myself.

You once said you were more of a sculptor than a plastic artist, making a comparison between Michelangelo on the one hand and Rodin on the other. Could you explain why?
I don't model, but I work with form. It's always been like that.

But you proceed more by addition than subtraction. And Michelangelo worked by subtraction.
So do I. Take away all the faults, all that is superfluous, outside. Add nothing.
I take my saw to many beams - that is to say, I take something away. I shorten them, or I make cuts. When I write texts for example, I write by hand very quickly, and finally I erase, I take things out. Because of that, the texts are very short. Various people say that it is the work of a sculptor who has taken an axe to it. The pieces of wood



are only partially respected, you see.
At Middelheim, I took about one and a half metres off.

Is there something that distinguishes the works intended for interiors from those intended for outside?
Again, there is the location and after that comes the material. You can't put all wooden beams outside like oak and beech, but azobe (11) you can. I start with the given location.

For the works made from cords and wood, there seems to be a strong idea of contrast ...
This is a question of dialogue, like our handshake a little while ago. When I put a beam there, the cord is tightly stretched between strength and fragility - you could say between masculine and feminine, but that's not quite right. There are two different elements, just as there is Ich and Du - there is always a certain alternative.

You have indicated to us that the floor of the museum was going to be painted grey. Does the nature of the floor really change the appearance of your works?
The museum at Antwerp has a white floor on which everything floats, everything swims, it's a huge bath-tub. At Tourcoing, the floor fits fantastically with the piece 'Münster'. When the floor disturbs me, I ask if it isn't possible to change it, change its colour. The floor can change the direction of the work.

I always remember a phrase of yours: "Nicht das, aber auch nicht das Andere" (12). So there is both doubt and necessity for dialogue. There is always the relationship between two things, between this and that, between two pieces of wood, between a piece and a word, between the wood and the word, between him - Bernd - and the object, between him and other people; and then, at the same time, there is the doubt - and here I think of Beckett - a man is both alone and yet part of society; there is a doubt because it works and yet it doesn't work. You have to remove mistakes, but that doesn't give you exactly what you want, and yet it works.
Yes, that's the doubt. "Nicht das, aber auch nicht das Andere". That is to say, always searching; either I search for myself, or I am discontented. What does an artist do in his studio? Bernd turns

teur qui a pris sa hache. Les pièces de bois ne sont donc que respectées partiellement. A Middelheim, j'en ai enlevé à peu près 1 mètre 50.

Est-ce qu'il y a quelque chose qui distingue les œuvres destinées à l'intérieur de celles destinées à l'extérieur ?
De nouveau, il y a le lieu et après ça il y a aussi le matériau. Toutes les poutres de bois ne peuvent pas être à l'extérieur comme le chêne et le hêtre, mais l'azobé (11) oui. Je pars de l'endroit donné.

Pour les œuvres faites à partir de cordes et de bois, l'idée de contraste semble très présente...
C'est une question de dialogue, comme la poignée de main de tout à l'heure. Quand je mets une poutre là, la corde est très fortement tendue entre la force et la fragilité, on pourrait dire entre le féminin et le masculin, mais ce n'est pas très juste. Il y a deux éléments différents, comme il y a le Ich et le Du, il y a toujours une certaine alternative.

Tu nous as indiqué que le sol du musée allait être peint en gris. La nature du sol change-t-elle vraiment l'aspect de tes œuvres ?
Le musée d'Anvers a un sol blanc où tout flotte, tout nage, c'est une grande baignoire. Le sol avec la pièce 'Münster' à Tourcoing convenait formidablement bien. Quand le sol me dérange, je demande si on ne peut pas le modifier, changer la couleur. Le sol peut changer le sens de l'œuvre.

Une phrase de toi m'avait marqué : "Nicht das, aber auch nicht das Andere" (12). Il y a donc à la fois le doute et la nécessité du dialogue. Il y a toujours le rapport entre deux choses, entre ceci et cela, entre deux pièces de bois, entre une pièce et un mot, entre le bois et le mot, entre lui, Bernd, et l'objet, entre lui et les autres ; et puis, en même temps, il y a le doute - et je pense à Beckett - l'homme est à la fois seul et il est dans la société ; il y a un doute parce que ça marche et que ça ne marche pas. Il faut enlever les fautes, mais cela ne donne pas exactement ce que l'on veut, et pourtant ça marche.
Oui, c'est le doute. "Nicht das, aber auch nicht das Andere." C'est-à-dire toujours la recherche, ou je me cherche, ou c'est le mécontentement. Un artiste dans son atelier, qu'est-ce qu'il fait ? Bernd tourne dans sa cage nommée atelier,

autour de ses bois. Bernd, l'ours dans sa cage (13). Et ça c'est presque comme chaque artiste dans son atelier, il tourne dans sa cage.
Beuys disait : "Fais-le", "Tu' es" en allemand, une fois écrit, cela correspond en français à "tu es" ; alors je peux dire : "Tu es ce que tu te fais." Et, à cause de cette phrase, "Tu' es, fais-le", il n'y a pas de hasard. Je ne crois pas au hasard.

Anvers, août 1995

Interview réalisée par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer, Richard Klein et Godeleine Vanhersel de Sans Titre, bulletin d'art contemporain, Lille.
Remerciements à Anny De Decker.

1 Ewald Mataré, sculpteur allemand, né en 1887. Il a été, à Berlin, l'élève de Lovis Corinth et a enseigné à l'Académie de Düsseldorf à partir de 1932. Dès 1933, il a été démis de ses fonctions parce que considéré comme étant un "artiste dégénéré". Il a retrouvé l'Académie en 1946, comme directeur et professeur de sculpture.
2 *Joseph Beuys, Ölfarben/Oilcolors 1936-1965*, F. J. et H. Van Der Grinten, Prestel Verlag, München, 1981, illustration 85.
3 Gotthard Graubner, peintre allemand né à Erlbach en 1930.
4 Ernst Bloch, philosophe allemand (Ludwigshafen 1885, Tübingen 1977). Dans une perspective marxiste, mais s'opposant à toute orthodoxie stalinienne, il défend l'utopie sociale qu'il juge nécessaire et plaide pour une vision globale de l'histoire.
5 Gottfried Benn, poète allemand (Mansfeld 1886, Berlin 1956).
6 Le 'Festum Fluxorum Fluxus' eut lieu les 3 et 4 février 1963 à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Une vingtaine d'artistes y ont participé dont George Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Wolf Vostell, Terry Riley, Györgi Ligeti, Raoul Hausmann, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Bruno Maderna, LaMonte Young, John Cage...
7 J. Becker et W. Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965.
8 "Chaque homme est un artiste." "Ma vision de l'art essaie de briser et de dépasser les frontières de l'ordre artistique, d'une tradition réductrice, d'une vision restrictive de l'activité culturelle..." Joseph Beuys, Conversation avec Eddy Devolder, Editions Tandem, Gerpinnes, p. 9.
9 "Si je ne faisais pas de fautes, je n'apprendrais rien." Ce qui correspondrait à l'expression française : "Il faut être pris pour être appris."
10 "Et tu es toi-même parce que tu te cherches dans ton propre moi."
11 Arbre d'Afrique tropicale, également appelé bongossi. Son bois brun chocolat à grain plutôt grossier, très dur et très lourd, est employé en travaux hydrauliques, ponts, pilotis, écluses, guide de puits de mine, charpente lourde...
12 "Pas cela, mais pas non plus autre chose."
13 Jeu de mots jouant sur l'homophonie entre Bär, ours en allemand, et le début du prénom Bernd.

around in the cage he calls his studio, around his pieces of wood. Bernd, the bear in his cage (13). And that's pretty well like every artist in his studio, he turns round and round in his cage.
Beuys used to say: "Do it!" - "Tu' es" in German is like the French "Tu es" ("You are"); so I could say "You are what you do". And because of that phrase "Tu' es, fais-le" it's not by chance. I don't believe in chance.

Antwerp, August 1995.

Interview conducted by Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer, Richard Klein and Godeleine Vanhersel of Sans Titre, bulletin of contemporary art, Lille.
With thanks to Anny De Decker.

1 Ewald Mataré, German sculptor, born in 1887. In Berlin he was the pupil of Lovis Corinth and taught at the Düsseldorf Academy from 1932. In 1933 he was dismissed from his position because he was considered to be a "degenerate" artist. He was readmitted to the Academy in 1946, as Director and Professor of sculpture.
2 *Joseph Beuys, Ölfarben/Oil Colours 1936-1965*, F.J. and H. Van Der Grinten, Prestel Verlag, München, 1981, illustration 85.
3 Gotthard Graubner, German painter born in Erlbach in 1930.
4 Ernst Bloch, German philosopher (b. Ludwigshafen 1885, d. Tübingen 1977). In a Marxist perspective, though opposed to any Stalinist orthodoxy, he defended the social utopia he thought necessary and pleaded for a global vision of history.
5 Gottfried Benn, German poet (b. Mansfeld 1886, d. Berlin 1956).
6 The 'Festum Fluxorum Fluxus' took place on the 3rd and 4th of February 1963 at the Academy of Fine-Arts in Düsseldorf. Some twenty artists took part, including George Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Wolf Vostell, Terry Riley, Györgi Ligeti, Raoul Hausmann, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Bruno Maderna, LaMonte Young, John Cage, etc.
7 J. Becker and W. Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965.
8 "Every man is an artist". "My vision of art is trying to break down and go beyond the frontiers of artistic order, of reductive traditions, of a restrictive vision of cultural activity ..." Joseph Beuys, Conversation with Eddy Devolder, Editions Tandem, Gerpinnes, p.9.
9 "If I didn't make mistakes, I wouldn't learn anything." This corresponds to the French expression: "Il faut être pris pour être appris".
10 "You are yourself because you are looking inside your own self".
11 Tropical African tree, also called Bongossi. Its chocolate brown, rather rough-grained wood, which is very hard and very heavy, is used in hydraulic construction works, bridges, for making piles, lock-gates, mineshaft supports, heavy carpentry, etc.
12 "Not that, but not anything else either ..."
13 Word-play on the homophony between 'Bär' (bear in German) and the beginning of the Christian-name 'Bernd'.