

## *Esquisse pour une Philosophie Scripto-Monumentale*

par Adélia Santos Costa

\*\*\*\*\*

### *L'école libre*

Joseph Beuys est un artiste de renommée internationale et intemporelle qui a marqué pour toujours la façon dont on voit l'art contemporain occidental. Né en 1921 en Allemagne, Joseph Beuys a commencé ses études en sciences naturelles et en musique. En 1961 il devient professeur de Sculpture Monumentale à la Kunstakademie de Düsseldorf. Plusieurs de ses travaux artistiques deviennent des références notables pour l'art contemporain international, tel que "7000 Chênes", "Tableaux noirs", "Coyote" et "Piège". D'ailleurs, au-delà de devenir un artiste notable, Joseph Beuys a été aussi connu par sa pensée politique sur l'Éducation, l'État et l'Art.

S'engageant au départ dans l'étude de ce que représente le rôle de l'être humain au monde, Beuys a développé des idées qui aujourd'hui encore font de l'écho parmi ceux qui les écoutent.

Clara Bodenmann-Ritter a eu sa première rencontre avec Beuys en 1969. Lors de cette rencontre, les sujets qui ont été abordés ont eu une profonde répercussion sur la pensée et l'œuvre de Beuys.

« Causer est aussi une forme d'art » – Joseph Beuys, 1972

Dans "*Chaque Homme un artiste*", Beuys commence par dire que les groupes artistiques qui parfois se forment à l'intérieur d'une école, sont des groupes qui s'isolent et luttent entre eux. Face à cette position, Joseph Beuys soutient que cela devrait finir, tout en ajoutant que ce qu'il essaye de faire à l'école, c'est promouvoir la pluralité scolaire et travailler selon le modèle triparti de Steiner à partir de nouvelles approches et perspectives<sup>1</sup>.

On sait que Rudolf Steiner (1861-1925) a créé une Philosophie Sociale et le mouvement artistique *Eurythmie*. Promouvant l'éducation interdisciplinaire, les écoles Waldorf en Allemagne, développent des études qui s'inspirent des théories de Steiner, intégrant la création artistique comme pratique pédagogique, et visant le développement créatif de chaque étudiant par l'imagination et la spiritualité (Beuys, 1972: 63).

---

<sup>1</sup> Joseph Beuys [1972] (2011), *Cada Homem um Artista*, Porto, Editora 7 Nós (2ª Publicação), pp. 60-63.

Dans la vision de Beuys, dans l'école libre chacun est libre de choisir, libre de penser et libre de créer. Selon l'artiste, cette école doit se maintenir autonome et doit permettre le choix de plusieurs hypothèses de formation. Dans l'école libre, l'esprit est libéré de ses conditions culturelles, politiques et économiques (Beuys, 1972: 64). Pendant l'entretien, Joseph Beuys explique qu'il a choisi le nom d'école libre car il considère que, par exemple, dans les écoles privées il n'y a pas la liberté que, selon lui, il faut atteindre. Il ajoute encore que dans l'école privée la liberté n'existe que pour les classes ayant plus de pouvoir économique, qui pour cela deviennent des écoles d'élite. Pour Beuys l'existence d'écoles publiques libres c'est absolument fondamental. Ces écoles, payées par l'État, devraient s'appliquer à des tâches sociales, offrant des enseignements variés et enrichissantes aux étudiants (Beuys, 1972: 64-65).

Par d'autres côtés, Beuys pense que pour que ces écoles puissent exister il faut restructurer l'enseignement pour qu'il fonctionne de la façon même dont l'être humain marche intimement. Pour que cela puisse se passer, selon Beuys, seraient nécessaires une vision innovatrice et une idée d'ordre social nouvelle, par le modèle de la « tripartition sociale » de Rudolf Steiner vers un socialisme libre démocratique. Avec le modèle triparti de Steiner, la structure sociale, juridique et économique passerait par une décentralisation, amenant à l'autogestion et plaçant la dimension spirituelle de l'être humain comme élément intégré dans la société (Beuys, 1972: 66). Ce serait, donc, par la pensée et par l'action que ces écoles pourrait fonctionner : par la démocratie, liberté et socialisme.

« Je veux créer une école libre de créativité et recherche interdisciplinaire (...) l'école existe d'abord pour développer la capacité, cela veut dire, la conscience. Et si l'école développe la conscience, les enfants viennent à reconnaître les aspects qui doivent tenir l'ordre social futur ; en d'autres termes, dans une école libre s'apprend un sentiment social, une sensibilité sociale ou une connaissance sociale. »  
Beuys (1972: 68)

À cette époque, Beuys pratiquait déjà les idées de l'école libre dans une école de l'État. Selon lui, l'enseignement de la connaissance est une pédagogie qui arrive par des formes les plus variées, à partir d'une école ou dans une épicerie - la vie en tant qu'école de l'être humain:

« (...) comment est-ce qu'on réveille la conscience? L'école est quand même universelle. Ou à la rue, quand tu parles de ces choses avec des gens à l'épicerie, l'école arrive à fonctionner à ce moment à l'épicerie. Cela veut dire que le procès scolaire n'arrive pas qu'à l'école, mais il advient lorsqu'un être humain parle avec l'autre sur ces choses-là. » Beuys (1972: 71)

Dans la théorie de l'école libre, Beuys ajoute encore que ce qu'il prétend c'est d'allumer une flamme au-dedans de chacun, pour que chacun puisse provoquer de l'effet. Cet effet pourrait commencer par la pensée et s'instaurer dans la réalité perceptible par une méthode ou système : en tous cas, on devra faire tout ce qui est possible et ne pas demeurer uniquement dans la pensée.

## ***La Démocratie Directe et la Science de la liberté***

« (...) On marche chaque fois plus dans la direction de l'autogestion libre, tant dans l'école que dans l'économie, de façon que « l'État » représente purement l'administration de la Justice. Mais alors il intervient dans un champ complètement libre. Il n'y a plus d'espaces vides, mais des aires autogérées. C'est la constitution démocratique qui donne son orientation aux écoles autonomes et autogérées. » Beuys (1972: 77)

Pendant l'entretien, Beuys fait plusieurs références à ce qu'il appelle de démocratie directe, laquelle vise, surtout, la distribution de la pensée libre à toutes les écoles de l'Allemagne. Cette pensée libre s'institue une fois de plus par la démocratie, liberté et socialisme.

Par la démocratie directe tous les êtres humains verraient l'opportunité de créer leur propre constitution de façon que par l'administration par Communes, la décentralisation de tous les domaines de la vie soit possible. Dans sa vision, la démocratie directe s'inscrit dans une autogestion libre.

D'après ce philosophe/artiste, il faut reconstruire la façon dont on éduque puisque pour la structuration de l'individu il faut concevoir une nouvelle forme de créer et éduquer chaque être humain, avec des droits et des possibilités absolument neuves de citoyenneté. (Beuys, 1972: 79).

Par des centres et des écoles de formation, notamment par le Bureau d'Information pour la Démocratie Directe, on discuterait la science de la liberté, partant de l'auto-détermination et de la liberté de l'être humain, et s'appuyant sur un principe artistique. Ce serait à partir de la liberté de l'être humain et de sa créativité qu'on trouverait des moyens d'action au long de l'histoire et qu'on modèlerait le futur (Beuys, 1972: 104).

### ***L'Être humain triparti***

L'être humain, selon Beuys, joue un rôle fondamental dans la société car il a la capacité de se déterminer soi-même, et de cette façon il a l'opportunité d'influencer l'histoire, à la fois au présent et dans le futur. Pour cela il faut coopérer, assurer la responsabilité et penser/agir socialement.

Par un autre côté, cette formation doit se produire par l'idéal artistique puisque seul l'art offre, par le procès plastique, un chemin pour le développement de l'être humain (Beuys, 1972: 108).

Pour qu'on puisse changer l'histoire, il faut réorganiser tous les aspects de la vie de l'être humain. Cela veut dire, que dans toutes les perspectives possibles l'être humain doit y tenir sa présence. Il devrait, donc, y avoir un équilibre soit dans la vie spirituelle, soit dans la structure économique et juridique. Au centre de tout cela se présente l'être humain triparti (Beuys, 1972: 111).

Selon Beuys, le concept de figure humaine signifie, avant tout, que l'être humain doit se considérer soi-même comme une chose supérieure et non pas seulement comme un constituant matériel du monde. L'être humain arrive à se reconnaître soi-même

comme un être spirituel. De cette façon, il a la capacité de développer et d'achever des tâches en société.

Pour Beuys, la connaissance humaine procède de l'art, puisque comme il l'affirme « toute la capacité procède de la capacité artistique de l'être humain, i.e., de devenir actif du point de vue créatif. (...) Par cette raison, il faut fomenté une éducation artistique pour l'être humain. » (Beuys, 1972: 119)

### ***Le langage plastique***

« Je vois la pensée humaine aussi comme une forme plastique : la première forme plastique qui est apparue à l'être humain. » Beuys (1972: 135)

Avec la formation par l'art<sup>2</sup>, un chemin devient ouvert pour que l'art fonctionne comme une thérapie où chacun développe/crée sa propre conscience sans que cela signifie qu'il renonce à penser en ensemble. Pour ce motif, pendant 10 années, Beuys a défendu une éducation artistique capable d'exprimer non pas seulement, par exemple, le dessin et la peinture, mais aussi la mathématique (art des formes) et la langue (art du langage). Dans la mathématique, l'expression devient réalisée par des numéros et des formes. Déjà « la langue c'est le premier type de sculpture (...) Si tu lis tu donnes forme à des idées par l'entremise d'un moyen d'expression. Le moyen d'expression c'est le langage. » (Beuys, 1972: 77).

Dans ce sens, il serait pertinent de regarder la pensée comme un artiste regarde son œuvre. De la même façon, il est important donner de la valeur au son et à la qualité du discours (Beuys, 1972: 120).

D'ailleurs, comprendre, selon Beuys, la pensée comme une forme plastique, nous montre que la pensée a été la première forme plastique qui s'est révélée à l'être humain. Ainsi, la pensée et le langage se manifestent comme une forme primordiale de sculpture.

Alors, d'après Beuys, on peut considérer que ***le premier résultat du principe créateur commence dans la pensée, lorsque des idées sont contemplées comme sculpture. À partir de là, une matérialisation advient possible par le langage et l'écriture.***

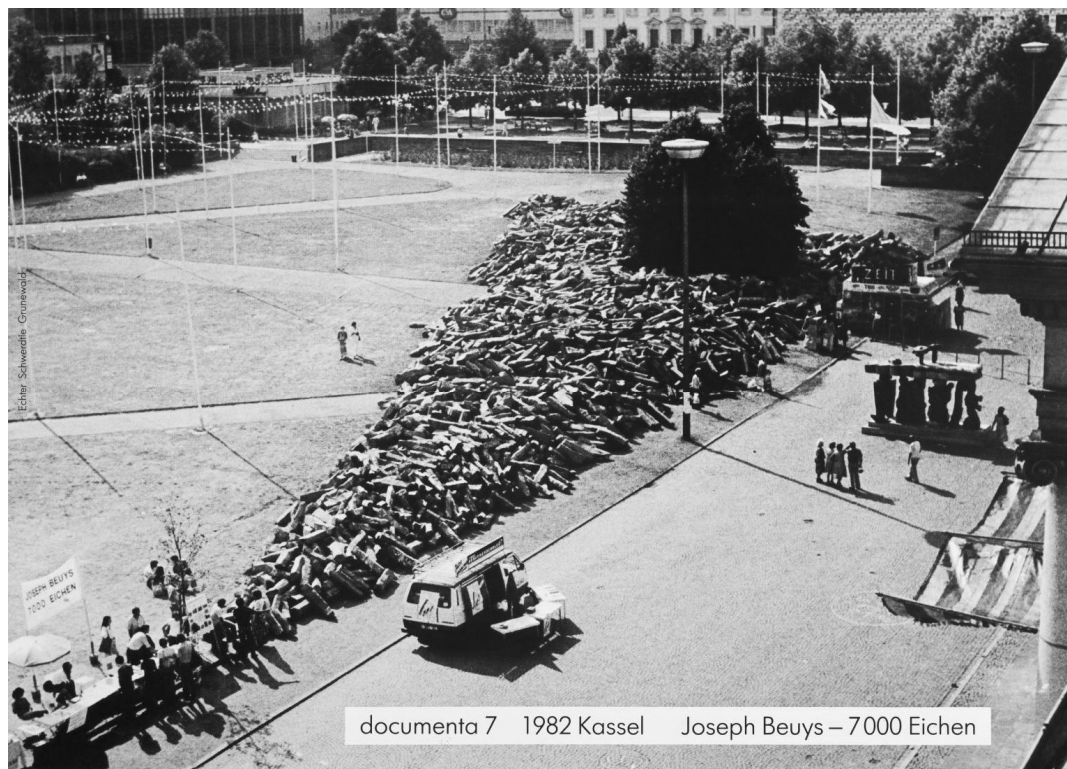
### ***7000 Chênes***

En 1982, à la Documenta VII de Kassel, Joseph Beuys a développé une intervention sculpturale nommée « *7000 Chênes – Project d'afforestation urbaine de Kassel* ». Engageant la communauté locale, le projet prétendait planter 7000 chênes dans les rues de Kassel (Allemagne), à côté de pierres de basalte. Placés sur une pelouse

---

<sup>2</sup> Il est pertinent d'ajouter que selon Beuys, dans la sphère artistique il ne faut pas créer une interprétation ou plusieurs interprétations d'une œuvre. Pour Beuys, interpréter est antiartistique puisque les œuvres d'art sont déjà une extériorisation de ce que reste à l'intérieur. Elles ont la capacité de rendre visible, par l'image, ce qui est, a priori, invisible. Pour comprendre une œuvre d'art il faut la revivre une deuxième, troisième ou, même, une quatrième fois, pour qu'une interprétation ayant quelque type de profondeur puisse se former. (Beuys, 1972: 76);

devant le Musée Fridericianum, les arbres et les pierres servaient comme objet-artistique que devrait être construit par les personnes qui voudraient participer à l'action. De cette façon, il était demandé à qui participait de planter un arbre auprès d'une pierre de basalte de dimensions variables.



Joseph Beuys, *7000 Chênes*, arbres et pierres de basalte, Kassel - Allemagne, 1982 | **Fig. 1**

Cette “sculpture monumentale” a pris cinq années pour être achevée, le dernier arbre a été planté à la Documenta VIII, en 1987<sup>3</sup>.

Avec ce projet, Beuys voudrait que le travail fût entendu pas uniquement comme une sculpture sociale et monumentale, mais voudrait aussi faire signe aux problèmes et aux conditions environnementales et pour la mission collective qui est globalement nécessaire de promouvoir pour protéger et guérir l'environnement. L'action a eu encore comme objectif la régénération de l'urbanisme par une communion sociale (DiaArt, 2004: 1). Par ailleurs, en construisant “7000 Chênes”, Joseph Beuys réfère que cette opération au-delà de constituer une sculpture sociale, concerne aussi la vie quotidienne des gens mais, principalement, l'écologie<sup>4</sup>. Pour Beuys, l'élément arbre est en soi-même un élément de régénération et, pour cela, un concept de temps. Le chêne étant un arbre de croissance lente, chaque élément vif est accompagné d'une colonne de basalte qui détient des caractéristiques de formes prismatiques cristallines (Cooke, 2016: 2).

<sup>3</sup> DiaArt [2004], *Joseph Beuys: 7000 oaks*, p.1; [Consult. 15 septembre 2016], Disponible en URL: <http://diaart.org/visit/visit/joseph-beuys-7000-oaks> ;

<sup>4</sup> Lynne Cooke (2016), *7000 Oaks*, p.1; [Consult. 15 Set 2016], Disponible en URL: <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf> ;

En regardant cette « sculpture sociale », nous sommes confrontés à sa signification. **Pour l'arbre**, son caractère peut être considéré comme quelque chose qui est en mutation permanente, puisqu'il s'agit d'un arbre avec des feuilles caduques, dont les couleurs changent et varient avec le temps. De station en station, les feuilles tombent et survolent, balayées par le vent, jusqu'à d'autres espaces et lieux, emportant avec elles un secret que personne ne connaît. **Pour la pierre**, en tant qu'élément de basalte, elle s'impose en termes sculpturaux. Les pierres ne changent pas, ni avec les saisons ni avec le vent. Elles changent seulement pour qui les observe. Arbre et pierre. Témoignage et perpétuité. Mutable et immuable. Ainsi se conserve cette sculpture sociale dont la signification s'inscrit en nous et dans le temps.



Joseph Beuys, *7000 Chênes*, arbres et pierres de basalte, Kassel - Allemagne, 1982 | Fig. 2

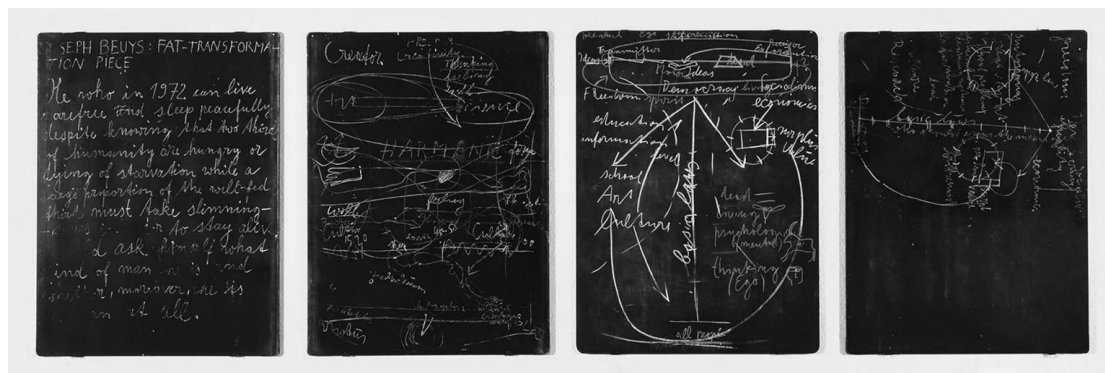
### ***Tableaux noirs***

En 1972, la *Tate Gallery* (Londres) a élu sept expositions de sept artistes différents. Joseph Beuys a été l'un d'eux à cause de son travail artistique et politique. Selon Michael Compton, la sélection des travaux comprenait objets artistiques non-conventionnels et tous les travaux avaient un dénominateur commun: le temps<sup>5</sup>.

Dans cet important événement artistique qui s'est passé le 26 de février 1972, Beuys discourt pendant six heures sur « ... *le mélange d'art, politique, charisme personnel, paradoxe et proposition utopique* ». Les inscriptions faites sur les tableaux noirs à cette séance signalent des passages où Beuys, en particulier, a manifesté ses idées sur l'art et l'être humain : « *l'Art est égal à l'être humain, qui est égal à la créativité, qui est égal à la liberté. Chaque être humain est créatif et, en conséquence, est libre.* » Ce moment a été enregistré et se trouve maintenant dans les Archives de la *Tate Gallery* (Tate, 2016: 1).

<sup>5</sup> Tate (2016), "Joseph Beuys 1921-1986: Four Blackboards 1972" in *Catalogue entry*; [19 Set 2016]. Disponible à l'URL : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-four-blackboards-t03594/text-catalogue-entry>

Dès les Années 60, Beuys usait des tableaux noirs et de la craie blanche comme moyen de communication. Ces tableaux étaient, de quelque façon, des porteurs d'information qui changeait tout le temps pendant le cours de l'action. Les dessins étaient surtout remplis de l'écriture. Pourtant, ces tableaux n'étaient pas limités par le fait d'être exécutés pendant des classes et des discussions. Au contraire, beaucoup de ces dessins sont considérés comme des sculptures qui émergent de l'écriture et de la pensée. (Tate, 2016: 1).



Joseph Beuys, Four Blackboards, 1972 | Fig. 3

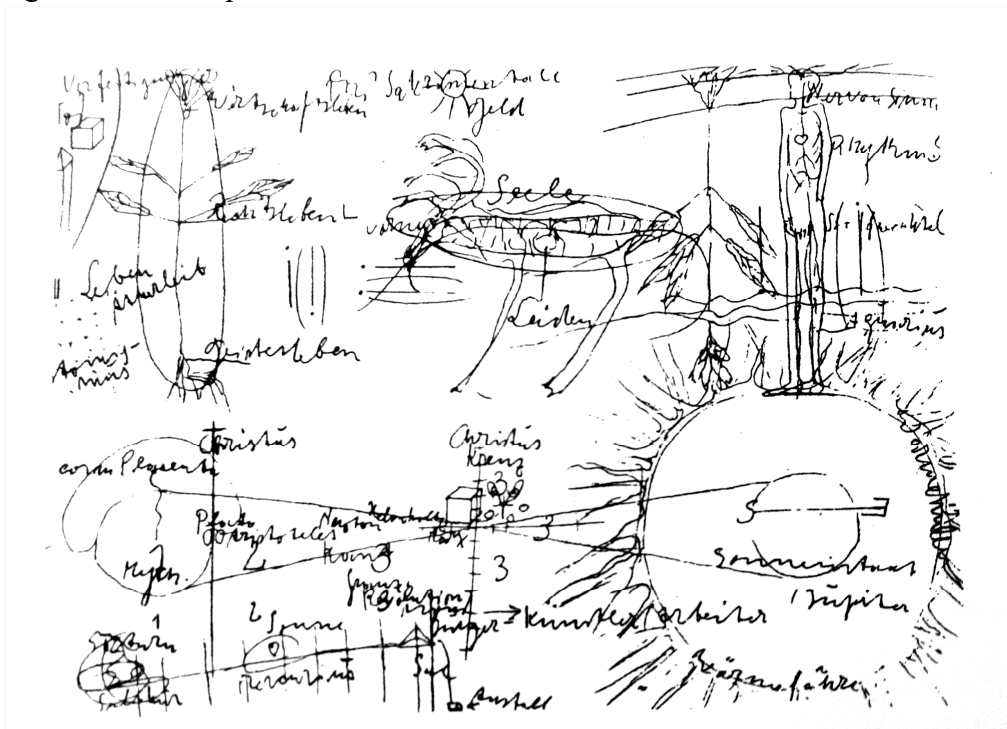
D'ailleurs, pendant les Années 70, Beuys enseignait dans ses classes avec des tableaux noirs, et pour cela ceux-ci ont fini par représenter une importante méthode didactique, comme nous l'avons déjà précisé. De cette façon, Beuys au-delà de prêter un nouveau sens à ses enseignements par l'intermédiaire de ses tableaux noirs, a aussi réussi par-là à étendre le rôle de l'artiste en tant que pédagogue (Tate, 2016: 1).

Le rôle de l'artiste comme pédagogue s'étend, donc, dans les Années 70, à partir des expositions, workshops et actions dont l'objectif principal était de comprendre les forces de la nature humaine. « L'Université Libre Internationale » ("Free International University") résulta de tout ce processus et sera fondée par Beuys pendant la Documenta VI, en 1977, à Kassel. Dans le manifeste publié par Beuys en 1972, l'Université Libre Internationale" soutient que la créativité est quelque chose qui n'est pas limitée à ceux qui la pratiquent comme une forme d'art, mais il s'agit de quelque chose qui s'étend à tout et chaque être humain (Tate, 2016: 1).

Pendant toute son œuvre artistique, Joseph Beuys usait souvent des diagrammes et dessins pour exposer sa pensée, celle-ci appartenant à l'univers politique, idéologique, artistique où spirituel. Ses principes philosophiques étaient plusieurs fois explorés dans ses tableaux noirs et dessins.

Dans le dessin au crayon que l'artiste a fait en 1974 et dont le titre est « Évolution », Beuys dessina sa notion d'évolution et de métamorphose. Selon Wolfgang Zumdick, dans « Death Keeps me Awake », Beuys illustre par le dessin sa pensée méthodologique, écrivant quelques unes de ses idées et dessinant un placenta dans la sphère terrestre. Ici, la Terre est cerclée par un *pneuma* illustré comme esprit ou âme qui se connecte par un cordon ombilical à la pensée, qui est fourni à la fois par

l'imagination et l'inspiration.<sup>6</sup>



Joseph Beuys, *Évolution*, crayon, Allemagne, 1974 | Fig. 4

Dans l'image, le placenta terrestre dont parle Zumdick pourra être interprété non seulement comme un placenta, puisqu'il aura la capacité de devenir quelque chose de plus. Un soleil (peut-être) dont le noyau se lie à un autre noyau, extérieur à la circonférence solaire. Tous les deux sont liés par le symbole de l'infini. On peut aussi observer une figure humaine et une plante en croissance. Les deux semblent placés au même niveau comme si ce qui appartient au plan spirituel et ce qui appartient au matériel étaient en train d'être analysés et étudiés.

Dans « *Évolution* » tel que dans beaucoup d'autres de ses travaux, Beuys privilégie la parole écrite. Des paroles qui lient les éléments restants par la pensée de sa signification

« Le dessin c'est la première forme visible dans mon travail... la première chose visible de la forme de la pensée, le point de mutation des potences invisibles vers le visible (...) Il ne s'agit pas seulement d'une description de la pensée... Là, tu as les sens aussi incorporés ... (...) le sens de la vision, le sens de l'audition, le sens du toucher. » Joseph Beuys.<sup>7</sup>

Chez Joseph Beuys, le dessin au-delà de représenter la pensée et viser la conceptualisation des idées est aussi une importante force du langage par lequel l'artiste s'exprime. Vie et art se lient et deviennent une seule chose. Par le dessin, Beuys a radicalisé la notion d'art et a rendu sa pensée plus large.

<sup>6</sup> Wolfgang Zumdick [1995] (2013), *Death Keeps me Awake: Joseph Beuys and Rudolf Steiner – Foundations of their Thought*, Alemanha, Spurbuchverlag e AADR, p.100;

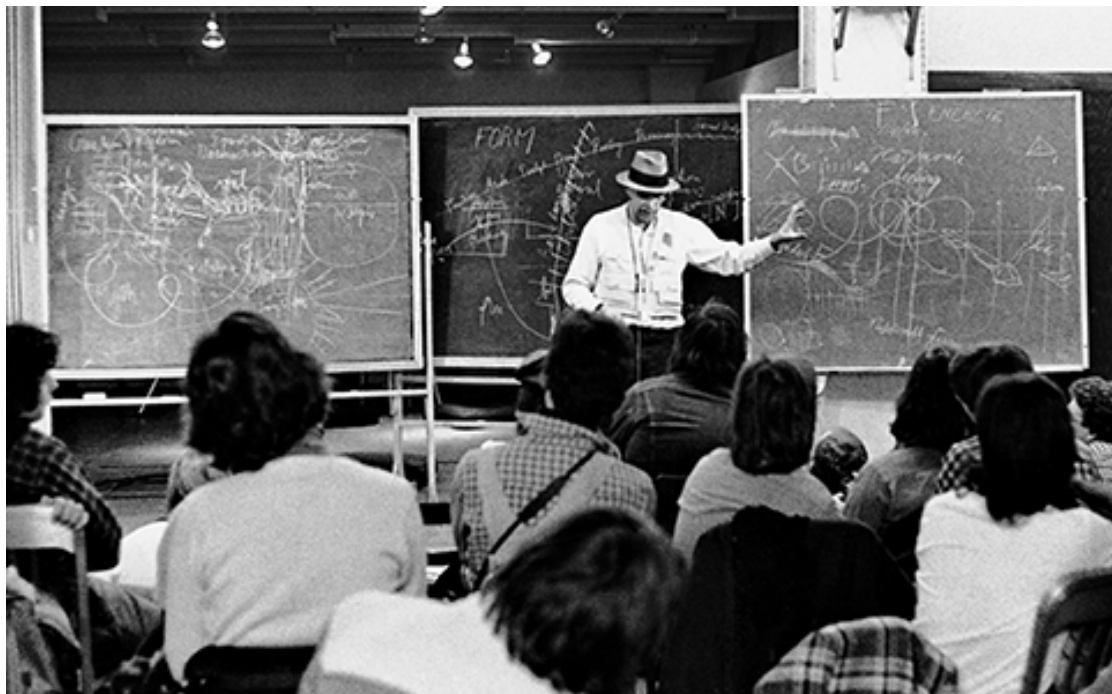
<sup>7</sup> Ann Temkin, Bernice Rose [1993], "Joseph Beuys and the language of Drawing" in *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*, United States of America, Philadelphia Museum of Art e The Museum of Modern Art – New York, p. 73;



Dans son œuvre, nous sommes confrontés à des travaux artistiques de nature diverse, parmi lesquels se trouvent des dessins, des sculptures, des collages, des assemblages, des environnements, des actions, des performances et des palestres (Temkin & Rose, 1993:74).

Dans ses dessins et peintures, Beuys présente un langage singulier pour qui les observe. Particulièrement les dessins à craie – les « *chalkboards* » – qui démontrent le monde intangible de la pensée de Beuys. Peut-être, au commencement, ils n'arrivent pas à révéler tout, mais ce que nous est donné à voir se transforme, de quelque façon, en une forme, un dessin ou inscription cryptique. Faits pendant que Beuys expliquait sa pensée dans des classes ou conférences, quelques-uns de ces dessins finissent par devenir porteurs d'un témoignage. Son essence reste dans le passé. Son inscription, par contre, nous rapporte dans le présent un témoignage immuable.

Dans une première approche, ces inscriptions semblent appartenir à un système



Joseph Beuys, *Classe théorique à l'Institut de l'Art, Allemagne, 1974* | Fig. 5

indéchiffrable, ne révélant pas son message. Des fragments d'une pensée passée. Pourtant, les dessins démontrent un langage de création vivante : motifs, figures, objets et sujets émergent avec différentes approches. Chacun dialogue avec l'autre comme des allégories et des métaphores, des paradoxes et des iconographies. Le dessin devient une force et une pratique vitale pour Beuys, entraînant par l'intuition un rôle prédominant dans sa pratique artistique. L'intuition réunit le monde de la créativité avec le monde réel pour nos sens. Ici le dessin se métamorphose (se transfigure) dans un *supra*-langage qui met en rapport l'abstrait et le figuratif. Pour Beuys, dessiner devient un véhicule et un outil pour révolutionner la pensée. (Temkin & Rose, 1993: 74).

## *The Last Lesson*

« ... avec ma main complètement au hasard, j'ai ouvert une page et j'ai vu une sculpture de Wilhelm Lehmbruck, et immédiatement s'est produit en moi une intuition : Avec la sculpture il y a quelque chose à créer. Tout est sculpture – cette image dans un sens m'appelait – et dans l'image que j'ai vue il y avait une torche, j'ai vu la flamme et j'ai écouté : Protège la flamme ! » Joseph Beuys, 1986<sup>8</sup>

Dans une discussion avec Robert Filliou, en 1970, Beuys expliqua que l'être humain est indépendant du monde matériel, à cause de sa pensée et à son idée de liberté. Penser c'est sculpter, puisque la pensée est en même temps un processus plastique invisible et un processus spirituel (Zumdick, 1995: 94-95).

Tout comme Steiner, Beuys s'est aperçu que la substance et l'apparence, le matériel et la forme, procèdent de la même base spirituelle : la pensée. La pensée est, ainsi, acte de création et origine de la créativité (Zumdick, 1995: 95).

À la Documenta VI de 1977, Beuys a soutenu que la pensée amène à une pratique étendue de l'art puisque « *chaque être humain est un être créatif (...) le processus formatif lui est déjà implicite par la pensée, qui parmi tout son corps (...) l'habilité et forme l'expression, ce qui à la fois s'enregistre au monde et de cette forme-là, l'enforme* ». Selon Beuys au dedans de chaque perception existe une volonté qui s'associe à l'énergie interne et l'enchaîne à la conscience. Cette organisation est régie par la pensée et ce qui organise les structures de la perception est la pensée gouvernée par une volonté (Zumdick, 1995: 95).

Les théories que Beuys développe trouvent son origine dans la « Philosophie de Liberté » de Steiner, selon laquelle la pensée se transforme aussitôt par la perception comme dans l'observateur. Comme cela, la pensée se lie au sujet et à l'objet. Selon Zumdick, la pensée peut aussi être envisagée comme une force qui a l'expérience du Moi-en-soi-même et connecte le monde intérieur et extérieur, présupposant que le corps et les émotions peuvent être considérés comme « monde externe ». La pensée est, donc, une force autonome et interne où le monde intérieur et le spirituel sont plastiquement moulés : penser construit la structure de l'être (Zumdick, 1995: 96-97).

Par ailleurs, au cours du temps, plusieurs mouvements et principes se sont succédés en art. Pour Gauguin, l'art a pris un sens nouveau quand il s'est intégré dans une autre culture différente de la sienne. Pour Picasso, il y avait la préoccupation de réactiver les qualités spirituelles par l'art. Selon Beuys, l'art ne devrait plus être limité par les disciplines artistiques traditionnelles mais devrait plutôt être entendu comme entier, capable de changer des aspects de la société (Zumdick, 1995: 122-124).

Pour Beuys, la Sculpture Sociale devrait faire converger l'art avec la sphère sociale, reformulant sa conscience. Beuys expliqua que chaque être humain peut contribuer collectivement et de façon créative à la création de la société. Selon Beuys, l'être humain ne devra rester dans l'égoïcentricité de son propre monde, mais devra agir

---

<sup>8</sup> Joseph Beuys, *Last Speech: Protect the Flame*, Allemagne, 1986, (16'), couleur et son;

socialement/collectivement sur le monde. L'organisme social devra se former dans une forme livre (Zumdick, 1995: 124-125).

Ces idées sont intimement liées aux idées de Steiner sur la « tripartition sociale » où l'économie, la justice et la culture sont autonomes. En outre, Beuys réfère encore l'importance de la pensée imaginative pour la sphère social. Ainsi, les termes « Organisme Social » et « Sculpture Sociale » doivent être considérés comme un véhicule qui porte l'imagination à une compréhension artistique de la structure sociale (Zumdick, 1995: 128).

Je tiens que le mot « Sculpture Sociale » est une catégorie complètement neuve de l'art. (...) Cette muse était précédemment inconnue et, parce qu'elle n'était pas connue, des erreurs évidentes de pensée sont arrivées (...). La "Sculpture Sociale" apporte le futur du concept de sculpture (...) celui qui l'emporte sur tous les concepts de sculpture. (...) C'est l'idée d'œuvre d'art totale, où chaque être humain est un artiste." – Joseph Beuys (Zumdick, 1995: 128-129)

Dès le commencement de son parcours artistique, Joseph Beuys a démontré dans son travail des préoccupations sur la « Sculpture Sociale » (thème qui a été constant au long de son parcours artistique avec la théorie plastique) (Zumdick, 1995: 130).

Wilhelm Lehmbruck a été peut-être une des principales références sculpturales de Beuys, puisque c'est à cause de celui-ci que c'est formé en Beuys l'idée de que tout est sculpture, comme il l'avoue :

« Tout est sculpture (...) et c'est avec cette image que j'ai vu le feu, j'ai vu la flamme et j'ai écouté : protège la flamme. Cette expérience, qui m'accompagné pendant la guerre, et après la guerre, ma conduit à la sculpture et à envisager le champ de la sculpture comme une totalité. Joseph Beuys » (Zumdick, 1995: 130).

À partir des sculptures de Lehmbruck, Beuys s'est aperçu que la sculpture ne se limitait uniquement à la spatialité, car elle aussi était supra-spatiale et supra-temporelle. Cette sculpture, à son tour, n'est-ce pas une chose qui puisse devenir expérimenté visuellement, mais intuitivement. Selon Zumdick, d'après le principe plastique de la sculpture, Beuys a concentré le processus de son travail artistique dans le sens de la pensée, pour développer une nouvelle forme et théorie de la sculpture. Cette nouvelle forme de sculpture ouvrait un chemin qui se fondait non pas uniquement sur l'aspect physique mais aussi sur le spirituel, amenant vers la « sculpture sociale » (Zumdick, 1995: 131).

La flamme qui a passé de Lehmbruck à Beuys, selon Zumdick, a conduit "à un mouvement sur la rénovation de la société, un mouvement qui reste encore nécessaire aujourd'hui et qui devrait être trouvé par des personnes; (un mouvement) qui amène à la sculpture sociale".

Dans sa dernière leçon sur la sculpture et sur le travail de Wilhelm Lehmbruck, Beuys parle de la fonction épistémologique de la pensée comme première expression créative du principe de la sculpture. En cela il appelle les « hautes formes de la pensée » (Zumdick, 1995: 131).

Pour Beuys, la compréhension de la sculpture comme quelque chose de

tridimensionnel et spatial ne remplissait pas le besoin « *d'étendre le concept de l'art* »:

Je n'étais pas satisfait de me tourner simplement en arrière, vers la sculpture en termes de développement stylistique. J'étais beaucoup plus intéressé par la (conception de la) sculpture dans laquelle l'être humain peut être redécouvert. En d'autres termes, je voudrais saisir des forces de la sculpture qui existe dedans l'être humain" Joseph Beuys (Zumdick, 1995: 133)

Selon Beuys, la théorie plastique se fonde en trois aspects : chaos, mouvement et forme; et ces trois éléments font partie de tout ce processus plastique de la sculpture. Par d'autre côté, l'équivalent spirituel de ces trois catégories se révèle dans la volonté, dans le sentir dans la pensée. L'œil intérieur (regard intérieur) est, donc, celui qui révèle le processus artistique. *La pensée est une sculpture qui vient du dedans vers le dehors (sculpture invertie). La pensée artistique inspiré crée la possibilité d'une métamorphose social par laquelle chaque être humain peut devenir un artiste.* Sentir, penser et engagement artistique ouvrent, ainsi, un cheminement vers la sculpture sociale.



Joseph Beuys, *Last Speech: Protect the Flame*, Allemagne, 1986 | Fig. 6

### *Vers une philosophie Scripto-Monumental*

En tant que forme, pensée et objet le monument a le pouvoir extraordinaire de remémorer un événement ou une personne et la possibilité de perpétuer un message. Ce message pourra surgir par divers horizons temporels. Passé, Présent et Futur pourront intégrer un seul corps spatio-temporel : le monument.

Pourtant on sait que le monument était aussi entendu (auparavant) comme un signe de mémoire : quelque chose qui appartenait aux mausolées, comme la célébration des morts, donc. D'un autre côté, on sait aussi que parmi d'autres cultures, comme la religion bouddhiste, c'est par l'incinération des morts qui se préserve et se célèbre la

mémoire. Les corps incinérés et transformés en cendres sont disséminés dans le paysage, s' y endormant. La monumentalité du corps qui s'analyse ici n'est pas signalée par l'édifice ou sculpture produite pour célébrer les morts mais plutôt par son invisibilité qui, dans ce cas, appartient à la nature quand ces corps y sont déposés, par la dispersion des cendres – invisibles au regard (Santos Costa, 2015: 13).

Le monument, au-delà de pouvoir se constituer dans le paysage par des cendres, pourra aussi être une semence ou le tronc d'un arbre, comme réfère Odon Vallet :

« Le monument est une souche d'arbre à terre mais aussi une semence sainte, comme si de ce chêne abattu sortait une génération nouvelle. » (Vallet, 2007: 22)

D'ailleurs, dépourvu de ses formes habituelles, le monument détient la particularité de se manifester en tant que message, puisqu'une fois de plus, comme Odon Vallet le précise : « La notion de monument relève d'un principe à la fois sensitif (la vision) et intellectuel (la mémoire) [...]. Le monument est donc un signal pour la mémoire, un moniteur du souvenir, presque un monstre de l'idée fixe quand il se fait répétitif comme l'alignement des tombes ou la forêt des croix dans les cimetières. » (Vallet, 2007: 22).

Ce disant, la monumentalité existe, donc, aussitôt dans l'univers matériel comme dans le règne de l'invisibilité ou de l'intangibilité. Le monument pourra naître lorsqu'un monde entre en collision avec l'autre et produit une inscription – comme nous disait déjà Joseph Beuys quand il affirme qu'un être humain en parlant avec un autre, crée une forme plastique, une sculpture. Par la lettre et la parole, par l'écriture et l'impression – un univers se perpétue dans l'autre, et s'immortalise (Santos Costa, 2015: 15).

### ***Le Scripto-Monument***

« *Le philosophe doit prendre conscience des nouvelles caractéristiques de la science nouvelle.* »  
Gaston Bachelard, 1971<sup>9</sup>

Les monuments les plus valides, selon moi, sont ceux qui projettent une conception du monde : ils proclament en hauteur et en profondeur une notion de vie, d'utopie, d'espoir.

Cette pensée pourrait-elle n'être qu'une idée nostalgique ou romantique?

Dans sa thèse doctorale, José Guilherme Abreu explique que pendant la modernité la sculpture a perdu le piédestal qui la monumentalisait, dès que l'espace public s'est converti en un espace pour l'architecture, d'où le monument commémoratif venait d'être banni, par faute de la narration sotériologique – la croyance au perfectionnement continu de l'humanité – qui au long du XIXème siècle l'a fait proliférer, puisque comme le remarqua Adorno, après Auschwitz il n'y plus de place pour écrire de la poésie lyrique.

---

<sup>9</sup> Gaston Bachelard [1971], *A Epistemologia*, Lisboa, Edições 70 – 1ª Edição, 2015, p. 17;

Fondé dans cette constatation, J.G. Abreu soutient que la monumentalité est devenue exilée par le *syndrome de la monumentalité négative* dans une condition de pure négativité : La monumentalité négative, qui est un syndrome, mais qui est aussi un paradigme : un horizon de (im)possibilité<sup>10</sup>.

Selon l'auteur, le syndrome de la monumentalité négative se manifeste par l'essor du mémorial qui lamente ou condamne, et du contre-monument qui contredit ou proteste, face au déclin du monument qui commémore, ce processus étant corrélatif de la *dialectique négative* d'Adorno, laquelle se définissant à partir de la négation du principe d'identité, selon l'auteur, visait à "*libérer la dialectique [...] d'essence affirmative, sans diminuer en rien sa détermination.*"<sup>11</sup>

Je ne suis pas d'accord. Je pense que le monument est capable de surmonter la condition négative dont il se maintient captif, s'il se conçoit comme quelque chose de collectif : quand sa conceptualisation passe de l'égoïsme pour devenir dispositif de partage et d'inscription.

Pourtant, dire que dans ce cas il s'agit de monumentalité positive, c'est trop réducteur pour élucider une autre condition, puisque par l'ouverture à son hémisphère contemplatif et représentationnel le monument va bien au-delà d'un retour à l'éloge ou à la positivité sotériologique. Sûrement plus que par-là, le monument pourra devenir réel du à la pensée créative libre, tel que Beuys le soutient – il se transforme en un *para-monument* : un monument que va au-delà de soi-même et qui crée une *para-réalité*. Une *para-réalité*, qui surpasse l'univers tangible, et qui vise et approche l'univers immatériel, intangible.

Les possibilités régulatrices pour la monumentalité *para-réelle* deviennent infinies, mais c'est par l'écriture qu'on trouve le cerne du monument *para-réel*, puisque c'est par l'écriture qui se formalise une pensée et un monde.

C'est par l'écriture qu'on apporte au lieu des mondes intangibles - la Nouvelle Inde qui n'existe pas dans l'espace, dont songea Fernando Pessoa, comme il le dit :

« Et notre grande Race partira à la recherche d'une Inde nouvelle, qui n'existe pas dans l'espace, dans des navires qui sont construits « de ce que les songes sont faits ». Et son vrai et suprême destin, dont l'œuvre des navigateurs n'a été que l'obscur et charnel simulacre, se réalisera divinement. »<sup>12</sup>

Tout comme Beuys le soutient, ce résultat c'est le travail du principe créateur, se générant par la formalisation du langage et se matérialisant par l'écriture. Pour Beuys, l'art se présente quand un être humain parle avec un autre être humain puisque, selon lui, parler est aussi une forme de l'art. Selon Beuys, le regard intérieur que chaque être humain possède représente la possibilité de transformer la pensée en une sculpture invertie dans la mesure où la pensée est une sculpture de l'intérieur

---

<sup>10</sup> José Guilherme Abreu [2006], *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948 – 1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Thèse Doctorale, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 56-57;

<sup>11</sup> Theodor Adorno [1966] (2005), *Dialética Negativa*, Akal, Madrid, p. 9;

<sup>12</sup> Fernando Pessoa [1912], *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, In, PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Ática, Lisboa, 1980, p. 74;

transformée en extérieur : une sculpture qui vient du dedans vers le dehors.

Pourtant, je pense que dans ce mouvement ce n'est pas seulement une « sculpture » qui se forme et devient vivante. C'est par cette procédure où l'univers intangible commence à toucher l'univers tangible, qu'un monument en vient à être créé : le *Scripto-Monument*. Un monument qui naît quand un être humain inscrit son âme ou essence dans la réalité, tout en la convertissant en *para-monde* : le monde visé par la sculpture sociale.

Dans notre travail artistique, le *Scripto-Monument* se conçoit comme une intervention collective et anonyme, dont les limites deviennent floues et dont les barrières deviennent surmontées. Un monument qui vise à se transgresser soi-même, et qui s'offre comme dispositif inducteur d'autres temporalités; qui s'inscrit dans la réalité par la mémoire, mais, surtout, par le rêve. Un monument qui par la parole et par la lettre ne se ferme pas dans une conclusion ou enseignement mais qui s'ouvre à de nouveaux mondes possibles comme instauration poétique et induction utopique de potentielles genèses et futurs. (Santos Costa, 2015: 6).

Par ce nouvel éveil du monument, peut-être sera-t-il possible de créer une nouvelle philosophie de la monumentalité : la philosophie *Scripto-Monumentale*.

### ***Œuvres d'art Scripto-Monumental***

Après la deuxième Guerre Mondiale, Beuys a connu l'expérience humaine du t-guerre, à la sensation et pensée, à la douleur et à la tristesse. Selon Bernice Rose, dans le travail de Beuys, le corps cicatrisé est une référence constante de ces temps douloureux que l'artiste a vécu. L'existence de ce corps représente la narration d'une esthétique occidentale dans son œuvre. En tant qu'artiste, Beuys s'est transformé en un défenseur de la responsabilité sociale et éthique, nécessaire à la société (Temkin & Rose, 1993: 73).

D'une certaine façon, Beuys a rejeté l'art de l'objet, puisque par là il n'était pas capable de saisir le corps total de son œuvre. Pour Beuys, l'art réel n'existait pas encore et, pour cela, il a proposé une autre possibilité d'art – quelque chose qui pourrait comporter aussi l'espace comme le temps : *la sculpture sociale*. Dans ce nouveau genre, la multidisciplinarité et le dessin se transforment en une carte de tout son discours artistique, ayant comme principal centre le corps au monde : le corps social (Temkin & Rose, 1993: 73).



Adélia Santos Costa, *Scripto-Monumento*, objet/œuvre artistique final, détail, 5 cm x 20,8 cm x 29 cm | Fig. 7

« Les résonances se dispersent dans différents plans de notre vie au monde ; (...) la répercussion nous invite à un approfondissement de notre propre existence » – Bachelard, 1969<sup>13</sup>

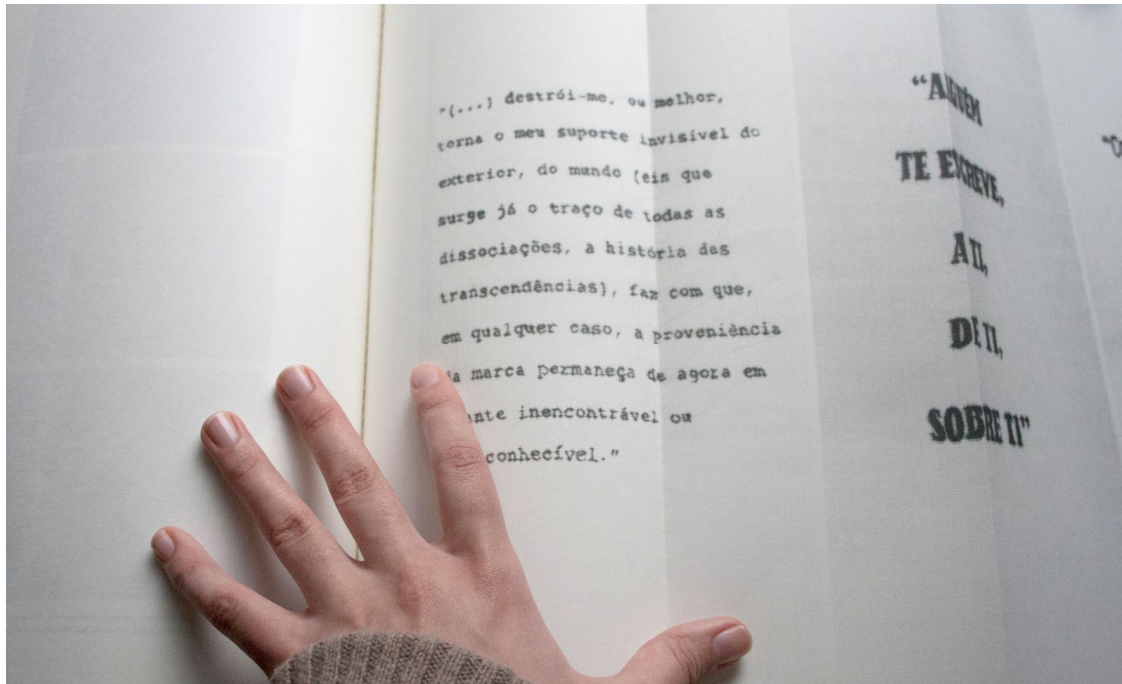
Selon Bachelard, l'être humain résonne avec les expériences qu'il entraîne, soient ceux-ci de l'intérieur ou de l'extérieur. Selon Bachelard, l'image poétique naît dans l'esprit de l'être humain et au cours du temps elle deviendra chaque fois plus profonde. En la voyant comme l'offrande d'une conscience naïve, Bachelard croit que l'image vient avant la pensée et appelle à ce phénomène la phénoménologie de l'âme. La conscience du songe devient le personnage principal de la pensée et du sentir humain (Bachelard, 1969: 3 – 4).

Parce que le *Scripto-Monumento* se présente comme *le monument de l'être par la parole inscrite*, un travail artistique a été réalisé, lequel tautologiquement s'intitule « *Scripto-Monumento* ». Ceci c'est une œuvre artistique dont l'écriture calligraphique prend le livre dès le commencement jusqu'à la fin. Calligraphie et dessin, tout comme chez Beuys, s'unifient et transforment le livre en quelque chose plus.

N'étant pas simplement un livre, mais plutôt un objet-artistique, le "*Scripto-Monumento*" fut réalisé à partir des résonances de l'être (Bachelard), par la voie d'une réverbération continue, marquée par l'inscription de pensées, d'idées, d'émotions, de sensations et d'idiosyncrasies, une fois abstraites d'autres figurations, combinant le dessin et l'écriture.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston [1958], *A poética do Espaço*, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado – Tijuca Ltda, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 6 – 7;





Adelia Santos Costa, *Scripto-Monumento*, objet/œuvre artistique final, detail| Fig. 8

La sculpture naît à ce moment où l'être et le rester de l'œuvre s'unifient dans la matière (...) Je sais seulement que ces sculptures se lient à mon corps, avec tout ce qu'il sait de l'univers, physique, mental et subtilement (...) Alberto Carneiro, 2012<sup>14</sup>

Partant de l'idée présentée par Bachelard à propos de l'image poétique, je soutiens dans ma thèse de maîtrise «*O Scripto-Monumento como instauração poética e utópica – A monumentalidade na era da desmaterialização da arte*», que cette image pourra devenir l'*image-première* qui traverse l'esprit avant la pensée même : on croit, donc, que cette image pourra s'assumer comme *proto-image*. Cette proto-image pourrait être, alors, l'*image-première* que naît et qui devient créée dans l'esprit humain, la même qu'avec le temps l'être humain l'inscrit par l'action de son propre corps (Santos Costa, 2015: 94).

“Du point de vue individuel et subjectif, nous expérimentons le temps d'après la projection d'un mouvement linéaire qui procède d'un avant, s'actualise dans la perception d'un présent ou d'un instant continu et se projette dans un futur qui nous apparaît comme conséquence de celui-ci.”<sup>15</sup>

A chaque page de l'objet artistique «*Scripto-Monument*» une inscription et un message sont examinés. Cette inscription, comme je l'ai déjà dit, est réalisée par l'écriture calligraphique, par le dessin et par des photographies. Par l'écriture, l'être transfigure son penser et son sentir. Par les dessins, un monde intangible devient visible. Par les photographies, les personnes qui ont participé aux différents projets deviennent immortalisées puisque ce fut par leur propre écriture qu'elles ont concédé

<sup>14</sup> Alberto Carneiro (2012), “Das notas para um diário e outros textos” in Centro de Arte Contemporânea de Bragança, *Alberto Carneiro - Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*; [Consult. 3 Jul. 2015], Disponible en URL: [http://www.galeriafernandosantos.com/news\\_detail.php?id=92](http://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=92)

<sup>15</sup> Helder Gomes, *As Possibilidades do Possível: a ficção enquanto experiência de realização do real*, Voca – Calote Esférica, Associação Cultural, p.19;

l'inscription. Écriture, dessin et photographie résultent comme *image-première*, ou *proto-image*, d'une certaine conscience humaine. Chaque élément appartient à une seule feuille et se désigne comme une *première-pensée*, une *pensée* créative.

Il importe, pour cela, rappeler que l'objet « *Script-Monument* » doit être compris comme un *Script-Monument*, en soi-même, puisque l'œuvre s'inscrit au même temps dans la réalité matérielle et dans le monde de l'intangibilité.



Adélia Santos Costa, *Scripto-Monumento*, objet/travail artistique final, 5 cm x 20,8 cm x 29 cm; installation : papier, gants, plastique, 1 m x 80 cm x 50 cm (mesures approchées), Bibliothèque de la Faculté de Beaux-Arts de l'Université de Porto, Exposition “*Over a flight of Steps*”, 29 octobre 2015 |

Fig. 9

Si à l'objet artistique « *Script-Monument* » l'inscription se réalise par *l'écriture calligraphique*, le *dessin* et la *photographie*, en « Douleurs Accumulées » l'inscription se réalise quand un être humain parle avec l'autre : quand des histoires et des témoignages sont partagés. C'était tout à fait comme cela que « Douleurs Accumulées » s'instaura.

Par un fauteuil à bascule qui pourra signifier le compas ininterrompu de l'horloge du temps, un objet esthétique a été créé qui contemple les expériences vécues qui se passent dans les espaces des hôpitaux. Pourtant, contrairement à ce que nom indique, Douleurs Accumulées ne se tient pas dans la douleur, mais plutôt dans le sens de l'hommage.



Adélia Santos Costa, *Douleurs Accumulées*, l'acte d'inscription anonyme, Centro Hospitalar São João do Porto, Porto, 7 avril 2015 | Fig. 10 et 11

Dans ce travail, ce qui le particularise c'est que tout et aucun nom inscrit ne contient le dernier nom ce qu'implique que l'hommage qui est dirigée à une mère, devient un hommage à ma mère ou à la tienne – à toutes. Le public anonyme, quoiqu'indistinct, se transforme en un public uni. Plusieurs fois en parlant avec des personnes, elles m'expliquaient qui elles étaient, pourquoi elles s'y trouvaient et ce que signifiait le nom qu'elles y inscrivaient. À mesure que le travail évoluait, peut-être pourrait-on dire que plus qu'un objet, celui-ci est un travail qui appartient à tous.

Quand même, il faut souligner que « Douleurs Accumulées » n'est pas l'otage d'un temps ou d'un lieu spécifiques, puisque le projet ne veut pas emprisonner mais libérer.



Adélia Santos Costa, *Douleurs Accumulées*, fauteuil, fils de coton, laine, papier, 90 x 53 x 88 cm,  
Centro Hospitalar São João do Porto, 24 de Abril de 2015 | Fig. 12

En parlant d'instauration il faut parler du projet « *In absentia* ».  
« *In absentia* » m'apparut par l'écriture calligraphique de lettres dont le contenu

comprend des textes, des réflexions et des poèmes d'auteur. Ce projet a commencé en octobre 2014, quand j'ai écrit une lettre à l'artiste portugaise Lourdes Castro. Après cette lettre, de nouvelles lettres ont été écrites contenant les textes déjà cités.

Comme il s'agit d'un projet qui se définit par l'inscription réservée de l'être, ces lettres, après leur rédaction, ont été fermées et scellées. Ici, l'enveloppe *occulte, garde et protège*. Une crypte qui en empêchant qu'on puisse voir dedans un texte apparent, le sauvegarde tout en occultant son contenu et en rendant difficile sa lecture.



Adélia Santos Costa, *In absentia*, intervention artistique, cordes à linge de São Pedro da Afurada, 13 octobre 2015 | Fig. 13

Le 13 octobre 2015, l'intervention artistique *In absentia* a été réalisée sur les cordes à linge d'Afurada. L'action s'est passée quand quelques passants se sont approchés car ils voulaient savoir ce qu'était ce travail. L'intérêt généré par les personnes a donné origine à l'inscription de nouvelles lettres inscrites.

Les gens qui ont participé à l'installation ont eu la liberté de choix : ils pouvaient écrire une ou plusieurs pages, une ou plusieurs paroles. Après l'acte d'inscription, les lettres ont été scellées par moi avec le symbole *SC* de *Scripto-Monument*. Quelques personnes ont choisi de prendre ses lettres. D'autres, ont voulu que ses lettres restent à côté des autres.

Les cordes à linge d'Afurada relient, les lettres instaurent et les enveloppes protégeaient.



Adélia Santos Costa, *In absentia*, intervention artistique, cordes à linge de São Pedro da Afurada, 13 octobre 2015 | Fig. 14

### *Conclusion*

La conscience humaine par l'enseignement de Joseph Beuys, pourra se transformer en une forme d'inscription au monde. À partir des paroles de Beuys, on comprend que le sentiment social, la sensibilité sociale et la connaissance sociale, par l'éveil de la conscience humaine, pourra réaliser les présupposés du *Script-Monument*, puisque nous croyons que c'est par des conversations et des expériences partagées ou vécues dans l'intime, donc, dans le sein de la vie, que le *Script-Monument* s'édifie, transcendentement.

Après Joseph Beuys, un nouveau concept s'inscrit sur le monument comme potentialité d'une forme de l'art contemporain. Le monument qui instaure, qui libère et qui inscrit l'être humain dans la réalité perceptible, par un acte de communion sociale, où le spectateur/récepteur abandonne son lieu/rôle « passif » et vient à intervenir directement par l'art *Script-Monumental*.

## Bibliographie

- Adélia Santos Costa (2015), *O Script-Monument como instauração poética e utópica – A monumentalidade na era da desmaterialização da arte*, Porto;
- Alberto Carneiro (2012), “Das notas para um diário e outros textos” in Centro de Arte Contemporânea de Bragança, *Alberto Carneiro - Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*; [Consult. 3 Jul. 2015], Accessible à l’URL: [http://www.galeriafernandosantos.com/news\\_detail.php?id=92](http://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=92)
- Ann Temkin, Bernice Rose [1993], “Joseph Beuys and the language of Drawing” in *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*, Estados Unidos da America, Philadelphia Museum of Art e The Museum of Modern Art – New York;
- DiaArt [2004], *Joseph Beuys: 7000 oaks*, p.1; [Consult. 15 Set 2016], Accessible à URL : <http://diaart.org/visit/visit/joseph-beuys-7000-oaks> ;
- Fernando Pessoa [1912], *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, In, PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Ática, Lisboa, 1980, p. 74.
- Gaston Bachelard [1958], *A poética do Espaço*, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado – Tijuca Ltda, Paris, Presses Universitaires de France, 1969;
- Gaston Bachelard [1971], *A Epistemologia*, Lisboa, Edições 70 – 1ª Edição, 2015;
- Helder Gomes, *As Possibilidades do Possível: a ficção enquanto experiência de realização do real*, Voca – Calote Esférica, Associação Cultural;
- Henri Lefebvre (1970), *La Révolution Urbaine*, Saint-Amand, Éditions Gallimard;
- José Guilherme Abreu [2006], *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948 – 1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Joseph Beuys [1972] (2011), *Cada Homem um Artista*, Porto, Editora 7 Nós (2ª Publicação);
- Lynne Cooke (2016), *7000 Oaks*, p.1; [Consult. 15 Set 2016], Accessible à URL : <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf> ;
- Odon Vallet (1999), “Les mots du moument”, in *Cahiers de médiologie: N°7 La confusion des monuments*, éditions Gallimard; [Consult. 13 Out 2014], Disponível em URL: [http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07\\_monuments/vallet.pdf](http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/vallet.pdf) ;
- Tate (2016), “Joseph Beuys 1921-1986: Four Blackboards 1972” in *Catalogue entry*; [Consult. 19 Set 2016], URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-four-blackboards-t03594/text-catalogue-entry>
- Theodor Adorno [1966] (2005), *Dialéctica Negativa*, Akal, Madrid, p. 9;
- Wolfgang Zumdick [1995] (2013), *Death Keeps me Awake: Joseph Beuys and Rudolf Steiner – Foundations of their Thought*, Alemanha, Spurbuchverlag e AADR;

## Crédits des images

- Fig. 1 | Joseph Beuys, 7000 Oaks, árvores e pedras de basalto, Kassel - Alemanha, 1982 URL: [http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00745\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00745_10.jpg) [Consult. 10 Out. 2016];
- Fig. 2 | Joseph Beuys, 7000 Oaks, árvores e pedras de basalto, Kassel - Alemanha, 1982 [https://40.media.tumblr.com/9de7a992928913de7d2da7548fbf8093/tumblr\\_mv1cav5nTd1re7swlo1\\_500.jpg](https://40.media.tumblr.com/9de7a992928913de7d2da7548fbf8093/tumblr_mv1cav5nTd1re7swlo1_500.jpg) [Consult. 10 Out. 2016];
- Fig. 4 | Joseph Beuys, *Evolution*, pencil, Alemanha, 1974 Wolfgang Zumdick [1995] (2013), *Death Keeps me Awake: Joseph Beuys and Rudolf Steiner – Foundations of their Thought*, Alemanha, Spurbuchverlag e AADR, p.101;
- Fig. 5 | Joseph Beuys, aula teórica de Beuys na Escola Instituto de Art, Alemanha, 1974 URL: [http://www.artic.edu/sites/default/files/styles/slideshow\\_scale/public/Beuys-lecturing-SAIC\\_480.png?itok=xetiLNDd](http://www.artic.edu/sites/default/files/styles/slideshow_scale/public/Beuys-lecturing-SAIC_480.png?itok=xetiLNDd) [Consult. 10 Out. 2016];
- Fig. 6 | Joseph Beuys, *Last Speech: Protect the Flame*, Alemanha, 1986; Accessible à URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vmBQDMKCYC4> [Consult. 10 Out. 2016];