

Inter
Art actuel



Wolf Vostell
Vie=art=vie

Charles Dreyfus

Number 71, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1107ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (1998). Wolf Vostell : vie=art=vie. *Inter*, (71), 54–57.



Wolf VOSTELL
VIE=ART=VIE

Charles DREYFUS

Wolf VOSTELL nous a quittés au début de cette année 1998. Il se disait « ingénieur de la vie » : « Vive la vie trouvée — comme œuvre d'art ». — La suite du texte est au présent, car son travail et ses idées, pour moi, restent présents. Présents son engagement si particulier au-delà des genres et sa pratique d'un art comme geste total. Il y a si peu de temps il m'a parlé d'une manière si lucide, si prenante que j'ai du mal à croire à sa disparition. — Territoire immense, démesuré où toute chose est en rapport avec tout. Il a recours, pour ce faire, à toutes les disciplines et ne néglige aucun moyen de réalisation, rejoignant ainsi le FLAUBERT de 1880 qui concevait l'art du futur comme quelque chose d'intermédiaire entre l'algèbre et la musique :

« J'ai toujours refusé de séparer les différentes formes d'expression. Il est clair qu'avec un crayon on ne peut pas faire ce qu'on fait avec un stylo et réciproquement. Un environnement n'a pas la sensibilité d'un tableau. Un tableau n'a pas la force d'un environnement. Je m'exprime dans différentes formes. Le choix du médium n'a pas d'importance. Ce qui est intéressant, c'est ce que je fais en vidéo, en dessin, en peinture, en environnement, spécifiquement. »¹

Dès le début VOSTELL recherche la liberté par la rébellion, l'introspection, pour être vraiment singulier. Influencé par BOSCH et GOYA et avec un constant souci de ne jamais abandonner divers processus d'apprentissage, VOSTELL sentait ne rien pouvoir apprendre des artistes contemporains (RUBENS a regardé vers TITIEN et PICASSO vers CRANACH). Il constate également que dans l'histoire de l'art tous les sujets critiques, comme par exemple *Guernica*, ont été exécutés avec rapidité, avec une certaine brutalité et une grosse dose de rébellion. La contribution de l'art à la radicalisation des mouvements politiques et écologiques en Europe centrale et orientale, il est vrai, existe depuis les années vingt. Mais de son aversion pour les extrêmes découle qu'il est plus intéressé par la réaction qu'il estime pouvoir obtenir que par le fait de s'exprimer — recherche sur la signification de l'art, teintée de scepticisme propre à l'Europe centrale.

« L'art en tant qu'espace, l'espace en tant qu'environnement, l'environnement en tant qu'événement, l'événement en tant qu'art, l'art en temps que vie... la vie en tant qu'œuvre d'art. »²

Au diable les cloisonnements sans pour autant se cantonner dans la voie unique qui pense dissoudre l'art. Il propose au contraire son intégration dans une sacralité comme son *Train Fluxus* qui apparaît comme métaphore aussi bien de l'art que de la vie. Art = Vie.

« Dans mon happening *Salade* (1970-71) deux formes de vie sont considérées esthétiquement comme des processus de transformation (dé-coll/age) selon des similitudes accidentelles (synchronisme) entre poumon et salade. La pollution de l'environnement les met en relation dans l'espace et dans le temps (365 jours). L'approfondissement du réel par l'acte esthétique doit aboutir à un comportement humain. »

Dans les partitions de ses happenings, on retrouve les désastres de la guerre (*Mania, Sauterelle*), l'évocation des camps de concentration (*T.E.K.*), les fièvres (*Autofièvre*) et autres énergies contradictoires (*Blocages, Bétonnages*). VOSTELL voit dans la voiture qui passe l'accident qui l'accompagne : il n'y a pas pour lui de principe constructif, tout n'est qu'une étape intermédiaire sur le chemin de la dissolution totale. Destruction permanente faite toute d'intelligence et de sensibilité en alerte — « on achète la destruction dans chaque objet, l'accident avec la voiture. » L'exaltation de la midinette se trouve exclue, en vue d'atouchements à la limite du permis, dans une décapotable de préférence rose bonbon.

Il a été très frappé (et influencé) par le fait que, dès la deuxième moitié du XX^e siècle, les objets tout à coup ont été dotés d'une vie autonome. Leur dégradation s'accélère. Les matériaux ne sont plus choisis pour durer, l'usure ne fait plus peur, des produits jetables apparaissent ; ils produisent leur propre histoire, indépendamment de l'évolution humaine. Il existe aussi le mythe des objets où l'accent est mis sur le comportement, le processus, le rythme du temps, et l'on va jusqu'à parler du langage corporel des objets : « la forme à travers des déroulements ». VOSTELL en appelle à la prise de conscience, pour une nouvelle alchimie du sujet à l'objet : « devenir et se faire devenir soi-même couleur, lumière, temps, matière, bruit, art. »³

De la violence comme objet trouvé, comme point de départ de la réalité. « Ne pas fuir hors de la réalité mais dans la réalité. »

Vostell questionne le social de la manière la plus forte qui soit. Tous les éléments de sensibilité que l'on trouve dans le grossissement de Charlot, par exemple, tombent. Son rapport au monde est intransigeant ; il amène le spectateur au cœur des faits. À ceux qui peuvent soupçonner que les soupçons qui pèsent sur les inégalités et les perversités des différents systèmes sociaux se dévoilent d'eux-mêmes, Vostell en demande encore et encore plus. Il nous (je vous compte parmi ceux-là, prudes et intrépides lecteurs d'*Inter*) demande d'atteindre à travers son principe de contradiction une véritable contagion sociale.

[...] des matériaux préfabriqués par la société, des matériaux auxquels beaucoup de gens ont

[1932 – 1998]

• Découvrir le sens dans le non-sens. Découvrir et faire découvrir le non-sens dans le sens. •

Comme Dada Berlin il est contradictoire plus que dialectique (il n'a que faire de la dialectique qui en fin de compte se mord la queue). L'art, pour lui, n'a rien à voir avec un pseudo-retour à l'ordre, mais se vit comme une tension permanente qui passe parfois par la provocation. La société préfère le peu de vagues de l'apologie à la tempête provocante. VOSTELL arrive avec une vache prête à mettre bas pendant l'exposition *Happening et Fluxus* (Cologne, 1970). Il tente d'attirer toute l'attention avec son look à la *here I am* (coiffure évocatrice, canne et gros cigare et énormes bijoux), de prendre le plus de murs possible à la Biennale de Venise (*Fluxus*, 1990) pour être coiffé par Yoko ONO qui ramasse tout le toit (cela me fait d'autant plus rire que j'étais aussi dans cette exposition mais que personne ne me l'a dit, j'étais donc invisible sinon dans le catalogue — du pur Fluxus).

L'homme prostré dans son coin, paralysé et séparé des autres hommes, est également une violence. Pour VOSTELL l'homme devient plus libre quand on parle de son avilissement que quand on le passe sous silence. La société préférerait que l'artiste lui montre un monde des apparences. VOSTELL ajoute un commentaire au monde qui se présente à lui. Il renvoie l'image d'un monde mixte dont une moitié est créée par l'art et l'autre par la société. VOSTELL la dévoile et la combat ; mais reste l'intégration de l'artiste à l'unité du corps social. Il doit s'imposer de toutes ses forces, ce qui n'est pas une mince affaire et demande beaucoup de séduction et de diplomatie. Pour certains le paradoxe est trop énorme, un artiste ne peut qu'être l'ennemi juré de la société qu'il dénonce. Éternel problème du combat de l'intérieur ou de l'extérieur du système. Même sous la torture je ne vous dirais pas mon intime conviction sinon que, comme PICABIA, « le bonheur pour moi, c'est de ne commander à personne et de ne pas être commandé ». Le geste artistique qui parvient à devenir un geste communautaire et collectif, VOSTELL s'en est fait le champion : dans ce domaine il a été et restera encore longtemps d'une performance à tout casser. À la tour d'ivoire, construite avec le seul travail artistique, il a préféré les relations humaines pour concrétiser un musée Vostell et même un Paseo Vostell, à Malpardida dans l'Estramadura⁴.

• [...] Je me demande en quoi l'humanisme de VOSTELL est germanique. L'image de BEUYS vient à l'esprit, un homme-orchestre de l'Art mais aussi un moraliste socio-politique, créateur de l'Université libre et du Parti en dehors de tous partis, poète de l'écologie... BEUYS a incarné l'image du bon Allemand dans l'après-guerre : socialiste mais pas communiste, anarchiste mais pas terroriste, un poète sentimental capable de pragmatisme. La RFA toute entière s'est reconnue en lui, retrouvant ainsi sa bonne conscience démocratique.

VOSTELL n'a pas joué ce rôle d'aspirine, bien qu'il soit né à Leverkusen, patrie des usines Bayer. Ce n'est sans doute pas sa préoccupation principale, et puis son image est diverse. C'est celle d'un Allemand pas comme les autres, qui dès 1959 se marie à Mercedes GUARDO OLIVIENZA à Caceres au cœur de l'Estramadura, un pays aride et lunaire où le temps semble s'être arrêté au règne des rois catholiques, dernier fief des seigneurs arabes et premier relais d'intégration des Juifs marranes. Un pays auquel il s'est attaché dans sa mémoire sépharade, et qui constitue avec Berlin l'un des deux pôles de son nomadisme existentiel. • (Pierre RESTANY, catalogue *Lavignes-Bastille*, 1990.)

Wolf VOSTELL est né à Leverkusen, près de Cologne en Allemagne, en 1932. Cela l'entraîne adolescent dans le tourbillon des évacuations et des fuites : à dix ans il connaît 1000-bombardiers-au-ciel-environnement et pour finir en 1945 trois mois de pérégrinations en wagon à bestiaux. À dix-huit ans il travaille la photolithographie et en 1954 entre à l'École des Arts appliqués de Wuppertal ; il découvre en même temps les possibilités esthétiques de l'électronique :

• Comme jeune étudiant, j'ai rendu visite à STOCKHAUSEN en 1954 à Radio Cologne, au Studio électronique : c'était pour moi l'artiste le plus intéressant de l'époque ; il était un peu plus âgé que moi ; il avait fondé avec EIMERT le Studio électronique. Ils avaient des théories : faire une musique sans instrument, une musique de complète fantaisie, une musique synthétique. À cette époque cela me semblait très révolutionnaire de prendre les choses en main, sans le professionnalisme des interprètes ; c'était mon premier contact avec un artiste très anti-art, très anti-professionnel. •⁵

Du début jusqu'au milieu des années cinquante on ne parlait ni du Dadaïsme ni du Futurisme et il n'existait, en fait, rien d'autre que le tableau traditionnel.

Lors de son premier séjour d'études à Paris en août-septembre 1954, il retient du gros titre d'un fait divers les multiples significations

et nuances du terme « décollage » ; il décolle alors « décollage » en « dé-coll/age ». Dans les affiches décollées de 1954, si l'objet reste, c'est l'action qui est déclarée œuvre d'art : « J'ai connu les affichistes parisiens (HAINS, VILLEGLÉ, DUFRÈNE) en 1960, après la fondation des Nouveaux Réalistes. Ils ne se disent pas dé-collagistes, mais lacéreurs d'affiches. Nous nous estimons beaucoup mutuellement, mais ma démarche est différente : je vois dans le dé-coll/age un processus de destruction et d'usure absolument capital et inhérent à tout ce qui vit. La découverte du mot français décoller — dans son ambiguïté, il signifie notamment 1) détacher ce qui est collé, 2) s'en aller, partir, mourir, 3) quitter le sol (pour un avion) — m'a fourni la clef de cette philosophie. J'avais vu le mot s'étaler en gros titres à la une du Figaro du 6 septembre 1954 : « Peu après son décollage, un Superconstellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shannon... »⁶

En 1955 VOSTELL, à Paris pour deux ans, fréquente l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et « lettrait les affiches pour CASSANDRE ».

• En réalité j'ai parlé avec CASSANDRE beaucoup plus de sa rencontre avec CHAPLIN ou du savant OPPENHEIMER que de problèmes de création, et c'est cela qui a été décisif. De la part d'un graphiste on s'attend à des discussions interminables sur les langages esthétiques. CASSANDRE a été une exception dans la mesure où il a compris que son invention de l'affiche de grandes dimensions dans le métro à Paris dans le courant des années vingt était un acte socio-esthétique, un acte interdisciplinaire. Il avait été élève de LÉGER — fait non négligeable. •⁷

Le livre de CASSANDRE, *Le Théâtre est dans la rue*, auquel VOSTELL collabore, le stimule et conforte ses idées ; il reprend d'ailleurs le même titre pour ses premières manifestations de dé-coll/age. À la tour de Vannes à Paris en 1958, l'action des affiches que l'on déchire est dictée par une partition aux indications très précises. Elle invite, tout d'abord, à des lacérations et une action/lecture puis résolument, tente, d'une façon critique, de faire coïncider l'art et la vie : « Ramasse jusqu'au plus petit morceau tous les débris d'un accident de voiture et fixe-les sur la rue ou au milieu d'un carrefour très



fréquenté. Fais la même chose à chaque accident jusqu'à ce que toute la circulation soit impossible. •

Les techniques nouvelles deviennent aussi le contenu de son travail plastique dans le sens de *The medium is the message* ou de *Material als Aussage* (les matériaux comme expression). Pour VOSTELL il n'y a pas de contenus nouveaux, il n'y a que des formes nouvelles et des techniques nouvelles qui permettent de les exprimer à nouveau et autrement. À la différence de la peinture tachiste et informelle des années cinquante, il prend comme point de départ des matériaux trouvés. Il intègre des matériaux préfabriqués par la société, des matériaux auxquels beaucoup de gens ont collaboré ; une affiche déchirée, par exemple, existe d'abord grâce aux imprimeurs, aux graphistes, aux sociologues, aux psychologues... Ce « réalisme trouvé » amène une tension spécifique que l'on ne retrouve pas dans le Pop Art qui redevient de la peinture après trituration en atelier.

• Le terme « dé-coll/age » renvoie à un principe de négation esthétique, ou à une esthétique de la négation : des formes de destruction, volontaire ou involontaire, aussi bien par l'homme que par le destin. DUCHAMP avait déclaré que l'« objet intact » était nouveau en tant qu'œuvre d'art. L'objet détruit incorpore le drame de son utilisation. Le

collaboré ; une affiche déchirée, par exemple, existe d'abord grâce aux imprimeurs, aux graphistes, aux sociologues, aux psychologues... Ce « réalisme trouvé » amène une tension spécifique que l'on ne retrouve pas dans le Pop Art qui redevient de la peinture après trituration en atelier.

processus du dé-coll/age, qui déforme l'objet, est aussi un *event*, un événement, une action qui a la même importance que le résultat esthétique. La vie trouvée au lieu de l'objet trouvé, la vie trouvée « dé-coll/agée » est la découverte qui détermine mon œuvre : distorsions d'images télévisées, affiches brûlées, effacements de magazines, dé-coll/age-actions, démonstration en public de la production de mes objets. »⁸

VOSTELL s'invente une nouvelle esthétique, et le passage en revue de son travail est impressionnant : du milieu des années cinquante et jusqu'en 1961, les affiches déchirées ; à partir de 1958 l'image de la télévision et l'image vidéo effacées et perturbées ; vers 1961 les documents de l'histoire contemporaine sous forme de photos effacées ; ensuite les détails effacés provenant de photos effacées... des photos ou des fragments de photos posés les uns par-dessus les autres : les superpositions ; le premier bétonnage fut la chaise bétonnée, en 1969 à Berlin ; ensuite la voiture qui se trouve à Cologne — égale-

ment un effaçage, une superposition, non plus avec des acides, mais avec du béton. Dans les travaux bétonnés de plus petite taille, les reliefs, on discerne encore mieux certains détails de l'environnement concret. Puis viennent les tableaux de plomb ; le plomb comme le béton sert à couvrir, à effacer, à gommer, à rendre méconnaissable, à créer des tensions avec les grandes surfaces. Le plomb est vivant, il change de couleur.

« [...] l'effaçage, le dé-coll/age avec l'espace, avec de l'air : *La Quinta del Sordo*, le pigeonnier, où des surfaces d'air et des espaces noirs de plusieurs mètres carrés se trouvent derrière les tableaux ; je ne travaille pas avec une fente dans le tableau, comme FONTANA, ou avec un trou comme BURRI, je travaille avec des couleurs immatérielles. Au lieu de faire de l'effaçage sur une grande surface noire, j'utilise un espace d'air noir, qui ne saurait être peint. Cette création de la couleur est un processus. L'espace est un processus engagé avec le temps, ce n'est plus une surface. Il en résulte un noir que personne n'a encore jamais peint, que personne ne saura peindre. Je m'attaque au problème du noir dans la peinture — c'est donc un hommage à GOYA, mais c'est bien sûr aussi un hommage aux impressionnistes. Seulement au lieu de peindre la lumière je produis lumière + espace + temps. »⁹

En juin 1959, encore à Paris, avec une effaçure/crayon sur papier (50 x 70 cm), *TV dé-coll/age pour des millions de spectateurs*, il applique le dé-coll/age à la télévision, avec une partition qui appelle de véritables actions (que l'on peut suivre, par exemple, sur un patron de couture).

Pour Jean-Paul FARGIER, l'art vidéo doit au moins trois de ses formes fondamentales à VOSTELL : le dé-coll/age, la trame fermée, le hors-champ expansé. Il est l'un des premiers à regarder les programmes de télévision comme des superpositions sans fin (et sans épaisseur) d'images. Dérégler les images (Nam June PAIK l'a fait quelques mois avant lui), les faire sauter, zébrer les émissions, c'est rendre évident que sous l'image électronique il y a toujours une autre image et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Des surfaces qui ne cessent de se soustraire : le dé-coll/age traduit au mieux le mouvement de la multiplicité inhérente à toute image électronique.

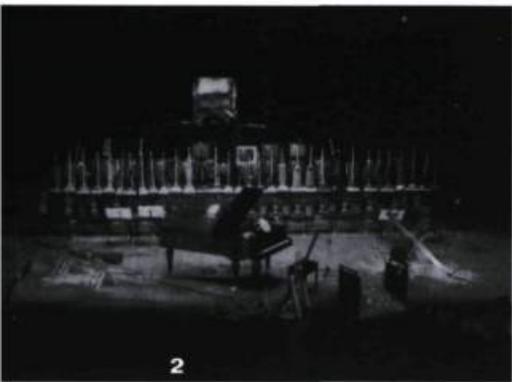
Lorsque VOSTELL retourne à Cologne en 1959, STOCKHAUSEN a bien changé et règne en maître dans son studio et ne laisse que très peu les jeunes loups empiéter sur son territoire ; devant l'indifférence à son idée de *Vision électronique*, VOSTELL efface des images télévisées par ses propres moyens. Il ne fréquente guère le studio de Mary BAUERMEISTER qui est devenu le lieu anti-Radio Cologne. La musique action ne le satisfait pas entièrement ; il élargit encore son univers en achetant les livres sur les seuils en acoustique de MEYER-EPPLER qui avait été le maître de STOCKHAUSEN ; il reçoit également de l'Université de Stuttgart les bulletins de Max BENSE sur les permutations d'une phrase traitée à l'ordinateur ; il est en contact avec Helmut HEISENBÜTTEL, Franz MON, ainsi qu'avec l'ami de Nam June PAIK et de STOCKHAUSEN, le poète phonétique H.G. HELMS.

« On peut dire que le Fluxus a commencé sur deux rails : le Pré-Fluxus de New York où, mis à part MACIUNAS, on comptait principalement BRECHT, WATTS, HIGGINS, MAXFIELD, La Monte YOUNG, et le groupe de Cologne avec PAIK, PATTERSON, VOSTELL et Tomas SCHMIT qui arriva un peu plus tard. KÖPKE, FILLIOU et Emmett WILLIAMS furent recommandés par nous. Il y a ainsi deux groupes qui amenèrent le fluxus à sortir de l'ombre : le groupe de New York et celui de Cologne avec l'aide du propriétaire de la galerie d'art de Düsseldorf,

Jean-Pierre WILHELM. BEUYS, dominé par l'impression du concert *Néo-Dada dans la musique* de 1962 qui eut lieu un trimestre avant le Fluxus, s'est intéressé à ce mouvement, il constitue l'un des phénomènes de ce climat de renouveau. Le fait que ce premier regroupement d'Européens et d'Américains ne s'appelle pas Fluxus mais s'appelle de façon comique « Néo-Dada dans la musique » (*Neodada in der Musik*, Kammerspiele Düsseldorf, 16.6.1962, introduction de Jean-Pierre WILHELM) pour le concert de Düsseldorf est remarquable et témoigne de la forte présence des Européens. Il y avait des artistes très représentés comme BUSSOTTI qui était déjà très connu à Cologne par sa musique action. Lors du concert de Düsseldorf, tous les amis qui avaient déjà fait quelque chose auparavant, se produisirent. De même, dans la première distribution de *Dé-coll/age* qui eut lieu ce soir-là, il y avait tous les artistes que j'admirais, comme MACIUNAS, PAIK, PATTERSON et d'autres. »¹⁰

VOSTELL pense que Fluxus était un état d'esprit, une tournure d'esprit plus forte que celle du happening (mais que sans ce dernier il n'aurait pu exister), un spectre qui non seulement conçoit la vie comme une œuvre d'art mais la conçoit tout entière comme un procédé musical. Ce ne sont pas seulement les actions qui ont provoqué le scandale mais aussi et surtout sa philosophie : la prétention que tout peut être musique en est la prouesse, une musique événementielle où ce n'est qu'à partir du procédé visuel que le son est rendu possible. La perception dans toutes les dimensions, une musique *live* (sur scène) créée par des procédés *live*. Chez VOSTELL à partir d'un certain moment on ne voit plus seulement des images ou des produits mais on a l'impression qu'ils vivent et éprouvent quelque chose. « L'être humain est d'abord une œuvre d'art, puis l'être humain devient artiste. » La philosophie de Fluxus contribue plus à la conscience qu'à l'ouïe. Le concept de musique dé-coll/age reste l'apport de VOSTELL à Fluxus.

« Mon morceau *Kleenex* que j'ai présenté pour la première fois à Wiesbaden (*Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik*, 1962) était précisément l'opposition entre un objet qui se détruit ou est détruit en laissant ou provoquant un bruit, et l'effacement de la double page d'un magazine où l'image disparaît en laissant un bruit derrière elle. L'opposition des deux bruits : celui de l'effacement et celui de l'ampoule qui se brise. »¹¹



Kleenex 1-IV/1961 Actions de dé-coll/age

1) Asseyez-vous à une table au milieu du public (ou devant le public) et effacez les reportages politiques dans un magazine connu avec du tétrachlorure et des Kleenex. L'EFFAÇAGE de l'image doit être entendu aussi fort que possible par le public au moyen de micros de contact. 2) Placez toutes sortes de soldats-jouets en plastique et des voix d'animaux (en boîtes) sur de luxueuses pages de publicité, et cassez brusquement les soldats et les voix à l'aide d'un marteau ; cette action doit être pareillement amplifiée au moyen de micros de contact. 3) Bondissez soudainement et jetez en toute hâte 200 ampoules électriques grosses et petites contre un grand disque en plexiglas (3 x 5 m au minimum) qui doit être placé immédiatement devant les têtes des assistants ; le son doit également être amplifié. 4) Ensuite jetez une tarte à la crème contre la plaque en plexiglas et étalez-la sur toute la surface afin que l'exécutant ne soit plus vu par le public (étalez avec des mouchoirs Kleenex). 5) Ne laissez pas votre boucher envelopper la viande dans des journaux réactionnaires. 6) Jetez un mauvais journal dans un grand champ de blé jaune. 7) Rendez-vous à l'aéroport, prenez un avion sans demander sa destination, puis à l'arrivée, n'importe où, prenez un nouvel avion sans demander où il va ; répétez ce processus jusqu'à ce que vous soyez revenu à votre point de départ. 8) Montez seul dans un ascenseur et imaginez entre les étages pendant un temps indéterminé une digue sur un fleuve ou l'éclatement d'une guerre atomique.

George MACIUNAS rend pour la première fois visite à VOSTELL dans son studio de Cologne en avril 1962. Sur la table se trouve la maquette du premier numéro de la revue *Dé-coll/age*, prévu pour le concert *Neo-Dada in der Musik*, grâce à Jean-Pierre WILHELM et Nam June PAIK. Il faudrait écrire des pages et des pages sur VOSTELL graphiste et metteur en page. Michel GIROUD l'a certainement fait dans le gros volume que l'on attend pour 1999 aux éditions Flammarion. Notons l'extraordinaire mise en page et compilation de *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Eine Dokumentation Herausgegeben von*

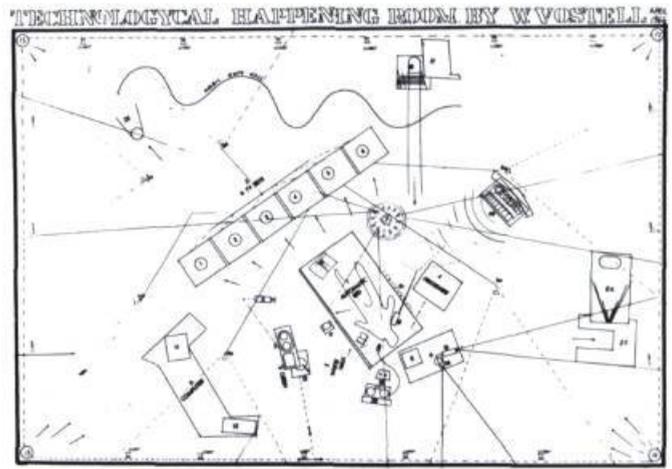
Jürgen Becker und Wolf Vostell¹² ; une constante chez lui jusqu'au dernier catalogue en date que je ramène de Malpartida pour l'ouverture de la donation Di Maggio.¹³

MACIUNAS lui demande de renoncer à sa revue — guerre idéologique/guerre graphique — et de fusionner dans une future publication Fluxus ; c'est MACIUNAS qui finalement sera publié dans *Dé-coll/age* n°1 : « Maciunas, un grand graphiste, un designer, tout à fait dans le style du commissaire à la culture bolchevique Lounatcharski, était le dompteur du manège, mais avant, pendant et après Fluxus, les lions s'échappaient du cirque et cherchaient leur liberté. Les artistes européens étaient des gens qui avaient une œuvre derrière eux, et leurs œuvres ont été présentées dans l'arène Fluxus. Je me demande souvent quelle œuvre a créée MACIUNAS, hormis le fait qu'il a été organisateur et éditeur. »¹⁴

Œuvre, le mot est lancé. La conception de l'art de VOSTELL met en scène un morceau de réalité (action, intégration du public, bruits...) qui n'est expérimenté que par la décision des participants à s'y reconnaître. Situation de stress dans ses happenings, principalement par le fait que le participant doit apprendre à différencier forme et contenu. « Apprendre à ses dépens, l'art en tant qu'événement, en tant que happening. » La voiture bétonnée (*Circulation bloquée*) est une sculpture événement, car sa création a fait l'objet d'un événement. Faire l'objet d'un happening. Faire l'objet d'un environnement. Faire l'objet de sons ou d'images électroniques. Les tableaux truffés d'appareils techniques avec leur propres organismes (caméras, bandes sonores, appareils de télévision...) sont des fresques à événements.

« La trame fermée : VOSTELL s'est peut-être souvenu du *Sillon fermé* de Pierre SCHAEFFER quand il s'est mis à mettre en boucle de courts fragments prélevés dans des émissions de télévision. Cette tétanisation de la fonction répétitive d'une technique de reproduction a eu par la suite de nombreux adeptes : d'Ernest GUSELLA à Dara BIRNBAUM, de Klaus vom BRUCH à Alain BOURGES, etc. Mais alors que dans l'expérience de SCHAEFFER, à force de retours sur lui-même, le son finissait par prendre son autonomie par rapport à l'instrument et à la partition qui le produisaient, pour au bout du compte laisser libre cours au grain et à toute la matière sonore, dans la pratique rageuse de VOSTELL, au contraire l'image mise en boucle s'éloigne peu à peu de cette autonomie que l'image de la télévision s'octroie d'emblée, pour se rapprocher de plus en plus du réel dont elle s'est coupée [...] mettre l'image en état de cracher le réel qu'elle estompe, étouffe, ensevelit. C'est une opération nécessairement cruelle. De remise à vif. »¹⁵

Pour VOSTELL qui commence à utiliser les médias (film et télévision à partir de 1958), ses films sont des séquences d'expériences psychologiques où l'ennui — qui habitue même à l'horreur —, le retardement, la distorsion, la répétition équivalent aux événements de notre monde environnant. L'image réduite au strict minimum donne l'impression d'une expansion permanente.



« Technological Happening Room, 1966
Benthschize »

4

Obsession de l'œuvre d'art total, dé-coll/age avec perte de fonction comme l'ampoule qui se brise plutôt que le piano préparé qui reste encore un piano (coll/age). « La transformation artistique de la destruction est une réponse. L'information opère en tant qu'accusation permanente, protestation artistique et rébellion de la conscience et du subconscient contre les éléments contradictoires et inexplicables de la vie. »

À Malpartida, j'ai pu mesurer l'ancrage de VOSTELL, et l'efficacité du mélange VOSTELL, l'attirant séducteur à la concession exclue.

[notes]

- ¹ Entretien réalisé par Michel GIROUD, *Kanal*, n° 15/16, janvier 1986, p. 37.
- ² Ulmer Theater, *Ce que je veux*, 1964.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ En Espagne (NDLR).
- ⁵ Dans une entrevue que j'ai réalisée avec lui le 16 novembre 1974.
- ⁶ VOSTELL, « L'âge du dé-coll/age » in *L'Art Vivant*, n°16, décembre 1970, p. 7.
- ⁷ Interview avec Jürgen SCHILLING dans le catalogue du Musée de Calais, 1982, p. 11.
- ⁸ Entretien de Charles DREYFUS, catalogue *Hors Limites*, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 171.
- ⁹ Catalogue du Musée de Calais, p. 20.
- ¹⁰ In *Opus International*, n° 98, été 1985, p. 16.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² ROWOHLT, 1965.
- ¹³ *Fluxus y Di Maggio / Museo Vostell, Consorcio Museo Vostell Malpartida*, 1998.
- ¹⁴ Charles DREYFUS dans *Hors Limites*, p. 173.
- ¹⁵ Jean-Paul FARGIER, *Opus International*, n° 98, été 1985, p. 32.



5