



Musée d'art contemporain de Nîmes

DOSSIER DE PRESSE

WOLF VOSTELL

Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes
Exposition du 13 février au 12 mai 2008

Commissaires de l'exposition : Françoise Cohen & Inge Baecker

Sommaire

Avant-Propos

Présentation de l'exposition

Sélection de textes du catalogue de l'exposition

Catalogue de l'exposition

Biographie sélective

Liste des œuvres exposées

Documents iconographiques

Informations pratiques

Exposition à venir

Contact presse : Delphine Verrières – Carré d'Art

Tél : 04 66 76 35 77 – Fax : 04 66 76 35 85 – E-mail : communication@carreartmusee.com





C'est la presse - et notamment « Ce soir » du 30 Avril 1937 - qui a nourri le Guernica de Picasso.

C'est, suivant son propre aveu, « Le Figaro » du 6 Septembre 1954 qui déclenche chez Wolf Vostell sa réflexion, et ses actions esthétiques dont l'exposition de Carré d'Art présente les éléments majeurs.

Le rôle des médias (qu'ils soient tout d'abord ceux de l'écrit puis les télévisions et aujourd'hui les vidéos et internet) est fondamental dans le processus de pensée, de vigilance et d'action de l'artiste. On sait la masse d'informations qui, de façon exponentielle, déferle sur chacun. On sait aussi la stratégie de dramatisation par les médias, même si (trop) souvent, ce sont les drames qui sont au rendez-vous.

Témoin de tant de guerres, d'horreurs, et de désastres, W. Vostell les traduit dans ses œuvres, et les happenings qui ponctuent son œuvre, formes d'explosions de ses émotions qu'il propose de partager.

Attentif à Jérôme Bosch ou à Goya qui, entre autres, ont, de façon aussi puissante qu'aboutie, rendu compte de temps noirs de la saga de l'humanité, W. Vostell nous renvoie les horreurs et les terreurs, les regards qui les reflètent, les terribles instruments qui en sont les vecteurs.

L'artiste nous place, objectivement, lucidement, face aux "temps mauvais" que les Hommes, sourds et aveugles aux leçons du passé, continuent de générer.

Sa remarque : "Dans certaines circonstances, je plante aussi un harpon dans leur conscience", nous fait espérer les perspectives d'une salutaire réaction.

Certes, réaliste et donc sombre, l'œuvre de Wolf Vostell offre à notre libre-arbitre d'agir, et d'influer sur l'avenir.

Saisissons-en l'opportunité.

Le Maire de Nîmes
Président de Nîmes-Métropole
Conseiller Général du Gard

L'Adjoint au Maire de Nîmes
délégué à la Culture
Président de Carré d'Art



PRESENTATION DE L'EXPOSITION

Wolf Vostell occupe, aux côtés de Nam June Paik, la place prééminente de ceux qui ont ouvert l'art à la prise en compte de l'image télévisuelle, annonçant un pan entier de l'art contemporain et son ouverture à la vidéo. Mais Vostell est aussi peintre. Chez Goya, Picasso, Titien dont il ne dédaigne pas d'étudier la grande peinture d'histoire, il saisit, non pas la tradition mais ce qu'il y a d'engagé, de propre à réagir à l'événement. C'est d'ailleurs grâce à la une du Figaro du 6 septembre 1954 relatant un accident d'avion qu'il découvre le concept de dé-coll/age qui gouverne tout son travail.

Né en 1932, Vostell a vécu enfant la Seconde Guerre mondiale et traversé à pied l'Allemagne détruite par les bombardements depuis la Tchécoslovaquie jusque Cologne. La guerre froide, la société de consommation, la guerre du Vietnam, la chute du mur de Berlin mais aussi la chute de plomb du franquisme sont les faits historiques qui traversent son œuvre.

Vostell laisse l'image de la profusion – profusion des techniques, des éléments, des événements : l'acrylique, les affiches, l'image télévisuelle, le béton, le plomb, les voitures, avions, locomotives, animaux vivants font de l'art de Vostell un art hors normes. Pour qui s'arrête à la seule apparence des choses, on trouve, chez Vostell comme chez d'autres, les affiches lacérées (1961-62), les effaçages (1961), les incisions dans la toile, la télévision (à partir de 1958), le transfert de photographies de presse sur toiles émulsionnées, l'acrylique, la vidéo, les installations, les happenings. Vostell est de son temps.

Mais chez Vostell, membre fondateur de Fluxus, tout communique ; aucune forme n'exclut l'autre. Nourri du collage cubiste, de Dada, des premières recherches de la musique électronique, de son intérêt pour la typographie ou les rituels africains découverts grâce aux films de Jean Rauch, Vostell ne se contente pas d'emprunts au réel pour transformer la nature de l'œuvre d'art, il élabore une œuvre en action, qui capte l'énergie même de la vie. Vostell dont la première formation est celle d'un chromolithographe, travaille en 1954 chez l'affichiste Cassandre, inventeur de l'affiche murale urbaine à qui il emprunte le titre de sa première action parisienne : *Le Théâtre est dans la rue*, 1958.

Vostell a souvent dit qu'il n'évoquait pas dans ses œuvres ce qui lui plaisait mais répondait aux événements de l'époque. Il en appelle au devoir de conscience par rapport au chaos et aux destructions qui traversent le XXe siècle. Pour lui, qui a aimé peindre, agir, sculpter en public, son œuvre est une invitation au public à partager sa réflexion dans la collision des choses, des images et des actes.

L'exposition présentera une cinquantaine d'œuvres datées de 1958 à 1997. Elle s'ouvre sur un tableau de 1988 : *L'École d'Athènes*. L'assemblée des sages de la culture classique peinte par Raphaël devient un groupe de guerriers porteurs de casque qui examinent les restes humains bougeant convulsivement sur un grand plan rouge placé devant eux. Les trois *Sara-jevo Pianos* ont été créés à l'occasion du concert Fluxus *Sara-Jevo* donné en 1994 à la Fondation Juan Miro de Majorque. Dans la grande tradition Fluxus, alors que le siège de Sarajevo se poursuit déjà depuis deux années, le piano devient instrument symbolique, porteur de boules de bowling, bottes rouges, tronçonneuses, maquettes de wagons, buste de Lénine qui génèrent le son de la performance.

L'accrochage de l'exposition s'inspire de la chronologie de l'œuvre. *L'Autoportrait aux marques de pneu* de 1988 superpose au visage de l'artiste un emblème de la nouvelle ère qui s'ouvre après la guerre : la voiture. Mais comme homme « moderne », Vostell appartient pleinement à la génération des fondateurs de l'art contemporain, qui vivent la difficulté, telle que décrétée par Adorno, de créer après la Guerre et les camps. Ce questionnement est central pour celui qui tout au long de sa vie s'est créé une improbable dégaîne de juif orthodoxe. C'est à la lumière de ces paramètres fondamentaux que la première salle de l'exposition rapproche l'autoportrait, *New York Stuhl*, 1976, véritable hommage aux temps nouveaux (on ne regarde pas la télévision dans son fauteuil, la télévision est greffée au fauteuil même), un grand tableau des années 90 (*Shoah*). Dans *Jesus mit TV Herz*, le Christ présente à la place de son cœur un écran. Un peu plus loin dans l'exposition, *Aug im Auge*, tableau en deux parties, confronte à une sculpture médiévale de Christ en croix une réunion de personnes portant des masques à gaz et comprend un système vidéo en circuit fermé qui intègre le visiteur au tableau, entraînant le spectateur dans cette interrogation de la tradition chrétienne de la victime expiatoire. Dès 1953, deux petites gouaches illustrent la superposition de l'homme et de la machine comme un marqueur du changement de civilisation de l'après-guerre : avion de chasse et Christ en croix, guerriers-canon de la Guerre de Corée.

Transmigracion, 1958, est la première œuvre à insérer l'image télévisuelle dans la peinture annonçant cette recherche d'ouverture vers la vie en direct.

Si l'interrogation du peuple allemand sur sa culpabilité et la volonté de s'identifier à la victime, pour partie par provocation, sont bien présentes chez Vostell, celui-ci a toujours échappé à la tentation existentialiste qui date fortement une grande part de la peinture française de l'après-guerre, pour, aux côtés des Nouveaux Réalistes, rechercher des formes nouvelles qui intègrent le réel par l'arrachage et le prélèvement d'affiches (*Ihr Kandidat*, 1961, *Grosse Sitzung mit da*, 1961). Dès 1962, dans l'une de ses premières actions, *PC Petite ceinture*, Vostell transforme par ses directives un simple trajet en bus autour de Paris en situation artistique. En 1963, le film 16mm *Sun in your head*, transfère la procédure de prélèvement à l'image télévisuelle, en refilmant sur la télévision des images brouillées ou déformées.

Loin de s'abstraire de la représentation figurée, Vostell l'exploite dans les recouvrements des années 60. Contrairement aux artistes pop, il laisse rapidement de côté l'objet de consommation (*Put finger in*) pour faire entrer dans l'œuvre les images choc de l'époque, grâce aux procédés de transfert photographique : photo de Eddie Adams d'un prisonnier Vietcong abattu, et Pinup de *Miss Amerika* (Musée Ludwig, Cologne), colonnes de chars, visage du responsable étudiant Rudi Dutschke, mort des suites d'un attentat. Pourtant, l'objet est bien là dans l'œuvre de Vostell, dans toute sa réalité et dans sa force évocatoire : rail, trains de la déportation, voiture du miracle économique de l'après-guerre, avion de guerre... Si le B52 lâche des tubes de rouge à lèvres roses à la place des bombes, c'est que dans ce contraste des objets choisis, l'œuvre a une plus grande force d'évidence et de provocation.

Dans la salle suivante, les *Millionen-kasten* datés de 1989 mais reprenant un projet de 1958, jouent de la confrontation de trois niveaux de réel : la télévision, la photo, les briques. Les millions évoqués par le titre sont les millions de victimes juives de la guerre. Les photos utilisées par Vostell sont des photos du Reichskanzlei, siège de la Chancellerie remanié par Albert Speer pour Hitler.

Dans certaines interviews, Vostell date sa rencontre avec la ville moderne de son premier séjour à Paris en 1954 loin d'une Allemagne qu'il juge encore très « provinciale ». Mais les expériences menées par Stockhausen au Studio de musique électronique à Cologne, les sessions d'été de Darmstadt, et surtout à partir de 1962 les concerts et festivals Fluxus organisés par Georges Maciunas participent d'une scène contemporaine qui ne tardera pas à devenir l'une des plus actives d'Europe. Vostell poursuivra les actions tout au long de sa carrière, jusqu'à la réalisation grandeur nature dans le premier musée Fluxus à Malpartida en Estrémadure, dans la région d'origine de sa femme Mercedes. En écho au travail musical, ses actions se développent à partir de dessins et plans, listes qui peuvent se lire comme autant de partitions (*Mania*).

La deuxième partie de l'exposition est centrée sur la peinture que Vostell reprend à partir des années 80 sans qu'elle soit antagoniste avec les actions. À partir des années 80, tous les cycles peints sont liés aux actions, les précèdent et ont par rapport à celles-ci le rôle qu'avaient précédemment partitions et dessins. De même que *Miss Amerika* est liée au happening *Miss Vietnam* de 1967, *L'École d'Athènes*, 1988, apparaît dans les premières images de son dernier film *Das Frühstück des Leonardo da Vinci in Berlin*. Les peintures intègrent, au niveau de la figuration et du sens, des matériaux normalement étrangers à l'œuvre d'art comme le plomb ou le béton, très fréquents dans l'œuvre de Vostell à partir de 1969 (*Paris-béton*, *Basel-béton*).

La peinture se développe autour des thèmes récurrents de l'Espagne et de l'Allemagne : chute du mur de Berlin, tauromachie... L'Espagne, pays où il réside fréquemment avec sa famille, mais qui plus que tout autre est aussi le lieu de la rencontre avec la grande peinture des siècles passés : autour de Goya, Titien (*Carlos V nach Tizian*, qui devient un combattant de la guerre), mais aussi Picasso qu'il admire. À son tour, Vostell exploite la déformation expressive des corps (*Die Weinende*, 9 Oktober 1989) et retrouve dans la matière picturale une présence de la chair (*Doppelfleisch*). Dès 1975, la série *Estremadura* confrontait ces deux univers. La plaque de plomb placée sur la moitié supérieure du tableau évoque l'endormissement d'un pays encore traditionnel pendant les années de dictature. Elle surmonte des vues urbaines de Berlin (pour *Yuste*, photo de l'ancien Reichstag brûlé en 1933, photo de la gare pour *Extramadura*). Le plomb comme le béton symbolisent le recouvrement, l'emprisonnement, le manque de liberté. Chacun des tableaux porte un fragment du corps inséré dans le plomb : un bras, une tête de profil. Dans certains des tableaux plus traditionnels peints à l'acrylique, les corps des personnages sont souvent figurés comme des sortes de coffrages en béton.

L'exposition se termine sur la grande installation des années 80 : *Endogene Depression*, d'une quarantaine de téléviseurs partiellement coulés dans du béton, image de la société contemporaine passive, immobilisée, endormie sous le flot des images, des habitudes et des événements.

SELECTION DE TEXTES DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

MICHEL GIROUD, *Wolf Vostell - L'épopée transmedia d'un utopien*

Dans les années cinquante, à l'époque de sa formation, Vostell refuse déjà de s'enfermer dans une sécurité et de choisir un rail unique, il est une gare de triage et de transformations des processus, un "sismographe" dira-t-il, un poste émetteur et récepteur, à l'écoute du monde et de sa passion. Il étudie les Arts Appliqués à Wuppertal (métiers graphiques, métiers d'imprimerie, tradition du Bauhaus) mais cela ne lui suffit pas et il s'inscrit à l'École nationale des Beaux-arts de Paris, en peinture, tout en travaillant comme assistant du célèbre graphiste Cassandre, qui avait fréquenté le Bauhaus (pour l'Atelier Cassandre il réalisera plusieurs maquette de pochette de disques : c'est de cette expérience fondamentale qu'il tire sa force graphique, son sens du montage, sa science du noir et blanc, la force et la finesse de son dessin de lettre, la précision de son sens visuel, qui vont se manifester dans ses livres, ses catalogues, ses affiches, dans ses tracts et manifestes, dans sa revue *Dé-coll/age*, dans les années 60). En 1954, à Paris, il trouve, dans le hasard des circonstances, son concept fondateur *dé-coll/age* en lisant dans Le Figaro le compte rendu d'un accident d'avion et il découvre dans son dictionnaire français-allemand le sens ambigu de ce mot qui réunit à la fois le terme de collage (qui évoque les collages cubistes et dada), le décollage de l'avion qui s'arrache du sol et sa destruction sous la forme du décollage des ailes dans l'accident mais aussi l'action de décoller quelque chose, une affiche par exemple. La même année, il imagine son premier projet d'environnement *dé-coll/age Squelette* pour la ville de Wuppertal : c'est déjà une scénographie chaotique d'un théâtre d'action expressionniste et surréaliste mais qui ne se réfère pas spécialement aux mouvances de l'époque (Cobra, surréalisme) mais à son expérience des désastres de la deuxième guerre mondiale qu'il a vécu, adolescent, à Wuppertal et dans la Ruhr : la destruction des villes, Cologne y compris, en 1945, par l'aviation américaine, désastre scandaleux et inutile. Il prendra alors de nombreuses photos de ses ruines en feu, locomotives renversées, chaos humain indescriptible, qu'il ne révélera qu'à la fin des années 90. Tout Vostell est là : sa conscience tragique des horreurs de la guerre (on pense à Goya, artiste témoin de son temps, artiste critique et visionnaire qui le hantera) et son énergie pour ne pas sombrer dans un pessimisme le plus noir, puisque, 1945, c'est aussi Hiroshima, la destruction inutile (on le sait aujourd'hui) par la bombe atomique américaine, et en même temps la dictature implacable stalinienne et bientôt la dictature maoïste tout aussi sinistre : le plus grand désastre mondial avec l'extermination des juifs, des gitans, des minorités, des rebelles, des intellectuels, des artistes, des insoumis, de ceux qui disent non à toutes les formes d'autorités, à tous les pouvoirs, au mépris de l'énergie pacifique et libre de l'être humain véritable. Adorno, qu'il a lu, affirmait alors qu'il était impossible de penser l'art et la culture sans tenir compte de ce désastre, qui questionne l'horreur de la destinée humaine, désastre irréparable ? Et c'est le début des tribunaux internationaux pour crimes contre l'humanité. Vostell imagine *Squelette* dans ce climat où commence aussi le mouvement des Citoyens du Monde, proche des actions de non-violence de Gandhi qui vient de libérer l'Inde de l'occupation britannique et qui va être assassiné par un fanatique nationaliste. Alors, il va sans dire que la révolte surréaliste des années 20, qu'il commence à connaître, n'est pas vraiment à ce moment-là sa source. Tout l'œuvre de Vostell est profondément marqué par les massacres de toutes sortes et, malgré ces désastres, il pense qu'il est possible de surmonter, par l'énergie spirituelle, via l'art, cette conscience du massacre. Vostell ne s'enferme jamais dans des querelles esthétiques, il a immédiatement une vision globale des phénomènes, comme simultanément, à la fin des années 50, Beuys, Maciunas, Filliou, tous marqués par les divers désastres idéologiques dictatoriaux. L'avant-garde n'est pas une problématique formelle et une recherche du nouveau, c'est une utopie nécessaire, une lutte acharnée contre le retour toujours possible des monstres, c'est pourquoi, tous (Beuys, Vostell, Maciunas, Filliou) exigent une autre éducation, une formation globale critique, un développement de l'imagination contre les spécialisations scolaires, pour permettre la construction d'un individu autonome qui puisse s'auto-construire. Cette utopie, en cours de réalisation, est très loin d'être réalisée et c'est la seule alternative planétaire valable pour un développement pluriel de l'être humain. Vostell, et ses partenaires, luttent chacun à sa manière pour l'avènement d'une telle société paisible et harmonieuse dans sa diversité polyphonique. Vostell prend conscience dans ces années là, encore confusément, que c'est sur la scène de l'art que le combat est engagé, puisqu'il s'agit de transformer la formation de chaque individu. Tous les symptômes du drame sont décrits et tous les indices de cette transformation nécessaire apparaissent partout en Occident (déjà annoncés et exigés, au moins depuis le XVIe siècle Rabelais, Erasme, Bruno, Paracelse, Diderot, Fourier, Proudhon, Stirner, Breton, Nietzsche, Thoreau, Gandhi...). Il n'y a pas de culture séparée ; Artaud dans *Le théâtre et son double* avait déjà tout dit quant à la nécessité d'une culture active, transformatrice de notre vie quotidienne. Vostell est déjà un centre de recherches et un laboratoire en formation : il se passionne pour toutes les cultures, franchissant le temps et l'espace, pour les langues (autant d'âmes diverses dira-t-il) comme l'allemand, le français, l'anglais, l'italien, l'espagnol, l'hébreu, tout autant pour la typographie et les arts graphiques que pour la peinture et les musiques savantes anciennes et nouvelles que populaires ; il commence déjà à parcourir l'Europe jusqu'à vivre un jour entre Berlin, Paris, Milan et Malpartida de Cáceres où il fondera dans les années 80 son propre musée et centre de recherches. C'est un individu qui bouillonne et se transforme, un artiste du mixage, alliant les techniques anciennes aux technologies les plus récentes : il sera le premier à utiliser la télévision comme outil pictural (avec le compositeur Paik, son ami à Cologne), l'électro-acoustique, la vidéo et l'informatique naissante. Il est sans doute l'artiste multimédia le plus complexe de son siècle, utilisant tout, mélangeant tout (*mixed media*), faisant dialoguer (*inter media*). Il traverse les médias, il les met en transe, il les trans-forme (*transmedia*). Tous les médias se mêlent dans cette épopée individuelle et collective en gestation permanente : écritures, théories, sonorités, mises en scène, chorégraphies, architecture utopique, projets, centre de recherches, éditions, radio et télévision, récits et fictions. Vostell est un poète épique baroque qui brosse des fragments d'une fresque vivante à retisser sans cesse. Il est un témoin majeur de cette nouvelle conscience planétaire qui trouve son origine avec la deuxième guerre mondiale où l'on prend conscience de la complexité et de l'ambiguïté des interrelations entre la science, l'économie mondiale, la puissance militaire, le pouvoir des médias planétaires (radio, télévision, cybernétique, aujourd'hui internet), les recherches médicales et agricoles, le capitalisme financier mondial, le marché de l'art qui se mondialise et la nouvelle culture contemporaine qui balbutie avec ses avant-gardes. Vostell comme Beuys, mais autrement, rentre dans l'arène publique et secoue par des questions cruciales ce monde immonde possédé par l'argent, le pouvoir, la rentabilité immédiate de la consommation des nouveaux esclaves libres. Dès cette époque (1954-57), Vostell sait dans quel combat permanent il s'engage, pour la construction d'une nouvelle éthique et d'un vaste mouvement spirituel, hors et avec les cadres institués, bien incapables, à cette époque et aujourd'hui, de vraiment transformer les mentalités : l'aventure de Beuys, celle de Filliou, celle de Maciunas (le fondateur de Fluxus)

comme celle de Vostell le prouve largement ; ces visionnaires font toujours peur, car ils fustigent, par leurs attitudes, la lâcheté médiocre de la plupart des responsables culturels.

Vostell dérange la bonne conscience de l'art contemporain car il interroge, il questionne, il entraîne des débats contradictoires, directement par ses actions, indirectement par les suites médiatiques et les diverses polémiques. D'ailleurs, pour éclaircir sa position, il suffit de reciter un extrait de Ronald D. Laing, dans *La Politique de l'expérience*, cité par Vostell en 1971 « J'intériorise ta synthèse et la sienne, tu intériorises la sienne et la mienne, il intériorise la mienne et la tienne. J'intériorise ton intériorisation de ma synthèse et de la sienne. Il intériorise mon intériorisation de la synthèse et de la tienne – mouvement logique d'une spirale de perspectives réciproques *ad infinitum* ». Dans une époque plongée encore plus dans la prolifération des spectacles en tous genres d'où sont exclus tous débats critiques, Vostell apparaît comme une figure admise et congelée, lui qui a choisi le chemin de l'art comme principe de vie et comme comportement critique : « Au-delà de l'esprit de notre temps, il existe une transmission créatrice, mentale et émotionnelle, une appréhension qui ne passe pas par les sens. Le dialogue avec les maîtres du passé fait partie de mon travail quotidien (...) Le *happening* et l'*environnement* sont une voie pour établir une communication inconnue entre êtres humains et objets. Il faut libérer l'énergie psychique par l'art, élaborer des idées créatrices qui nous permettent de pénétrer spirituellement un autre corps ou un processus (1975). »

Dès la fin des années cinquante, Vostell est déjà un laboratoire d'idées, de recherches, de documentations (il préfigure ce qui aujourd'hui apparaît de plus en plus : l'art comme laboratoire, comme archive, comme concept). Entre 1956 et 1960 il rencontre les diverses expériences et expérimentations, entre Paris et Cologne : la poésie concrète (Gomringer et les brésiliens Ocampos), la poésie structurale et combinatoire (Kriwett et Bense, le groupe de recherche de Stuttgart) (I) ; à Paris il rencontre les affichistes décolleurs Hains, Villégé et Dufrene (dont il éditera à Cologne *Le Tombeau de Pierre Larousse*). À cette époque Gysin imagine sa propre combinatoire systématique avec son fameux *I am that I am*, alors que Hains venait de faire éclater le poème phonétique de Bryen *Hépérile* en *Hépérile éclaté* (1958) ; Spoerri publie la revue de poésie concrète, en Suisse, *Material* : un véritable laboratoire textuel, visuel et sonore s'est constitué en Europe entre 1956 et 1962. Vostell est au cœur de ces transformations qui vont s'accélérer avec sa rencontre de Paik et de Maciunas à Cologne au moment où il élabore le premier numéro de sa revue *Dé-coll/age* (1961, et parution en 1962) lorsque commence à Wiesbaden les célèbres soirées Fluxus, qui vont traverser toute l'Europe et dont Vostell devient un acteur important en Allemagne. Dans les années soixante, il y a le groupe de recherches Zéro avec la revue éponyme (avec Piene, Uecker, auteur de l'art cinétique et du monochrome ; Klein y participe) à Düsseldorf (à une heure de Cologne) et le groupe *Nul* et sa revue à Amsterdam. Vostell est parfaitement conscient de cette effervescence d'autant qu'il fréquente le studio de recherches, à Cologne, de Stockhausen (les premières investigations électroniques en Europe) et qu'il sait que chaque été il y a à Darmstadt des rencontres internationales des nouvelles musiques où viennent Cage, Paik, La Monte Young..... C'est dans ces années-là, entre 1957 et 1960, que tout se joue : construction et composition, destruction et hasard, chaos et transformation. Vostell syncrétise en lui un imaginaire expressionniste et surréaliste et en même temps il est interpellé par la structuration minimale et répétitive, à la fois le maximum (l'épique exacerbé jusqu'à l'excès) et le minimum (l'art le plus conceptuel et structural) : ce qui est visible dans les *happenings* et les *environnements* où se mélangent des images proliférantes avec l'utilisation des nouvelles technologies (radio, télévision, photographie, film, micros, et amplificateurs, jeux de lumières) ; ces *dé-coll/ages* happenings-environnements sont déjà des opéras chaotiques, un nouveau genre de théâtre-action et d'art public autrement plus dynamique et novateur que tous les ersatz actuels qui s'orientent vers la rue !

« Ce qui m'intéresse de plus en plus en travaillant mes typogrammes et mes décollages collés, c'est le moment de l'arrachement, la découverte de la morphologie des structures détruites d'une affiche ou de murs entiers, la constitution simultanée des formes par des déchirures exécutées aux endroits déjà déchirés, l'attrait particulier qui s'en dégage est fondé sur le contraste entre la lisibilité et l'illisibilité des fragments de textes, la superposition des formes et l'interpénétration des couches produites par les différentes phases de la technique du décollage avec leurs variations infinies. » (1959). C'est aussi en 1958 qu'il inaugure *Le Théâtre est dans la rue* (selon l'idée et le livre de Cassandre des années 30) : la rue, la ville, les lieux urbains et industriels, l'environnement technologique (télévision, téléphone, télex, radio, disque, capteurs, radars, sismographe, nouvelles technologies industrielles et médicales...), tout va l'interpeller et cela sera le matériau de cette œuvre si contradictoire et complexe où tout s'entremêle : œuvre et vie, tableaux et actions, formes/sculptures et gestes, théorie et documentation, expositions et débats très critiques, particulièrement entre 1962 et 1970 ; car Vostell remet en cause l'ensemble de la société, l'école comme le musée et les institutions. Avec Kaprow, qu'il rencontre dans les années soixante, il est le représentant le plus original du happening et du happening-environnement : « Le happening, c'est un événement imprévu, mobile, le happening indéterminé... le public est plus important que le happening ». Dans *Dé-coll/age* il affirme sa prise de position : « décollage est ta transformation, décollage est ta signification ». Vostell dans de nombreuses notes dit et redit ce qui le motive : « J'ai ressenti impérieusement la nécessité d'unir à mon art tout ce que je voyais, entendais, ressentais et apprenais... J'ai pris conscience que les éléments constructifs n'existent pas dans la vie, que tout se situe à un stade intermédiaire de la décomposition ». Il y a une série de formes de *dé-coll/age* : arracher, brouiller, effacer, décolorer, superposer, distordre, surimpressionner : « accumulation=collage explosion=dé-coll/age ». Ce n'est pas par goût de la destruction et par nihilisme c'est un constat, un fait de notre réalité, en processus instable. D'ailleurs à propos de sa peinture ne dit-il pas : « Je ne peins pas, j'efface ». Cet art processus est toujours en train de se faire et de se défaire, ce qui est inadmissible pour les institutions de son époque ; il propose « une forme de décomposition ouverte et aléatoire » hors de tout jugement de valeur et c'est là même aussi sa position morale ou son éthique : l'ouverture critique créatrice. Nous savons bien que ce genre d'attitude est banni de tous les régimes autoritaires et totalitaires qui imposent leurs normes sans discussions. Vostell, via l'art, imagine la possibilité d'une véritable démocratie fondée non pas sur le consensus mais sur le débat direct, à travers les expériences artistiques, envisagées comme des centres de recherches mobiles, sociales, spirituelles et créatrices. « L'art du décollage, c'est perturber, déséquilibrer, faire exploser, arracher, effacer, fondre et dissoudre (...) Le décollage n'est pas désordre mais transformation de l'ordre », « d'ailleurs la vie elle-même est décollage du début à la fin ». Ce qu'il affirme en 1964 à propos de son *dé-coll/age/happening You* : « une expérience du chaos, sous la forme d'une satire (...) ce qui est important n'est pas ce que je pense mais ce que le public va connaître comme sien dans les événements et dans mes images » ou dans *Action-cards* (ciné-happening, Amsterdam, 1964) « La vie comme art, l'art comme vie » où le public est plongé dans un scénario aléatoire selon une chorégraphie chaotique où tous les repères sont bousculés. Avec Kaprow, Kantor, Grotowski, l'actionnisme viennois, Vostell apparaît comme un dramaturge surprenant, inclassable, et qui remet en cause l'ensemble du spectacle moderne (comme Fluxus), incapable de voir à quel point notre monde s'est transformé ; une nouvelle et vraiment neuve dramaturgie devrait sérieusement se nourrir des idées de Vostell car il exige un bouleversement complet de nos habitudes y compris les plus modernes ; dans *Ce que je*

veux (1964) il résume clairement son intention : « 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 tant que vie, la vie en tant qu'œuvre d'art ». Plus de spectateurs, des actants, des actifs. Et dans le manifeste *Happening=être* « attention optique=happening=être, vision critique=happening=être, musique conceptuelle=happening=être » ; dans *Genèse et iconographie de mes happenings* (1967), il réaffirme ses positions théoriques quand à l'art comme lieu privilégié de transformations sociales et spirituelles, ce qui va être son combat permanent plus ou moins compris ou accepté. Entre 1967 et 1974, il ne cessera d'insister sur cette conscience transformatrice : « Les vainqueurs, en ce siècle, ce sont les opprimés, les persécutés, ceux qui souffrent. Leurs actions et leurs comportements sont mémorables (Comité Olympique indépendant, 1971). » Nous sommes en pleine actualité avec la préparation des Jeux Olympiques de Pékin ! Vostell et ses amis firent alors scandale en Allemagne. Et aujourd'hui ? L'art n'est-il qu'une course olympique mercantile à l'échalotte de la reconnaissance ? « L'approfondissement du réel par l'acte esthétique doit aboutir à un comportement humain (Salade, 1971), un environnement-art de prise de conscience : 310 idées regroupées en événements conceptuels, visuels, tactiles, olfactifs, téléphoniques, d'observation, de don, de construction, de destruction (T.O.T, 1972). Devenir conscient par ses propres actions et non pas en regardant les autres (Mania, 1973). Le happening est une action psycho esthétique (Autofievre, 1973) » et dans un entretien à Berlin, à cette époque « aller vers une plus grande complexité et une plus grande richesse spirituelle ». Dans cet entretien il résume ses principes : « envisager le processus tout entier de la vie comme processus d'art (...) le happening représente un processus pédagogique d'apprentissage très complexe où tous les organes et tous les sens du corps humain sont sollicités ». Dans ces années 70, Vostell partage ces points de vue avec Cage, Kaprow, Grotowski, Beuys, Filliou : chacun, à sa manière, envisage la nécessité d'un dépassement des frontières, d'une traversée où tout peut devenir art, musique, poésie, avec l'abolition des catégories esthétiques, si calamiteuses et fondatrices de multiples frustrations. Lorsqu'il imagine une *Académie Idéale* (un laboratoire mobile et transversal), Filliou publie *Teaching and learning as performing art* (1969, Cologne) et Beuys, suite à sa critique de l'institution académique d'art de Düsseldorf (ses actions d'ouverture à tout public provoque son renvoi), fonde la première *Free University* (1972-73). Dans ces mêmes années, Maciunas tente de fonder un Bauhaus Fluxus sur une île des Caraïbes. Cette nécessité de laboratoires et d'expériences mobiles avec n'importe qui, n'est pas un air du temps mais un besoin crucial pour sortir de l'ornière des formations spécialisées et ce n'est pas un hasard si aujourd'hui de multiples projets analogues voient le jour, y compris à la Documenta qui depuis l'an 2000 tente de devenir un chantier d'expériences. Beuys, Cage, Filliou, Kaprow, Vostell furent des pionniers. Vostell et ses amis tentèrent d'organiser, à l'occasion de la Documenta de 1968 le premier festival multimédia par des artistes, avec le théâtre de Kassel, mais ils ne trouvèrent pas les fonds nécessaires. Dans son manifeste *Critère*, il critique sévèrement la Documenta qui refuse de montrer ce qui est transformateur : Fluxus, happening et environnement ; Vostell avait pourtant publié un gros volume de documents sur ces tendances, en 1965 et en 1970 une suite, *Aktionen*, toujours chez Rowohlt, la même année où Szeemann (avec les archives Sohm) organise une exposition de documentation itinérante (à partir du Kunstverein de Cologne) sur Fluxus et Happening. Au moins en Allemagne, les dix années d'activités de Vostell, de Beuys et de leurs amis auront eu quelques résultats. Mais cela ne suffit pas pour qu'une Documenta s'engage dans Fluxus et Happening, bien que celle de 1972, avec Szeemann justement, marque un tournant décisif. Vostell, indéfectible utopien poursuit sa route solitaire en rêvant sans doute d'un lieu qui pourrait être un laboratoire, avec archive, documentation, événement, rencontre, exposition (cela deviendra le premier Musée Vostell et Fluxus en Europe, dans les années 80, à Malpartida de Cáceres). Dans un texte *À quoi bon* (1975), Vostell réitère son leit-motiv : « Tout est lié à tout. Il n'y a pas d'action, d'idées, d'objets en notre monde qui ne soient pas à mettre en rapport avec n'importe quel élément imaginaire. C'est un rayonnement d'effets dont nous n'avons pas encore connaissance. Ce sont les choses que vous ne connaissez pas qui transforment votre vie. » Et dans un entretien de 1975 (avec Marc Le Bot) : « Je ne fais maintenant presque rien qui ne soit inclus dans un système global de composition. Ça veut dire qu'il n'y a pas une seule chose dans mon œuvre qui n'est à voir avec toutes les autres (...) Comme technique créative et comme artiste il faut, je crois, lutter et travailler à tous les niveaux possibles. » La théorie et la pratique du happening incluent l'art corporel et l'art conceptuel. Vostell imagina l'utopie d'un *network* (en cours aujourd'hui par internet) dans son *Manifeste pour une polymultimixée média ubiquité* (1967) comme un colloque *Intermédia* (1967) qui documenterait sur les courants contemporains avec McLuhan, Max Bense et les artistes de la poésie concrète et visuelle, Fluxus, le théâtre d'action, le *happening*, le *dé-collage*, la musique électronique, l'environnement, les jeux à participation publique, mais encore une fois cela ne se fera pas. Mais Vostell ne désarme jamais, il continue son activité, plus solitaire, dans tous les sens : conférences, *workshops*, manifestes, radios, télévisions, publications, expositions, happenings ; on est stupéfait face à l'ampleur de ce front d'activités diverses qui touche autant l'urbanisme que l'architecture et l'enseignement. En 1976, il propose un nouveau schéma de l'histoire de l'art : « Ruptures des frontières de l'art - jusqu'en 1958 et depuis 1958 (prendre conscience et faire prendre conscience de la vie en tant que processus esthétique ; pour chaque individu la créativité devient aussi importante que le boire et le manger, à l'inverse de toutes les théories de l'art en vigueur jusqu'alors, chaque être humain devient maintenant une œuvre d'art unique, l'invention de l'invention de la méthode de l'invention ». Autrement mais avec la même assurance, Vostell rejoint le projet de la création permanente de Filliou et de la « sculpture sociale » de Beuys. Dans les années 80 et 90 il continuera, inlassablement, jusqu'à l'épuisement : « Former l'homme non pas pour une chose, mais pour la totalité des questions et phénomènes de vie, former l'existence grâce à l'art, c'est dire grâce à la conscience permanente, c'est et ce sera toujours mon problème et ma tâche esthétique ». Et pour faire semblant de conclure, encore cette vision qui rapproche Vostell non seulement de Fourier (sa participation à Fluxus comme art ludique et interactif transformateur) mais aussi de Proudhon qui affirmait dans les années 1850 la nécessité urgente d'une éducation perpétuelle pour tous hors de tout propos professionnel (Proudhon, l'ami de Courbet, qui publia le premier traité sur Courbet et son implication sociale, en 1865) (2) : « Depuis la peinture rupestre d'Altamira, depuis des millénaires, s'est formé le meilleur du monde, L'HISTOIRE DE L'ART (...) Il n'y aura désormais plus de pureté dans le plaisir esthétique sans la réalisation de l'humanité. »

« LES DROITS DE L'HOMME SONT DES ŒUVRES D'ART
LA PAIX COMME L'ŒUVRE D'ART LA PLUS GRANDE »

(1) Jacques Donquy, *Les poésies expérimentales, 1953-2000*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2007.

(2) Proudhon, *Écrits sur l'art*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2000.

(3) Coll. L'Écart absolu Poche, Maciunas, Ben Patterson, Vostell, éd. Les presses du réel, Dijon, 2008.

JEAN-PAUL FARGIER, *Extension du domaine du direct-Vostell et l'art vidéo*

Longtemps, Vostell et Paik, par historiens interposés, prétendirent au titre d'inventeur (unique) de l'art vidéo. Petite guerre classique, narcissique, des origines. Moi qui n'étais pas historien mais plutôt théoricien (et quelque peu praticien), je ne voyais aucun inconvénient à déclarer ex-aequo ces (faux) jumeaux couvés dans le même utérus (*Fluxus*). L'un et l'autre avaient produit la même année, 1963, dans le même pays, l'Allemagne, au sein du même mouvement d'avant-garde, deux œuvres fondatrices d'un nouveau champ créateur. Nam June Paik : *13 Prepared TV sets*, une installation de "télévision expérimentale" composée de téléviseurs « préparés » sur le modèle des « pianos préparés » de John Cage ; Wolf Vostell : *Sun in your head*, un « film d'artiste » reprenant sur pellicule des images de télévision déformées, lacérées, sur le modèle des décollages d'affiches. Quel palmarès oserait séparer ces coups frappés avec et sur la télévision à quelques mois seulement de distance ? Ne fallait-il pas tenir compte avant tout de leur force d'impact ?

D'accord, oui, mais... ces gestes quasi simultanés étaient également forts. Ils visaient et réussissaient l'appropriation de la télévision comme matière, objet, sujet, cible critique d'une intention artistique ; et ils mettaient en jeu avec un humour égal une agressivité pareille contre ce média qui affichait déjà son devenir global. Paik ne donnait à voir dans ses treize téléviseurs que des lignes zébrées, tordues, provoquées par l'injection dans leur tube cathodique d'un signal appauvri, réduit à un son synthétique émis par un générateur de fréquence – trouvaille géniale qu'il théorisa quelques mois plus tard, dans un Manifeste, comme invention de « la télévision abstraite ». Vostell, lui, avant de filmer un téléviseur diffusant des programmes habituels (journal, fiction, documentaire, speakerine), avait pris soin de détraquer les boutons de réception afin de rendre instables, et comme froissées, ses images – résultat que son auteur nomma « décollage électronique », par association aux décollages d'affiches de Villeglé, Hains, etc. qui avaient inspiré ses premières passes dans l'arène des arts. « La télévision nous attaque, maintenant nous pouvons contre-attaquer », résumait Paik. Et Vostell en écho n'était pas moins guerrier. Savoir qui avait porté le premier coup contre l'ennemi importait peu alors, comptait davantage quelle suite donner à cette insurrection. Le futur est l'affaire des artistes. Celle des historiens est de fouiller l'« avant ». Avant les gestes radicaux de 1963, nos deux artistes pouvaient chacun se targuer de signes précurseurs. Paik avait rédigé des partitions de performances impliquant non la télévision mais la radio, ancêtre hertzienne du petit écran. Vostell avait réalisé des happenings mettant en scène des téléviseurs déréglés, enfouis à demi dans le sol, recouverts de fil de fer barbelé. Autant de mérites à prendre en compte dans une perspective historique. Au nom de quoi, certains historiens, plus axés sur les contenus, prenaient parti pour l'antériorité de Vostell, quand d'autres, davantage sensibles aux inventions formelles, désignaient Paik comme champion.

Un jour, les deux compères « fluxistes » décidèrent d'en finir avec ces supputations. Dans un hôtel, pendant un petit déjeuner, au cœur des années 80, tel Staline et Roosevelt à Yalta, ils se partagèrent le monde. Vostell me l'a raconté le premier, Paik me l'a confirmé : ils se mirent d'accord sur cette généalogie. Si l'art vidéo se définissait comme l'appropriation de la télévision par des artistes pour en faire « autre chose », Vostell devait être dit le premier à avoir fait autre chose avec un téléviseur, alors qu'il revenait à Paik d'avoir inventé comment injecter d'« autres images » dans cet appareil. Match nul ? Non, double victoire. Car, au bout du compte, l'impact était identique : la télévision, grâce à eux, était désormais enrôlée dans le mouvement des arts comme champ de bataille et source d'énergie à ne pas, à ne plus, négliger. Ceux qui sauraient capter, détourner cette puissance seraient assurés de compter dans l'Histoire de l'Art. Oui mais comment la puiser sans s'y brûler ? Il n'y avait qu'à voir comment ils s'y étaient pris, eux, les pionniers, entre déréalisation et décollage, pour accomplir, chacun à sa façon, aussi percutante l'une que l'autre, l'extension du domaine du direct.

Difficile, on le voit, de traiter de Vostell sans évoquer Paik, mais laissons Paik à sa gloire, dont j'ai parlé souvent (1). Le mérite de Vostell, dans les annales de l'art vidéo, est fondamentalement *négatif* : il n'a *pas* produit de somptueuses images électroniques ; il n'a *pas* inventé un synthétiser-colorizer, outil à repeindre le monde en couleurs psychédéliques ; il n'a *pas* tourné, truqué des kilomètres de bandes ; il n'a *pas* dressé des centaines de sculptures amalgamant des centaines d'écrans scintillants d'effets spéciaux... Bref, il a refusé d'emblée d'augmenter le flux des images, il voulait le stopper au contraire, le tétaniser. Et c'est bien ce qu'il commence à faire avec *Sun in your head*. Ce petit film 16 mm uniquement composé d'images de télévision *enrayées* – enrayées littéralement puisque les zébrures, froissements, lacérations, sautes de ses images ont été provoqués par le simple dévoiement du rayon agissant dans un tube cathodique – frappe ainsi au cœur du dispositif même d'émission du flux le plus massif d'images du XXe siècle. D'images *et de sons*, pour être complet : la piste sonore de *Sun in your head* enfonce un peu plus le clou de la tétanisation par le blocage d'une seule note stridente infiniment répétée.

Geste inaugural, symbolique, radical, décisif, foncièrement négatif, redisons le, que Vostell accomplit une fois pour toute. Il ne le répètera plus, il ne passera pas sa vie à re-filmer des écrans de télé. Il laisse ça à d'autres, dédaigneusement.

Il y a du Duchamp dans cette attitude. Et même doublement. Si l'on peut dire que l'appropriation par un artiste d'images *trouvées* à la télé s'inscrit dans la voie ouverte par l'inventeur du *ready made*, le refus d'en faire un fromage relève également d'une admiration de Duchamp, qui après avoir jeté son urinoir dans la marre se lassa vite du jet d'objets (roue de bicyclette, pelle à neige, porte-bouteilles) et passa le reste de sa vie à jouer aux échecs et... à peindre en secret (le nu d' *Étant donnés*). Sauf que Vostell, lui, ne peindra pas en secret, multipliera avec bonheur les nus à ciel ouvert, produira un lot important de tableaux jubilatoires.

Un peu de télévision, beaucoup de peintures : il y aurait-il là une relation de cause à effet ? Certainement. Le rapport de Vostell à la télévision est la *clé* (au sens fort) de son rapport à la peinture. À condition de prendre en compte, dans cette libération de l'acte de peindre par delà Duchamp, c'est-à-dire après le discrédit formulé par Duchamp (« ne dites plus tableau, dites retard »), la découverte faite par les pionniers de l'art vidéo (Vostell, Paik, Nauman) que la télévision (le cinéma aussi) est à l'origine de l'invention du *ready made*. Descient ou intuitif, le théorème duchampien, jamais écrit par lui, deviné par l'art vidéo, pourrait s'énoncer ainsi : à l'époque des moyens de production et de reproduction mécanique des images du réel, le réel brut, l'objet *tout fait*, doit être érigé en panacée de la création en lieu et place (sur un socle) de tout objet sorti des mains d'un artiste. Pourquoi ? Parce que la perfection est passée du côté de l'Industrie. L'*eureka* de Duchamp est sa fameuse exclamation devant une hélice d'avion qu'il contemple, au Bourget, en compagnie de Picabia et d'autres artistes : « Ah ! les enfants, nous ne ferons jamais aussi bien ! » Faire aussi bien, il l'avait essayé dans son *Nu descendant un escalier*, en imitant les effets de la chronophotographie, consommé ingénieux de l'image mécanique, ancêtre du cinéma et de la télévision. Avec l'urinoir proposé comme sculpture à l'Armory Show, le salon d'art moderne de New York, il n'essaya plus : il fait *mieux*. Hop ! En érigeant un objet réel sur un socle, il bat de vitesse la mécanique la plus rapide à fabriquer industriellement des représentations du réel, dont on symbolise l'action avec cette onomatopée à double détente : clic clac. Le *ready made* fabrique de l'image plus vite qu'une chambre noire.

Tout tableau dans cette perspective devient effectivement un retard ! Savoir que le verrou a été tiré précisément là – dans cette course de vitesse entre peinture et photo, sculpture et cinéma – permet de le faire sauter et de revenir aux joies de la sculpture et de la peinture, en toute tranquillité. Car ceux qui se mettent à penser ainsi viennent de tomber sur une mécanique encore plus rapide que cinéma et ready made réunis : la télévision. C'est une bombe d'instantanéité, la télé, reproduisant à flot continu le réel aux mille coins de la planète et sans limite de durée, vingt quatre sur vingt quatre. À l'infini. Renversement capital, déblocage de tous les interdits. Paik l'a parfaitement formulé : « Duchamp avait enfermé l'art dans un cercle, mais il avait oublié une petite fenêtre, la TV... c'est par là que je me suis échappé ». Vostell, autre fugitif, a célébré sa victoire autrement : non avec des mots mais en peinture. Avec sa série de *Nu rompant dans l'escalier*, dont un fait la couverture de l'Opus (98) qui lui est consacré. Rupture ! Vous avez compris ? Sinon je peux vous faire un dessin, dix, cent, mille. Les vannes sont ouvertes. Au pied de l'escalier, une caisse géométrique cligne de l'œil en forme de téléviseur.

Les décollages d'affiches sont des extensions du ready made. Le dé-coll/age vostellien, non. Parce qu'il inclut la télévision dans ses moyens de lacération, il en est le retournement. Les TV décollages s'érigent en dépassement de Duchamp.

Duchamp dépassé, qu'entreprend Vostell ? Il l'a très bien résumé : *l'extension du domaine de la vie*. C'est quoi ça, la vie ? C'est vague. Depuis des siècles, tous les artistes revendiquent de s'approcher de la vie, de la capter, de la reproduire, d'en donner l'illusion. Réalisme, impressionnisme, hyper-réalisme : la vie à qui mieux mieux. Et maintenant Fluxus : l'art c'est la vie, la vie c'est l'art... Et Vostell qui surenchérit avec son « extension ». L'exemple qu'il en donne est le bruit d'une mouche. Un des joyeux drilles du mouvement Fluxus, Benjamin Patterson, avait imaginé d'enrôler une mouche comme instrumentiste de musique. Extension du domaine de la musique ? Oui. Mais par là, aussi, extension du *live*. Du direct. En anglais, direct se dit live. Qui signifie aussi vie. Si les spectateurs des performances Fluxus, et Vostell en premier, vibrent devant une telle trouvaille, c'est qu'elle pousse à son comble le désir qu'ils partagent de faire coïncider avènement d'un acte artistique et événement trivial. Et ce désir, d'où vient-il ? Du spectacle de la télévision ! Plus encore que l'instantanéité radiophonique, qui avait déjà provoqué les plasticiens du début du siècle à se surpasser (en inventant par exemple le cubisme), l'instantanéité télévisuelle s'érige, dans les années 50, en modèle absolu d'abolition de tout délai entre réel et représentation, et, de fil en aiguille, de toute séparation entre vie et artefact. Comment faire aussi bien et si possible mieux que la télévision en ce domaine ? Voilà le défi capital de l'époque pour un artiste. Car c'est en le relevant que l'art inventera du nouveau. Étendre le domaine du direct, stratégiquement crypté sous le concept incroyable de vie, voilà le programme que l'art vidéo se donne et assigne à tous les artistes de toutes disciplines. Par quoi, l'art vidéo n'est pas un courant, un mouvement de plus mais plutôt la « conscience de soi » de l'art tout entier à l'époque de la télévision. C'est ce qui explique que la vidéo n'a cessé de gagner du terrain partout où de l'art se produit (galeries, musées, marchés, commandes).

Pour la même raison, on ne peut regarder l'activité vidéo de Vostell comme un secteur de création parmi d'autres : c'est le ressort de toutes ses entreprises. La présence de la télévision irradie tout ce qu'il manipule. S'il imite un moment les décolleurs d'affiches, il comprend vite qu'il y a mieux à gagner à décoller la télé. Il généralise le concept en explosant sa graphie : dé-coll/age... cette façon d'écrire est tout un programme. Et dès 1959, avec ses *TV dé-coll/ages pour des millions*, il amorce, comme en témoignent des photos de partitions et de performances, les dérèglements d'émission qui seront fixés en 1963 dans *Sun in your head*. À partir de là, il ne cesse de mettre en exergue le téléviseur comme indicateur de sens. Un tas de chaussures avec téléviseur ne dit pas la même chose que sans. Auschwitz plus TV : il y a de l'hertz dans le gaz. Hitler pas mort, attention. Quelque chose comme ça. Un lit avec deux télé à la place des oreillers donc des dormeurs : *You !* Le titre dit tout. Les messages de Vostell sont bruts de décoffrage. Béton sur télé, télé dans voiture, nœud de routes autour d'une télé monument, télé dans sexe, télé pour dindons (*Dépression Endogène*, 1975). *Hamlet mit TV*. 1 + 1 ? Non : 1 x 1... égale Un. Transcription d'identité au sein de la différence. Mais de quelle identité s'agit-il ? Un point de vue critique, animé par un regard sociologique, ne décèlera dans cette identité qu'une accusation politique. Il n'est pas question de la nier : se plaçant ouvertement dans le sillage de Goya, Vostell s'est toujours affiché en dénonciateur des horreurs du siècle, des massacres des peuples, des mutilations des corps et des libertés. Vostell, précurseur de l'écologie : pas faux. Mais à regarder de plus près, comment s'écrivent ces équations, avec quel signe =, on voit palpiter le défi du siècle de mettre dans l'art toujours plus de direct. Le changement de médium est pour un artiste plus capital que les variations de message. Le message c'est le médium, McLuhan a raison. Le médium et donc le message de Vostell, c'est l'immédiateté. La vie n'est plus à représenter, l'art est à vivre – sans délai. C'est la vidéo qui le dit, l'affirme, le proclame, à chaque coin de son œuvre, mais pas la vidéo en tant que belles images, images nouvelles, images sophistiquées.

« C'est trop facile de faire des images aujourd'hui. Avec la vidéo tout le monde en fait, il suffit d'appuyer sur le bouton de sa petite caméra », protestait-il. Mais c'était pour ajouter : « Moi ce qui m'intéresserait, ce serait d'arriver à transcrire en temps réel les images qui se forment dans le cerveau. À les mettre directement sur le papier. Celui qui inventera ça sera un génie aussi grand que Léonard de Vinci. » Mais n'y est-il pas arrivé d'une certaine façon ? S'il n'a pas inventé le détecteur d'images cérébrales, il a compris comment lire dans le cerveau de l'art. Dans son dernier film, *Le petit déjeuner de Léonard de Vinci*, relatant une série d'actions avec des objets (voitures, œufs, sang) et des modèles (féminins bien sûr), accomplies dans son atelier de Berlin en 1988, il refait *en live* des peintures de Dali, de Goya, de Raphaël, de Bosch, de Picasso... « La femme qui pisse » en direct, multipliée par six ou sept, c'est son Olympia, sa Maja nue, son Origine du monde ! Pour tout dire, son testament.

L'extension par Vostell du domaine du direct va jusque là... doit aller jusque là. Peinture, sculpture, musique, théâtre, chant : il ne les conçoit que vivants. Il peint en public, il sculpte devant tous, il bétonne dans la rue, il orchestre des ballets mécaniques d'objets (avions, aspirateurs, marteaux contre portières) et de personnes (hystériques, pisseuses) devant des centaines de spectateurs : le temps grave sa trace au fur et à mesure de l'événement, l'événement devient la gravure même de l'instant. L'œuvre s'identifie au moment de sa création. Et si une œuvre échappe à cette coïncidence, il est rare qu'elle ne contienne pas dans un de ses replis le sceau d'un téléviseur décalqué comme une clé au début d'une portée de notes. Histoire de rappeler quel astre le monde où nous vivons a substitué au soleil.

J'écris justement ce texte sous l'une de ces œuvres. Placée depuis vingt ans au-dessus de mon bureau, elle projette chaque jour dans ma tête le soleil d'un grand huit rouge recouvrant une partition de musique trouée par la photo d'un téléviseur dans lequel pécore un speaker. Excellent condensé des obsessions vostelliennes.

(1) Outre mon livre (épuisé) publié par Art press en 1989, je peux renvoyer aux derniers textes qui m'ont été commandés au moment de sa disparition, le 29 janvier 2006 : *Nam June Paik, le grand simulateur* (Cahiers du Cinéma, mars 2006) ; l'article Paik du supplément 2007 de *l'Encyclopedia Universalis*, p. 451.

BIOGRAPHIE

- 1932 Wolf Vostell naît à Leverkusen le 14 octobre; il est le fils de Joseph et de Regina. Son père est employé des chemins de fer. Il passe la Seconde Guerre mondiale en Tchécoslovaquie.
- 1945 Retour à Cologne en marchant pendant trois mois et en passant par Budweis (aujourd'hui Budějovice), Prague, Chomutov, Dresde, Gera et Cassel.
- 1950-1953 Apprentissage de photolithographie. Premiers essais de peinture, de photographie et de lithographie. Il est fasciné par les dessins fantastiques d'Alfred Kubin auquel il va rendre visite en Autriche.
- 1954 Il suit les cours de la Werkkunstschule (École des Arts et Métiers) de Wuppertal. Peinture libre et typographie expérimentale. En août et septembre, premier voyage à Paris. À la une du Figaro du 6.9.1954, il trouve le mot « décollage » utilisé dans l'article sur la chute d'un Superconstellation dans la rivière Shannon. Il transpose ce concept à des affiches déchirées et, plus tard, au déroulement improvisé d'événements. Dé-coll/age devient un des principes de son œuvre et un concept d'art global. Premier happening, une action dé-coll/age intitulée *Skelett (Squelette)* à Wuppertal (modification de l'environnement, en partie réalisée). Dans les studios électroniques de la WDR (Westdeuscherrundfunk) à Cologne, il fait la connaissance du compositeur Karlheinz Stockhausen.
- 1955-1956 Il étudie à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris dans les matières suivantes : peinture, art graphique et anatomie. À la bibliothèque Nationale, il étudie attentivement les gravures de Jérôme Bosch, Francisco de Goya, Peter Breughel et Fernand Léger. Il est l'assistant de l'affichiste A.M. Cassandre. Vostell commence à utiliser pour son art des objets trouvés provenant du quotidien. Il retravaille à la couleur et à la flamme des parties déchirées d'affiches. Il fait la connaissance du sociologue Benoît Hépner.
- 1957 Il fréquente la Kunstakademie (académie des Beaux-Arts) de Düsseldorf. Il étudie aussi le Talmud et se livre à des recherches iconographiques sur les événements décrits par les gravures de Jérôme Bosch.
- 1958 Retour à Paris. Il réalise son deuxième happening, *Le Théâtre est dans la rue* : actions dé-coll/ages avec des passants anonymes dans les rues de Paris ; c'est le premier happening réalisé en Europe. Premiers tableaux-objets : il y intègre des pièces détachées d'automobiles et des téléviseurs et les installe derrière des affiches partiellement déchirées. Ce faisant, il est le premier artiste à introduire le média TV (d'abord comme objet, le poste de télévision) dans l'art du XX^e siècle. Premier environnement *Schwarzes Zimmer (Chambre noire)*, composé de *Deutscher Ausblick (Vue allemande)*, *Treblinka* et *Auschwitz Scheinwerfer (Projecteur d'Auschwitz)*. Il s'intéresse à la psychanalyse de Carl Gustav Jung. Premier voyage en Estrémadure et première exposition personnelle à Cáceres.
- 1959 Il épouse Mercedes Guardado Olivenza à Cáceres, qui devient son inséparable collaboratrice pour le restant de ses jours. Retour à Paris et à Cologne. Premiers dé-coll/ages-estompages électroniques, des déformations d'images télévisées. Il travaille avec des oscillogrammes et des objets électroacoustiques et entretient des contacts avec la WDR et Electrola. Représentation de *Fernseh-décoll/age für Millionen (Dé-coll/age télévisé pour des millions)*.
- 1960 Exposition personnelle à Cáceres. Préparation de sa première exposition parisienne à la galerie Le Soleil dans la tête. Il fait la connaissance des affichistes François Dufrêne, Jacques de la Villeglé, Raymond Hains et Mino Rotella. Ces représentants du Nouveau Réalisme opèrent avec une méthode semblable au dé-coll/age de Vostell, mais, contrairement à ce dernier, ils s'intéressent exclusivement au résultat esthétique et non au processus de fabrication. Rencontre avec le théoricien du Nouveau Réalisme, Pierre Restany. Naissance de son premier enfant, David.
- 1961 Exposition *Coll/age et dé-coll/age* à Paris. Première exposition personnelle en Allemagne, à la galerie Lauhus de Cologne. Pendant une brève période, il travaille comme maquettiste de la revue *Neue Illustrierte* où plusieurs milliers de photos passent entre ses mains. Premiers effaçages : il travaille avec des revues ou des photographies, les essuie et les efface avec de l'essence de térébenthine et du tétrachlorure de carbone. Contrairement à Robert Rauschenberg, l'effaçage n'est pas pour lui qu'un événement pictural, c'est un acte signifiant. Au cours du happening *Cityrama I*, une « démonstration réaliste », les rues et les ruines de Cologne sont déclarées œuvres d'art pour un public de hasard. Vostell définit les prémisses de sa conception de l'art : « L'art est vie. La vie est art. » Il participe à des expositions à Paris et à Milan en compagnie de Jean-Jacques Lebel, Lucio Fontana, Ferro et Robert Rauschenberg, entre autres. Il habite avec Stefan Wewerka dans la Spichernstrasse à Cologne. Actions spontanées avec Nam June Paik, Stefan Wewerka, Benjamin Patterson à Cologne.
- 1962 George Maciunas, artiste et organisateur du mouvement Fluxus vivant à New York, prépare en compagnie de Vostell et de Nam June Paik le premier festival international Fluxus à Cologne. Le Festival International Fluxus de musique moderne a en fait lieu à Wiesbaden du 1^{er} au 23 septembre 1962 et permet une prise de conscience collective du mouvement Fluxus. FLUXUS (flux, fluide, fluctuant) devient l'expression d'une attitude spirituelle et d'un mode de vie pour toute une génération d'artistes et de compositeurs et signifie l'éclosion d'une nouvelle idée, d'une nouvelle conception de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle. Vostell présente, dans le même musée de Wiesbaden, *Kleenex 1*, une musique action dé-coll/age. Il fait la connaissance de Dick Higgins, Alison Knowles et Emmett Williams. La même année, le groupe d'artistes se rend à des concerts Fluxus à Copenhague et à Paris. Il

fonde la revue *dé-coll/age* – *Bulletin aktueller Ideen* dont paraissent les trois premiers numéros, et rencontre Joseph Beuys. Happening *dé-coll/age* dans un bus, *PC, Petite Ceinture* à Paris.

- 1963 Première exposition personnelle aux États-Unis, à la galerie Smolin à New York ; les 6 *TV-dé-coll/ages* sont les premiers environnements TV présentés aux USA. Il participe au *Yam-Fluxus-Festival* à New York avec son happening, *TV-Begräbnis (Enterrement-TV)*. Il fait la connaissance de John Cage, Allan Kaprow, George Brecht, Robert Watts, La Monte Young, Allen Jones, Al Hansen ainsi que de Claes Oldenburg et Andy Warhol. Le premier happening-voyage est organisé à Wuppertal, *9-nein-dé-coll/agen (9 non dé-coll/ages)* en neuf lieux de la ville pour un public sélectionné. Il déclare sculpture un accident de voiture. Première rétrospective à la galerie Parnass de Rolf Jährling, à Wuppertal. Vostell découvre la méthode de transfert de photographies sur des toiles émulsionnées. Au cours des années suivantes, il développe un procédé chimiquement et techniquement compliqué qu'il combine avec l'effaçage, la sérigraphie, la peinture à l'aérosol sur des photos sur toile dont sa série *Umfunktionierung (Transformation)*, à la fin des années 1960, marque le point culminant. Le premier film vidéo expérimental, *Sun in your head*, résulte de l'insertion de scènes de film dans le déroulement (dérangé, mêlé) d'un programme télévisé. Ce film – une nouvelle forme d'images électroniques *dé-coll/ages* – est présenté pour la première fois en 1964 à Amsterdam.
- 1964 Deuxième voyage à New York. Réalisation du happening *dé-coll/age You*. Première manifestation et happening Fluxus à Berlin dans la nouvelle galerie de René Block. Engagement sur la scène artistique berlinoise. Représentation d'un happening de six heures, *In Ulm, um Ulm et um Ulm herum (À Ulm, autour d'Ulm, et dans les alentours d'Ulm)*, en 24 lieux de la ville (dont un concert donné par trois chasseurs à réaction sur un terrain de l'armée de l'air et un repas dans un abattoir) sur une invitation du théâtre d'Ulm. Vostell développe la forme « pauvre » à l'origine de ses happenings pour en faire des situations d'expériences et de décisions complexes pour un public choisi.
- 1965 Réalisation de deux happenings à Paris : *Phaenomene* dans une casse et *Berlin 100 Ereignisse (Berlin 100 événements)* avec René Block. Une série de 50 dessins portant le titre *Phaenomene* est exposée à la galerie Block. Représentation du happening *24 Stunden (24 heures)* à la galerie Parnass de Wuppertal. Avec l'aide de Jürgen Becker, il publie *Happenings, Fluxus, Pop art, Neuer Realismus* chez Rowohlt. Rencontre avec Marcel Duchamp à Hanovre. Naissance de son second enfant, Rafael.
- 1966 Réalisation du happening *Dogs and Chinese not allowed* à New York en collaboration avec Something Else Press, une maison d'édition fondée par Dick Higgins. Le happening se déroule pendant deux semaines sur le domaine public de la ville de New York en y associant tout le réseau du métro. Publication d'un dossier sur ses happenings. Première rétrospective au Kunstverein de Cologne. Rencontre avec le psychologue Wilhelm Salber.
- 1967 Réalisation du happening *Miss Vietnam* à Cologne. Vostell entame une série de tableaux-objets sur la guerre du Viêt Nam. Série de portraits d'hommes politiques avec une nouvelle technique chimico-photographique de distanciation.
- 1968 Avec le compositeur Mauricio Kagel, Alfred Feussner et F. Heubach, il fonde *Labor e.V.* (Labo association déclarée) pour effectuer des recherches sur l'acoustique et les événements visuels. Invité par l'Institut für Moderne Kunst de Nuremberg, il réalise, en collaboration avec Peter Saage, un environnement, *E.d.H.R. Elektronischer De-coll/age Happeningraum, (Espace dé-coll/age happening électronique)*, qui sera ensuite exposé à la Biennale de Venise. En travaillant à ce projet, il réalise ses premiers dessins-objets, un genre important dans son œuvre postérieur. Actions à Karlsruhe, à la Documenta 4 de Cassel et à Berlin. En compagnie de Joseph Beuys, il proteste contre les pratiques politico-culturelles qui ont lieu dans les coulisses de la Documenta. Parallèlement au Kunstmarkt de Cologne, il organise le premier *Labor-Festival* (une course de 5 jours) dans le garage souterrain de la Kunsthalle de Cologne.
- 1969 Environnement *Induktion* à la galerie Schwarz de Milan. Création du happening radio *100 mal Hören und Spielen (Écouter et jouer 100 fois)*, une commande de la WDR. Fondation de *Kombinat 1 (Kombinat 1)* à Cologne. Premier bétonnage *Ruhender Verkehr (Circulation au repos)*, une Opel Capitaine bétonnée, en collaboration avec la galerie art media dirigée par Helmut Rywelski à Cologne. Vostell intitule ses bétonnages plastiques des sculptures-événements.
- 1970 *Concrete Traffic*, sa deuxième sculpture de voiture bétonnée, est exposée au Museum of Contemporary Art de Chicago. Réalisation de l'environnement happening *T.E.K. (Thermo-elektronischer Kaugummi, Chewing-gum thermoélectronique)* à la Kunsthalle de Cologne et du happening *Salat (Salade)* dans un train entre Cologne et Aix-la-Chapelle, happening poursuivi durant toute une année. Il fait la connaissance de la galeriste Inge Baecker, de Bochum. Le Kunstverein de Cologne organise avec Vostell et Harald Szeemann la première exposition rétrospective du mouvement Happening et Fluxus. La réalisation du happening *TV-Ochsen (Bœufs TV)*, qui devait montrer la naissance d'un veau à la Kunsthalle de Cologne, est interdite à la dernière minute. Première rencontre avec le collectionneur italien Gino di Maggio, le fondateur de la galerie Multipla de Milan.
- 1971 Vostell déménage de Cologne à Berlin Ouest. *Beton-Stuhl (Siège en béton)* en collaboration avec René Block et Modus GmbH de Berlin. Fondation de H.A.B. (Happening Archiv Berlin). Cycle *Desastres de la guerra*.

- 1972 Happening *Schnee (Neige)* en Suisse et happening environnement *T.O.T. (Technological Oak Tree)* aux USA. Cofondateur de la première vidéothèque allemande au Neuer Berliner Kunstverein. Échange épistolaire avec l'artiste est-allemand Robert Rehfeld. Sur commande de la vidéothèque du Neuer Berliner Kunstverein, il tourne un film de 45 minutes dans une gare de triage : *Desastres*, où il filme le bétonnage d'un wagon-lit avec les corps. Vostell commence à exprimer sa vision de l'homme également par des moyens picturaux.
- 1973 Il travaille au cycle *Mania* (dessins objets) et *Catalayud* (effaçages). Première version de l'environnement *Endogene Depression* à la galerie Rotta de Gênes. Cofondateur du festival ADA (Aktion der Avantgarde) qui a lieu pour la première fois en automne à Berlin. Le Neuer Berliner Kunstverein charge Vostell de la réalisation de l'environnement *Auto-Fieber (Fièvre automobile)* ainsi que du happening *Berlin-Fieber (Fièvre berlinoise)*. Il participe à l'exposition *Contemporanea* à Rome avec *Energie* (1^{re} partie), un « happening européen ». Première rencontre avec le théoricien de l'art Achille Bonito Oliva.
- 1974 Participe à ADA 2 avec un happening autobus : *Erdbeeren (Fraises)*. En décembre, inauguration à ARC 2, musée d'Art moderne de la Ville de Paris d'une grande rétrospective de son œuvre ; l'année suivante, sous une forme enrichie, cette exposition est montrée à la Neue Nationalgalerie de Berlin. Non loin du village de Malpartida de Cáceres, dans le paysage aride de l'Estrémadure, Vostell fonde dans une ancienne laverie de laine un « musée pour la conception de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle » qui sera achevé fin 1993.
- 1975 Vostell loue un atelier à Paris. Exposition du cycle *Extramadura* (tableaux objets) à la galerie van de Loo à Munich. Cycle d'aquarelles objets, *La Quinta del Sordo (La Maison du sourd)*, d'après les peintures noires de Francisco de Goya. Exposition de l'environnement *Fandango* à la galerie Multipla de Milan. En collaboration avec le Neuer Berliner Kunstverein, Jörn Merkert organise à la Neue Nationalgalerie de Berlin la plus grande rétrospective Vostell jusqu'alors. Réalisation de sa troisième sculpture-auto-béton, *V.O.A.EX. (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura)* au Museo Vostell Malpartida.
- 1976 Première exposition personnelle à Varsovie et dans six autres villes de Pologne. Inauguration du Museo Vostell Malpartida (MVM) à Cáceres, Espagne, centre de documentation et d'exposition consacré au mouvement international Fluxus. Premier happening vidéo en Espagne, *Hinterm Baum (Derrière l'arbre)*, en collaboration avec la galerie G de Barcelone. Réalisation du happening *Regen (Pluie)* à Berlin.
- 1977 Participe à la Documenta 6 de Cassel avec son environnement, *La Quinta del sordo*. Professeur invité à la Gesamthochschule d'Essen. Cours d'esthétique de l'action art. En janvier 1978, il organise avec ses étudiants le happening *Heuwagen (Char à foin)*. À partir de 1977, il se consacre intensément à la peinture. Il travaille à Milan, à Barcelone et à Paris.
- 1978 Première grande rétrospective au Danemark au Anja Kunst Center de Aabenraa. Il s'intéresse aux sculptures d'Alonso Berruguete, le sculpteur de la cour espagnole sous Charles Quint, nettement influencées par Michel-Ange. Rencontre avec plusieurs artistes portugais à Lisbonne. Vostell fait la connaissance de Salvador Dalí qui lui commande une sculpture pour son musée de Figueras : *Fernseh-Obelisk (Obélisque télévision)*. Vostell demande à Dalí de réaliser une sculpture pour son musée de Malpartida : *Der Vorhang des Parzifal (Le Rideau de Parzifal)* d'après une idée datant de 1929 de l'artiste catalan. Grande rétrospective (1954-1978) au Museo Español de Arte contemporaneo à Madrid, qui sera présentée l'année suivante à Barcelone et à Lisbonne. Vostell organise pour la première fois la S.A.C.O.M. (Semana de Arte Contemporáneo en el Museo Vostell Malpartida) et y présente le cycle de peintures et l'environnement homonyme *Der Tote, der Durst hat (Le Mort qui a soif)*.
- 1979 Destiné aux représentations de Hamlet à Cologne, Vostell crée pour le directeur artistique Hansgünther Heyme le premier décor électronique. Les acteurs jouent avec 120 téléviseurs et caméras vidéo. Il fait la connaissance du metteur en scène TV et critique d'art Rudij Bergmann. Exposition du cycle *Der Tote, der Durst hat* à la galerie Ars Vival de Berlin, dirigée par Peter Schiller. S.A.C.O.M. II en Estrémadure.
- 1980 Exposition du cycle de peintures *Johanna, die Wahnsinnige (Jeanne la folle)* à la Galleria Il Centro à Naples. Jürgen Schilling organise au Kunstverein de Brunswick une rétrospective de l'œuvre peint de Vostell (1954-1979). À l'Institut of Contemporary Art de Los Angeles, Vostell réalise la plus grande version de son environnement *Endogene Depression* (30 sculptures de téléviseurs en béton avec 7 dindons vivants).
- 1981 Exposition des dessins du cycle *Garten der Luste (Jardin des plaisirs)* à la galerie Ars Viva de Berlin. Sous le patronage du Ministre-président de Rhénanie du Nord – Westphalie Johannes Rau et à l'initiative de Dagmar von Gottberg, est mis en place par Vostell le Train Fluxus, un musée mobile qui parcourt la région : il s'agit d'un convoi portant 9 containers avec 7 environnements qui s'arrête dans 16 villes du Land. Vostell accompagne le train et s'emploie durant les arrêts, de trois jours chacun, à un travail d'information à grande échelle.
- 1982 Exposition *Vostell in Berlin* à la galerie DAAD de Berlin. Exposition de l'environnement du train Fluxus au Centre culturel du Marais à Paris. Il reçoit à Madrid le prix Pablo Iglesias. Rétrospective au musée de Calais. Pro Musica Nova et Radio Bremen lui commandent un *Mixed Media Opera* pour le festival de musique : *Der Garten der Luste (Le Jardin des plaisirs)*. La Bibliothèque nationale de Paris expose son œuvre imprimé complet. À l'occasion de son 50^e anniversaire, le Museo Vostell Malpartida organise un hommage à l'artiste. Sa femme publie *Das Rätsel Vostell*

(*L'énigme Vostell*). Il présente un cycle de tableaux et un concert Fluxus *La Siberia extremeña (La Sibérie d'Estrémadure)*, ainsi que l'environnement *Der Garten der Lüste*.

- 1983 Voyage à Buenos Aires. Vostell réalise au Centro de Arte y Comunicación, une action Fluxus : *Beton Tango*. Il rencontre Jorge Luis Borges et Jorge Glusberg. Deux grands concerts Fluxus ont lieu : *Die Naken und die Toten (Les Nus et les morts)* à la galerie Wewerka de Berlin et *La Siberia extremeña* au Hedendaagsche Kunst Center de Gand en Belgique. Avec le groupe Fluxus, il participe à la Biennale de Sao Paulo et organise le DACOM (Dia de Arte Contemporaneo) (Journée de l'art contemporain) au Museo Vostell Malpartida.
- 1984 Réalisation de l'environnement *Los Fuegos (Les Feux)* pour ARCO'84 à Madrid en collaboration avec la galerie Michael Wewerka de Berlin. Il participe au premier festival vidéo à Madrid avec une version de l'environnement *Endogene Depression*. À la grande exposition *Art et automobile* du MOCA (Museum of Contemporary Art) de Los Angeles, Vostell présente l'environnement *Die Winde (Les Vents)*, tiré du train Fluxus. En tant que professeur invité, il donne pour la première fois son propre cours à l'Internationale Sommer Akademie für Bildende Kunst (Académie internationale d'été des Beaux-Arts) de Salzbourg.
- 1985 Il participe à la grande exposition internationale « Dialog » à Lisbonne. Expositions avec des œuvres ayant l'Espagne pour thème aux galeries Inge Baecker de Cologne et Michael Wewerka de Berlin. Deuxième invitation à la Sommer Akademie für Bildende Kunst de Salzbourg. Création de la vidéo *TV Cubisme Liège* dans la galerie Espace 251 à Liège. Une exposition dans cette ville montre une rétrospective complète de ses vidéos de 1958 à 1985. Il participe au festival vidéo de Stockholm. Vostell est nommé président de l'Association Internationale pour le Respect des Droits des Artistes Plasticiens. Exposition de ses œuvres récentes au musée d'Art Moderne de Strasbourg. Première grande rétrospective au Museo Vostell Malpartida.
- 1986 Il présente un cycle de peintures et l'environnement *Milonga* à ARCO'86 à Madrid en collaboration avec la galerie Inge Baecker de Cologne. Participation à la VII^e Biennale de la Sculpture Ibérique à Zamora avec une version de son environnement *Endogene Depression*. L'Institut Goethe de Madrid consacre à Vostell une semaine entière de manifestations diverses – expositions, concerts, conférences – sous le titre Vostell. *Kunst lehrt Leben (L'art enseigne la vie)*.
- 1987 Réalisation de sa première grande sculpture *2 Beton-Cadillacs in Form der nackten Maja (2 Cadillac en béton en forme de Maja nue)* pour le boulevard des sculptures sur la Rathenauplatz de Berlin à l'occasion des festivités du 750^e anniversaire de la ville. Réalisation de sa 5^e voiture bétonnée *Auto-Baricade* pour Belfort. Tous ses environnements automobiles sont exposés à *Arts & automobiles* à Montbéliard en France.
- 1988 Il réalise *VW für Zen (VW pour zen)* pour le Jardin des Sculptures des Jeux olympiques de Séoul. Sculpture grand format *La Tortuga (La tortue)* pour la gare Anhalter de Berlin ; cette œuvre trouvera sa place définitive en 1993 au Skulpturenmuseum de Marl en Westphalie. Il achève *Der Vorhang des Parzifal* qui lui avait été commandé par Salvador Dalí en 1978 pour le Museo Vostell Malpartida. Il réalise une commande du SFB (Sender Freies Berlin), ainsi qu'un happening dé-collage Fluxus *Das Frühstück des Leonardo da Vinci in Berlin (Le petit déjeuner de Léonard de Vinci à Berlin)*. Aménagement du Art Hotel de Berlin, une commande de Dirk Gäddeke.
- 1989 Participation à la Première Croisière d'Art Contemporain en Méditerranée avec une conférence et un concert Fluxus. Exposition de la série de collages *Tauromaquie, Automaquie, Frauenmaquie (Tauromachie, Automachie, Gynémachie)* à la galerie Chobot de Vienne. Tout de suite après la chute du mur de Berlin, il crée la peinture *9. November 89* et, l'année suivante la série *The Fall of the Berlin Wall* (plomb - béton - peinture).
- 1990 Exposition du cycle de peintures *Fall der Berliner Mauer (Chute du mur de Berlin)* à la galerie am Weidendamm à Berlin-Est. Décors pour *Empédocle* de Hölderlin au Schauspielhaus de Düsseldorf pour le metteur en scène Hansgünther Heyme. Grande exposition individuelle à la Fondazione Mudima de Milan. Participation à la rétrospective Fluxus *Ubi Fluxus ibi motus*, ainsi qu'à l'exposition *Ambiente Berlin* à la Biennale de Venise. Paris consacre cinq expositions à Vostell organisées par la galerie Lavignes. Réalisation d'un concert Fluxus et de la plus grande action musique sculpture, *Le Cri*, jamais réalisée jusqu'alors. La Médaille de Paris (la plus haute distinction de la capitale française) est décernée à Vostell.
- 1991 Exposition de son nouveau cycle de peintures *Tauromaquien (Tauromachies)* à la galerie Sebastià Jané de Barcelone. Réalisation de la sculpture événement *Auto-TV-Hochzeit (Auto-TV-Mariage)* pour la galerie Michael de Darmstadt. Exposition à la galerie Miscetti de Rome. À la demande de la Télévision espagnole, il crée pour la série « El arte de Video » l'action *TV-Rebaño (TV-Troupeau)*. Vostell achète au sud de Berlin une ferme qui doit lui servir à la production de ses grandes sculptures.
- 1992 Pour son 60^e anniversaire, cinq musées allemands (Cologne, Mülheim en Ruhr, Bonn, Leverkusen et Mannheim) organisent ensemble la plus grande rétrospective jusqu'alors de ses œuvres (1954-1992). Exposition intitulée *Vostell-Extremadura* à Mérida et à Cáceres. Cycle de peinture *Die Weinenden (Les pleureuses)* à la galerie Inge Baecker de Cologne. « 60 Jahre Vostell », à la galerie Michael Schultz de Berlin. Rétrospective de ses tableaux au Palazzo delle Esposizioni à Rome. Exposition à la Hochschule für Kunst de Leipzig. Vostell reçoit le titre de Professeur du Berliner Kultursenat.

- 1993 Il est nommé membre de la Europäische Akademie für Wissenschaft und Kunst de Salzbourg. Exposition du cycle *Sara-Jevo* (peintures-objets) à la galerie Fine Art Rafael Vostell de Berlin. Rétrospective à la Kunstgalerie de Gera. Inauguration de sa grande sculpture *La Tortuga (La Tortue)* au Skulpturenmuseum de Marl en Westphalie.
- 1994 Rachat et réouverture du Museum Vostell Malpartida par le gouvernement d'Estrémadure. Exposition et concert Fluxus *Sara-Jevo-Pianos* à la fondation Miró de Palma de Majorque. Exposition et documentation sur le concert Fluxus *Le Cri* à la bibliothèque publique de Badajoz. Exposition « Utopische Stadtprojekte » (Projets d'urbanisme utopique) à la galerie Fine Art Rafael Vostell de Berlin.
- 1995 Exposition *Bronzen und Zeichnungen (Bronzes et dessins)* à la galerie Joan Guaita à Palma de Majorque. Vostell présente son cycle de tableaux *Drei Grazien (Trois Grâces)* à la galerie Enderle de Wuppertal. One-man-Show au Art Cologne'95 à la galerie Inge Baecker de Cologne. Participation à la Troisième Biennale de Lyon avec son environnement *6 TV-dé- coll/age* datant de 1963, dans une version restaurée.
- 1996 Réalisation de sa plus grande sculpture multimedia, un avion dé-coll/age *Warum dauerte der Prozess zwischen Pilatus und Jesus nur 2 Minuten ? (Pourquoi le procès de Jésus par Pilate n'a-t-il duré que 2 minutes ?)* pour le *Primo Festival di un Altro Mondo/Fluxus Et Fluxus* à la Villa Scheibler de Milan. Exposition au Kunstverein de Lüneburg. Participation à la grande exposition *Face à l'Histoire* du Centre Pompidou à Paris. Achèvement de l'environnement-auto *Fluxus-Cadillac-Radio*.
- 1997 Pour son 65^e anniversaire, le département Culture de Bayer consacre à Vostell une exposition *Vostell in nordrheinwestfälischen Sammlungen (Vostell dans les collections de Rhénanie du Nord et de Westphalie)*. Exposition au Centre Kyron de Paris. Première présentation de son œuvre monumentale *Shoah 1492-1945* à la galerie Fine Art Rafael Vostell de Berlin. Inauguration de sa sculpture *Warum dauerte der Prozeß zwischen Pilatus und Jesus nur 2 Minuten ?* au Museo Vostell Malpartida. Participation à l'exposition *Deutschlandbilder (Images d'Allemagne)* au Martin-Gropius-Bau à Berlin et présentation de ses vidéos. Le prix « Hannah Höch » lui est décerné par le Berliner Kultursenat et la Berlinische Galerie. Achèvement de sa sculpture-événement-multimedia *Fluxus-Russe*, qui sera exposée pour la première fois lors de la grande rétrospective de 2001 au Martin-Gropius-Bau.
- 1998 *Shoah 1492-1945* est exposé au Palacio Galveias de Lisbonne et ensuite au MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) à Badajoz. La Mercedes détruite de son *9-Nein-dé-coll/agen (9 non-dé-coll/ages)* datant de 1963 est présentée en même temps que des photos d'archives, pour l'exposition *Out of Action* au Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

Wolf Vostell succombe d'une crise cardiaque à Berlin, le 3 avril 1998, à l'âge de 65 ans.

De 1958 à 1998, on a consacré à Wolf Vostell en Europe, en Amérique et en Asie plus de 200 expositions personnelles et a participé à plus de 750 expositions collectives.

De 1954 à 1988 il a organisé 51 happenings.

De 1960 à 1962, il a donné 5 concerts pre-Fluxus et, de 1962 à 1994, d'innombrables concerts Fluxus, dont 30 sont documentés par des archives.

Vostell obtient à titre posthume la « Medalla de Extramadura », la distinction la plus importante de cette communauté autonome d'Espagne.

Mercedes Vostell et Wolf Vostell (à titre posthume) sont déclarés bourgeois d'honneur de Malpartida. Une rue de ce village reçoit le nom de l'artiste avec le libellé suivant : *Wolf Vostell, citoyen du monde*.

EXPOSITIONS POSTHUMES

- 1998 Luxembourg, Casino Forum d'art contemporain
Out of Actions, Moca, Los Angeles
Happening und Fluxus der 60er und 70er Jahre, Galerie Baecker, Köln
Poèmes à petite vitesse, Musée d'art contemporain, Lyon
El Ojo Escénico, Museo de Arte Contemporaneo, Santiago de Chile
- 1999 *Fluxus 1962 – 1994*, Museum für moderne Kunst, Kopenhagen
Hommage à Vostell, Kunsthaus Berlin, Friedrich Foundation, Berlin
Von der Linie zur Zeichnung, Kunstmuseum, Linz
Automobile, Kunstverein, Hürth
Chronos und Kairos, Fridericianum, Kassel
Text – image, Museo d'arte moderna, Bozen
- 2000 *Vostell, die Sara-Jevo-Bilder*, Galerie Baecker, Köln
Auf dem Wege ! Aus dem 20. Jahrhundert !, Kunsthalle, Bremen
- 2001 *The New Frontier – Art and Television 1960 – 1965*, Tacoma Art Museum, Tacoma

- Accrochage, Galerie Baecker, Köln
Wolf Vostell – Television, Galerie Rafael Vostell, Berlin
- 2002 *Zwischenspiel I*, Berlinische Galerie, Berlin
La Fluxus constellation, Villa Croce Museo d'arte contemporanea, Genova
Espacio Concepto, Miro Foundation, Barcelona
Das zweite Gesicht, Deutsches Museum München
Wolf Vostell – Le cri, Galerie Lavignes-Bastille, Paris
Fluxus in Deutschland 1962-1994, Fridericianum, Kassel
- 2003 *Art and War*, Landesmuseum Joanneum, Graz
Gelijk het leven is, Belgien, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
Kunst und Politik, Galerie Baecker, Köln
Wings of Art – Motiv Flugzeug, Kunsthalle, Darmstadt
Berlin– Moskau, Moskau– Berlin 1950 – 2000, Martin-Gropius Bau ; Tretjakov-Galerie, Berlin & Moskau
Collectiepresentatie V, Museum for Hedendaagse Kunst, Antwerpen
Paradoxe Mosaïke, Galerie Poll, Berlin
Anarchie in der Kunst, Neue Nationalgalerie, Berlin
Fluxus und Freunde, Sammlung Walter und Maria Schnepel Kunstmuseum, Bonn
Wings of Art, Motiv Flugzeug Ludwig Forum, Aachen
Temporal Values – von Minimal zu Video, ZKM, Karlsruhe
- 2004 *Fluxus in Germany 1962-1994*, National Gallery of Iceland, Reykjavik
Es Baluard any zero, Museu d'art moderna, Palma de Mallorca
Behind the facts interfunktionen, Fondation Miro, Barcelona
POP Cars, Amerika – Europa, Lehbruck Museum, Duisburg
All about ... Berlin 2, White Box e.V., München
Vostell, Arbeiten von 1965 – 1995, Galerie Baecker, Köln
Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst, ZKM, Karlsruhe
Attraversare Genova, Museo de Arte Contemporanea, Genova
- 2005 *EXIT. Ausstieg aus dem Bild*, ZKM, Karlsruhe
Das Biest und andere Dämonen, Sprengel Museum, Hannover
Zur Vorstellung des Terrors, Die RAF-Ausstellung Kunst-Werke e.V., Berlin
(my private) Heroes, MARTa, Herford
De-coll/age, Galeria Davide Di Maggio Mailand
Fluxus en Alemania, Museo de Arte Contemporaneo, Santiago de Chile
Screening War – Zur Repräsentation von Krieg in der Videokunst, ZKM, Karlsruhe
Looking at words, Andrea Rosen Gallery, New York
Video Sculpture in Germany, Apeejay Media Gallery, New Delhi
Neuerwerbungen der Sammlung 2005, Neue Galerie, Graz
- 2006 *Berlin – Tokyo/ Tokyo – Berlin*, Mori Art Museum, Tokyo
40 Jahre Videokunst, Kunsthalle, Bremen
Oscar Niemeyer, Fluxus na Alemanha Brasilien, Museu, Curitiba
Fluxus Alemanha, Brasilien, Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo
Wolf Vostell – Die Druckgrafik, Kunsthalle, Bremen
Was ist Plastik ? 100 Jahre – 100 Köpfe, Lehbruck Museum, Duisburg
Eye on Europe – Prints, Books & Multiples, 1960 to Now, MOMA, New York
The Scenic Eye, Apeejay Media Gallery, New Delhi
Pianofortissimo, Museo Vostell, Malpartida de Cáceres
Primera generacion. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid
Fluxus en Alemania, Museo de Arte Latino americano, Buenos Aires
Vostell. Zeichnungen und Bilder, Ersi's Gallery, Athen
- 2007 *Speed 2*, IVAM, Valencia
La Palabra Imaginada, Museo de Arte Contemporaneo, Segovia
Ateliers – Les Artistes et lieux de création, Centre Georges Pompidou, Paris
Les Nouveaux Réalistes Grand Palais, Paris
Klio – Eine kurze Geschichte der Kunst in Euramerika nach 1945, ZKM, Karlsruhe
Vostell, Rheinisches Landesmuseum, Bonn

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

- *Koreamassaker*, 1953, huile sur toile, 40,5 x 58 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Kriegskreuzigung*, 1953, huile sur toile, 58 x 40,5 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Transmigracion*, 1958, huile sur toile, télé, TV, 92 x 100 x 39 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Grosse Sitzung mit Da*, 1961, affiches collées, décollées, déchirées, marouflées sur toile, 200 x 120 cm. Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, inv. 84 57 01.
- *Ihr Kandidat*, 1961, dé-collage, 140 x 200 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland - Sammlung Zeitgenössische Kunst.
- *La Grève*, 1961, effaçage sur journal, 35 x 52 cm. Collection J+C Mairet.
- *Berlin*, 1961, effaçage sur journal, 36 x 52 cm. Collection J+C Mairet.
- *Match III*, 1962, effaçage sur journal, 43 x 58 cm. Collection J+C Mairet.
- *B 52*, 1962, tubes de rouge à lèvres collés sur une photographie sur papier, 100 x 120 x 12,5 cm. Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole.
- *Put Finger In*, 1962, dé-collage avec objet sur toile, 145 x 190 cm. Museum Morsbroich, Leverkusen.
- *Eine Autofahrt Köln-Frankfurt auf überfüllter Autobahn kostet mehr Nerven als eine Woche angestrengt arbeiten*, 1964, sérigraphie, peinture en bombe sur écran avec photos, 123 x 450 cm. Ludwig Forum, Aachen.
- *Die Kölner Polizei*, 1966, collage, 70 x 70 cm. Peter-Wolfgang Marx.
- *Warschauer Pakt*, ca. 1967, collage, ca. 50 x 70 cm. Peter-Wolfgang Marx.
- *Dutschke*, 1967, toile, photo, vernis, acrylique, 104,5 x 103,5 cm. Foundation Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.
- *Flower Power*, 1968, photo, vernis, taches d'encre sur toile, 116 x 202 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Miss Amerika*, 1968, photo et sérigraphie sur toile, 200 x 120 cm. Museum Ludwig, Köln.
- *PC Petite Ceinture*, 1962-1970, collage et assemblage de deux photos et de divers éléments, 87 x 99 cm. Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole.
- *Basel Béton*, 1971, crayon, aquarelle, photographie, plâtre moulé, 79 x 108 cm. Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole.
- *Paris-Béton II*, 1971, plâtre, photographie sur panneau de bois, 108 x 127 x 9 cm. Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- *Berlin-Fieber*, 1973, photo, acrylique, plomb sur toile, 124 x 206 x 11 cm. Landschaft verband Rheinland/Rheinisches LandesMuseum, Bonn.
- *Mania*, 1973, collage sur papier, photos, technique mixte, 3 œuvres: 100 x 120 cm, 2 œuvres: 40 x 30 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Die Bakterien Entscheiden sich Selbständig*, 1974, baignoire, huile de moteur, câbles et matériaux divers, ca. 220 x 170 x 65 cm. Collection Wolfgang Feelisch.
- *Extramadura*, 1975, impression sur toile, plomb, plaque, litho, objet, couleur, charbon, 200 x 200 cm. Collection J+C Mairet.
- *Yuste*, 1975, montage, partie recouverte de plomb, acrylique, crayon et brique sur émulsion de toile, 198,5 x 196,5 x 26 cm. Foundation Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.
- *Carlos V. nach Tizian*, 1976, acrylique, tuyau, câble, montre sur toile, 156,7 x 133 x 13,3 cm. Collection Pankrath, Berlin.
- *New Yorker Stuhl*, 1976, fauteuil, télé, couteaux, 103 x 128 x 138 cm. Collection Pankrath, Berlin.
- *Das Ei*, 1977, crayon, photo, plâtre sur carton, 129 x 89 x 12 cm. Galerie Inge Baecker.

- *Der Tote, der Durst hat*, 1977, acrylique et scie sur toile, 192 x 200 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Endogene Depression*, 1980, installation, télévision, tables, béton. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Siberia Extrameña*, 1982, ciment, sable, cuivre, faux, bâton de berger, matériaux divers, 190 x 245 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Metamorfosis America Latina*, 1984, huile sur toile, 245 x 579 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Hommage à Garcia Lorca*, 1986, zinc, citrons, couteaux, siège, terre, bois, 300x300x160 cm. Gal. Inge Baecker.
- *Selbstoportrait mit LKW Spuren*, 1987, photo sur toile, 190 x 130 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Doppelfleisch*, 1988, zinc, huile sur toile, 153 x 160 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Holocaust Memorial*, 1988, huile, photo, enregistreur, granite sur bois, 260 x 190 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Schule von Athen*, 1988, huile sur toile, 280 x 660 cm. Landschaft verband Rheinland/Rheinisches LandesMuseum, Bonn.
- *9. November 1989*, 1989, acrylique, béton, plomb, étain, télé sur toile, 300 x 600 cm. M. Vostell, Malpartida.
- *Millionen-kasten I*, 1958-1989, télé, brique, sérigraphie, acrylique, 93 x 134 x 37 cm. Collection J+C Mairet.
- *Millionen-kasten II*, 1958-1989, télé, brique, sérigraphie, acrylique, 93 x 134 x 37 cm. Collection J+C Mairet.
- *Millionen-kasten III*, 1958-1989, télé, brique, sérigraphie, acrylique, 93 x 134 x 37 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Millionen-kasten IV*, 1958-1989, télé, brique, sérigraphie, acrylique, 134 x 92 x 37 cm. Peter-Wolfgang Marx.
- *Fall der Berliner Mauer Nr. 23*, 1990, huile, étain sur bois, 240 x 220 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Carlos V y Rodrigo Aleman durante una visita en Coria*, 1990, tête de taureau, télé, 137 x 35 x 124 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Tauromaquia, El toro lo sabe todo*, 1991, acrylique sur toile, plomb fondu et ampoules transparentes, 260 x 190 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Arc de Paix*, 1989-1991, photo, verre, plexiglass, contreplaqué, 160 x 120 x 30 cm. M. Vostell, Malpartida.
- *Aug um Auge*, 1991, photo, plomb, acrylique, sculpture baroque, TV, caméra vidéo sur toile, 190 x 320 x 65 cm. Collection Cattelani, Italie.
- *Die Weinende*, 1991, huile, étain sur toile, 190 x 130 cm. Galerie Inge Baecker.
- *Le Choc*, 1993, photo, masque, télé sur toile, 86 x 126 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Arc de Triomphe*, 1993, photo, plastique sur toile, 160 x 130 x 30 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Fluxus Piano*, 1994, bronze, ca. 30 x 40 x 30 cm. Peter-Wolfgang Marx.
- *Sara-Jevo Pianos*, 1994, pianos, télé, moteur et matériaux divers. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Jesus mit TV-Herz*, 1996, huile et télé sur toile, 60 x 50 x 30 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.
- *Shoah 1492-1945*, 1997, huile sur toile, 270 x 660 cm. Mercedes Vostell, Malpartida.

VIDEOS

- *Sun in your Head*, 1963, noir et blanc, 5'30". © Wolf Vostell Estate.
- *Starfighter*, 1967, noir et blanc, 4'30". © Wolf Vostell Estate.
- *20. Juli Aachen*, 1964, 1967, noir et blanc, 6'30". © Wolf Vostell Estate.
- *Notstandsbordstein*, 1969, noir et blanc, 6'30". © Wolf Vostell Estate.
- *Brotvermessung*, 1969, noir et blanc, 7'25". © Wolf Vostell Estate.
- *Ruhender Verkehr*, 1969, noir et blanc, 7'25". © Wolf Vostell Estate.
- *Vietnam*, 1968-1971, noir et blanc, 7'30". © Wolf Vostell Estate.
- *Das Frühstück des Leonardo da Vinci in Berlin*, 1988, couleur, 71'20". © Wolf Vostell Estate.

INFORMATIONS PRATIQUES

Ouvert du mardi au dimanche inclus de 10h à 18h

Carré d'Art – Musée d'art contemporain
Place de la Maison Carrée – 30000 Nîmes

Tél : 04 66 76 35 70 - Fax : 04 66 76 35 85
E-mail : info@carreartmusee.com
Site web : <http://carreartmusee.nimes.fr>

Tarifs

Individuels : Tarif plein : 5 €
Tarif réduit : 3,70 € (étudiants, groupes à partir de 20)

Groupes scolaires : Forfait de 27 € pour 10 à 40 élèves jusqu'à 16 ans

Gratuités

Le premier dimanche du mois
Etudiants en art, histoire de l'art, architecture
Artistes
Personnels de musées
Journalistes
Enfants individuels de moins de 10 ans

Visites guidées

Comprises dans le droit d'entrée : départ accueil Musée, niveau + 2

Individuels :

- Tous les samedis, dimanches et jours fériés à 16h30
- Pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 16h30
- Entrée gratuite pour tous le premier dimanche de chaque mois avec visites commentées à 15h, 15h30, 16h et 16h30.

Groupes : Uniquement sur rendez-vous avec le service culturel du Musée
Contact Sophie Gauthier (04 66 76 35 79)

Atelier d'expérimentation plastique

Pour les enfants de 5 à 14 ans, sur rendez-vous
Gratuit jusqu'à 10 ans ; 3,70 € au-delà

Pour les individuels : de 14h à 16h le mercredi et pendant les vacances sur inscription

Pour les groupes : du mardi au vendredi sur rendez-vous avec le service culturel
Contact : Sophie Gauthier (serviceculturel@carreartmusee.com)

Atelier collectif en famille

Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits et grands de 14h à 16h les 23 et 26 février, 8 mars et 17 avril.
Accueil sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art.

EXPOSITION À VENIR

OÙ ? Scènes du Sud – Volet 2

11 juin – 28 septembre 2008 (à confirmer)

Vernissage : 10 juin 2008 (à confirmer)

Cette exposition fait suite au premier volet présenté à l'été 2007 autour de scènes artistiques d'Espagne, d'Italie, du Portugal. Il proposera une vision de l'actualité plastique dans une aire géographique couvrant la Méditerranée de l'Est allant des Balkans jusqu'à la Palestine autour des œuvres d'une quinzaine d'artistes, parmi lesquels: Jumana Emil Abboud, Tarek Al-Ghoussein, Rheim Alkhadi, Maja Bajevic, Yael Bartana, Danica Dakic, Emily Jacir, Yaron Leshem, Ciprian Muresan, Ahmet Ögut, Özmen Sener, Walid Raad, Marwan Richmaoui, Bülent Sangar, Wael Shawky, Hale Tenger, Mürüvet Türkyilmaz, Akram Zaatari.

Certains artistes vivent dans leur pays, d'autres vivent à l'étranger. Moins strictement définie en terme géographique que la précédente exposition, cette manifestation a aussi pour but de rendre perceptible l'émergence d'une nouvelle capitale artistique : Istanbul, qui apparaît comme le centre de gravité artistique de toute la région.