

ETC



## L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique

### Joseph Beuys, *Editionen*, Hamburger Bahnhof, Berlin. Du 20 février au 13 juin 1999

Maïté Vissault

Numéro 47, septembre–octobre–novembre 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35504ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vissault, M. (1999). Compte rendu de [L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique / Joseph Beuys, *Editionen*, Hamburger Bahnhof, Berlin. Du 20 février au 13 juin 1999]. *ETC*, (47), 64–69.

## BERLIN

### L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE <sup>1</sup>

Joseph Beuys, *Editionen*, Hamburger Bahnhof, Berlin. Du 20 février au 13 juin 1999

Célébrée, à l'aube du XX<sup>e</sup>, comme la figure dominante de l'art dit contemporain, c'est-à-dire de l'art d'après-guerre, Joseph Beuys est devenu un culte pour les institutions allemandes. Tous les aspects de ses travaux et commentaires ont fait l'objet d'expositions et d'ouvrages spécifiques. Pas un musée ou une exposition thématique qui ne détienne ses salles Beuys, et des sections entières spécialisées lui sont consacrées<sup>1</sup>. Véritable symbole de la culture allemande, cet artiste mort en 1986 fait l'objet d'une vénération qui le place sur le socle de l'histoire et qui, du même coup, a tendance à dénaturer son œuvre, elle qui fut loin d'avoir été conçue pour n'être que l'emblème d'une nation.

Il est donc bien difficile quelquefois de retrouver, au détour des coins de graisse et piles de feutre parsemés ça et là, un écho de cette voix charismatique et complexe. Le *Block Beuys* de Darmstadt a le rare privilège d'être une sorte de concentré intouché de l'âme de l'œuvre, et de représenter un peu de cette totalité qui fascine tant. Cette particularité tient à son installation et à sa composition : 275 travaux installés en grande partie dans 23 vitrines remaniées régulièrement par Beuys jusqu'en 1984, le tout constituant un ensemble narratif, presque organique, aussi complexe qu'un monde en soi.

Grâce à son thème, l'exposition *Joseph Beuys : les éditions*<sup>2</sup>, présente la collection de Reinhard Schlegel, arrive aussi à manifester un peu du génie de l'œuvre, à évoquer quelque chose de l'œuvre d'art total – idée chère à Beuys – par de petites choses : objets du quotidien, cartes postales, affiches, documents, films, livres, photos... Plus de 500 pièces<sup>3</sup> – autant de clefs – sont ici rassemblées, des centaines de multiples disposés dans des vitrines, comme l'avait fait Beuys en 1982, lorsqu'il les avait installés à Oslo<sup>4</sup>. L'ensemble de son œuvre résumé et confronté par l'entremise d'objets d'art et autres documents.

Pour Beuys, le multiple était un Véhicule au service de ses idées, le médium de sa plastique sociale; pour l'art, il était une trouvaille, une aventure, une idéologie et une catégorie, une manière de redéfinir le statut de l'objet et du document, de leur insuffler un rôle au sein de la production artistique et enfin de se permettre de rompre avec les anciennes catégories. Car pour véritablement détruire les genres et les modèles, il peut être efficace d'en créer un qui les englobe et les rend obsolètes tout à la fois. Ce n'est

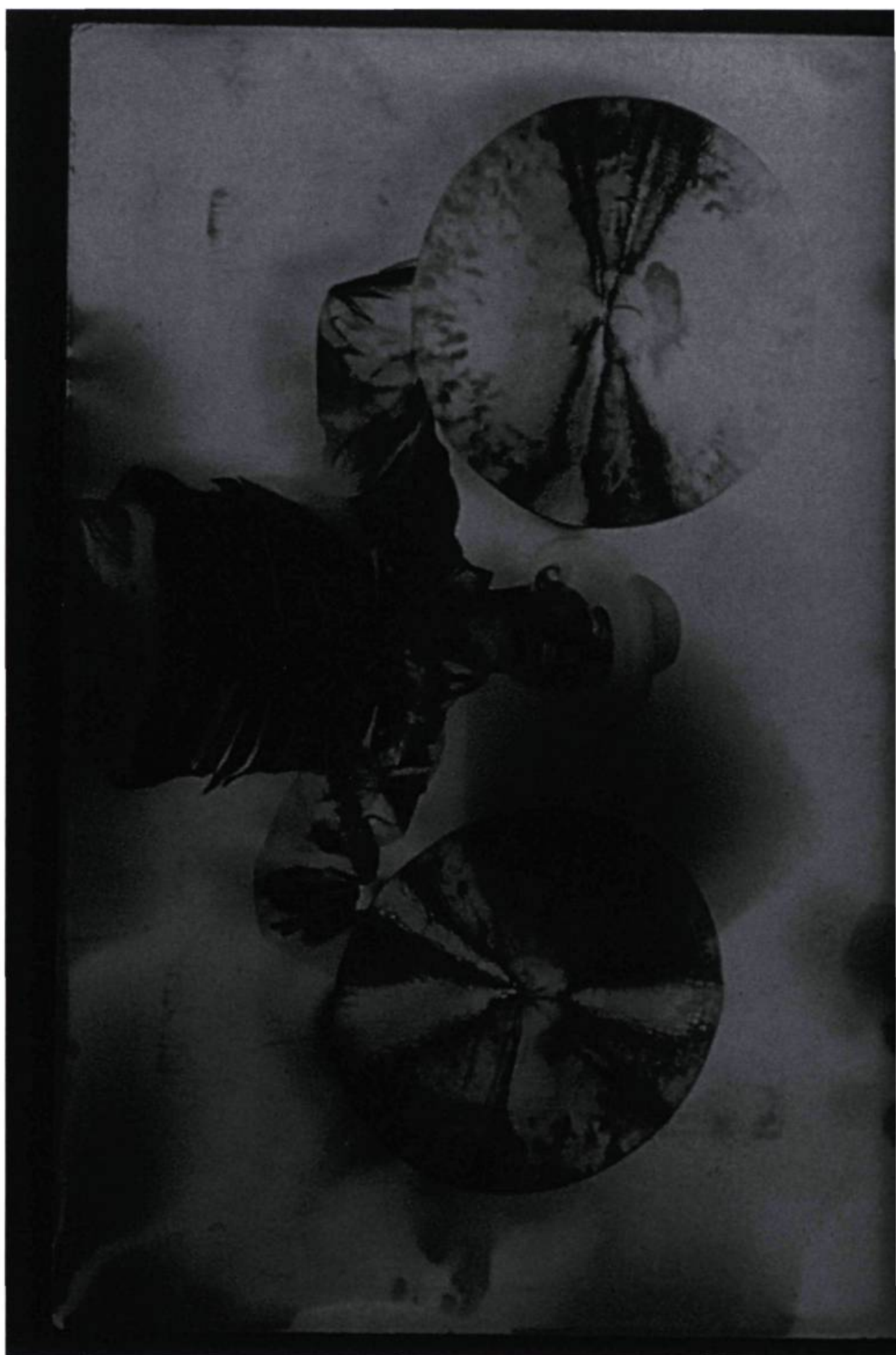


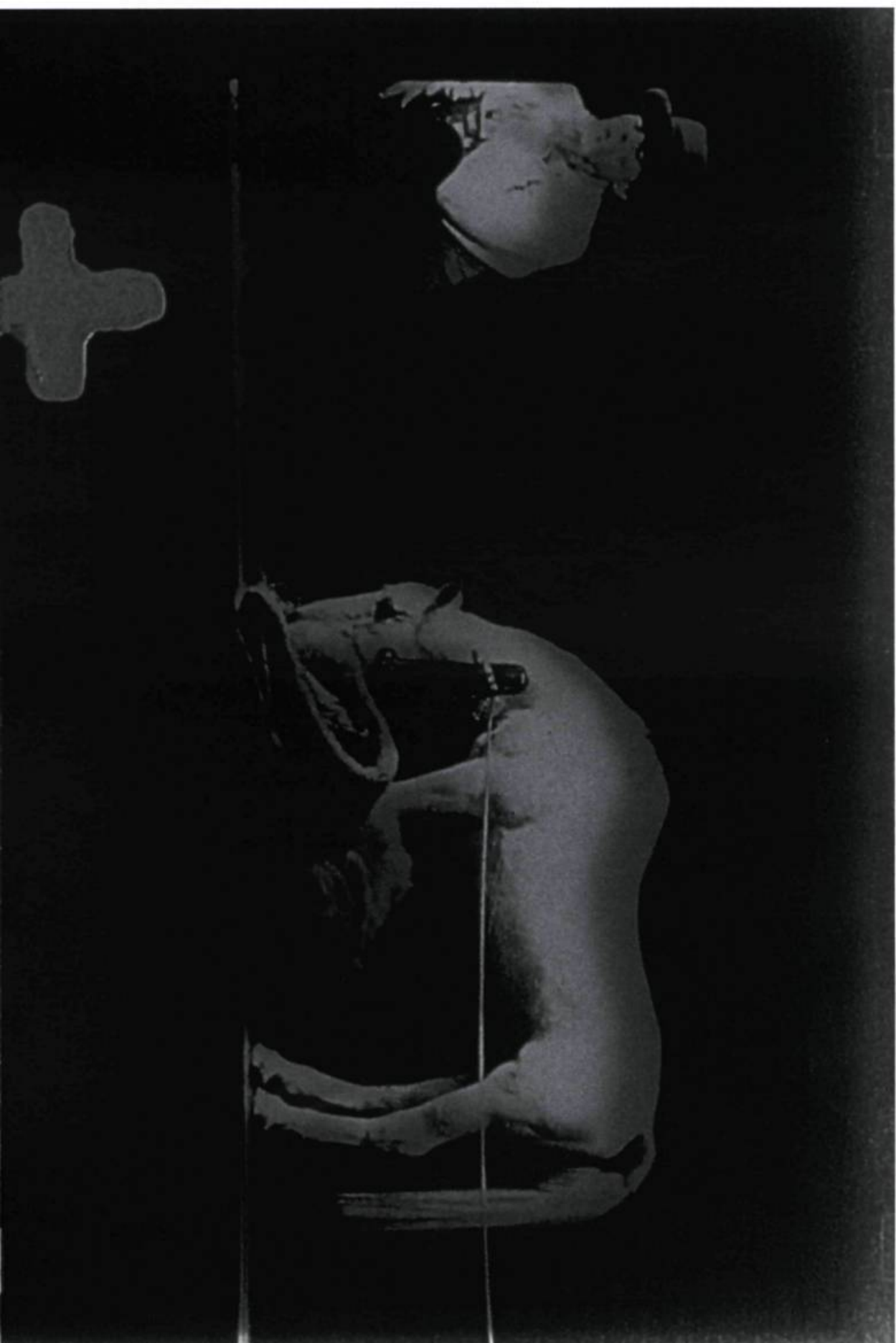
Joseph Beuys, *Freitagsobjekt «gebratene Fischgrötte (Hering)»*, 1970.  
30, 5 x 11, 5 x 6, 5 cm. Editeur: Eat Art Galerie, Düsseldorf, 25 exp. signés, numérotés et datés + quelques uns non numérotés. (Objet du vendredi «L'arrête de poisson grillé (hareng)».)

donc pas un hasard si l'idée du multiple apparaît dans les années 60 à l'époque de l'émancipation, si son apogée coïncide avec 1968 et en porte les symptômes, c'est-à-dire les illusions<sup>5</sup>. L'idée de multiple est précise et complexe à la fois : éditions « autonomes » et démocratiques dont les « membres » sont égaux en droit, mais fricotent avec le produit – consommation de masse oblige. L'art dans les supermarchés, mais avec dignité : « Attention œuvre d'art », comme l'énonce l'étiquette d'un bocal de harengs marinés, multiple « périssable » que Spoerri lance en 1968 sur le marché.

Il s'agissait donc de répondre aux défis lancés par la société par les moyens de l'art, sans les armes traditionnelles devenues caduques. L'avant-garde métamorphosée en horde de progressistes était décidée à réaliser la dernière alternative du moderne : démocratiser l'art, le rendre accessible et utile à la société, le faire descendre de son







Joseph Beuys, *Iphigénie/Titus Andronicus*, 1985. 71 x 55 x 4, 5 cm. Éditeur: Schellmann, München, New York, 45 exp. + 5 hors série, signés et numérotés. (Positif et négatif photo sur film tamponné et encadré)

piédestal tout en le sauvant de l'appétit du fonctionnalisme. Ainsi, en introduisant un élément pervers dans son propre système, l'art réalisait un face à face historique avec l'œuvre et son système de valeurs basé sur l'authenticité et sur l'hégémonie de l'original.

« Pour la multiplication ne sont appropriés que les travaux qui peuvent communiquer l'idée propre qui vit à l'intérieur de l'œuvre unique, sans « signature personnelle », toute signature personnelle ne permettant que des reproductions, mais pas de multiplication »<sup>6</sup>, écrit Daniel Spoerri, en 1960, pour présenter ses éditions *MAT-Multiplication Art Transformable*, créées en 1959. Précurseur tangible, Spoerri restera attaché à une certaine idée du multiple comme « objet d'art », c'est-à-dire qu'il comprendra l'incroyable potentiel du multiple en des termes conceptuels, démarche qui, par un subtil jeu de renversement, doit beaucoup à Marcel Duchamp et à ses ready-made-assistés. Cependant, en tant que produit démocratique, le multiple devait bientôt répondre à d'autres enjeux : introduire en art de nouvelles pratiques, celles de l'industrie, plus proches de la vie, avec pour slogan, non pas art = vie, mais art = marchandise.

1965, New York, *Multiples Inc.*, les techniques de l'industrie au service de l'art; 1969 Remscheid, *VICE-Versand* « L'art du temps dans les foyers »<sup>7</sup>. Deux programmes types, deux « écoles » : l'une, née dans l'Amérique de Mc Luhan<sup>8</sup>, pragmatique et industrielle par essence, qui voit là la possibilité pour l'art d'expérimenter de nouveaux matériaux et procédés de production et de diffusion, sans trop se soucier de son assujettissement, l'autre dans la vieille Europe, embourbée dans ses traditions, ses mythes et ses combats idéologiques, qui trouve le concept adéquat pour réfléchir sur les conséquences d'une rencontre entre l'art et la vie et en faire matière à manifeste.

Beuys crée en 1969 *Intuition*, petite caisse en bois crayonnée, à l'occasion de la parution de la première édition de *VICE-Versand* : 12,000 exemplaires, 8 DM<sup>9</sup>, les chiffres sont évocateurs. « En tant qu'expériences portant à conséquence, les VICE-objets furent conçus avec un prix et des procédés de fabrication rendant possible une publication illimitée. Si l'art peut être vu comme une marchandise, alors les VICE-objets sont des produits de consommation. Pas de Pseudo-original qui vise le collectionneur d'art traditionnel (bibelot progressif), mais une information saisissable par et au sujet d'artistes des années 60 »<sup>10</sup>. Wolfgang Feelisch, VICE-éditeur, réalise ainsi l'idée de Maciunas – un soupçon plus politisée et plus spécialisée – : un art anonyme axé sur l'action du « récepteur » c'est-à-dire un art simple, saisissable et actuel qui doit stimuler la créativité et ne demande pour cela aucune médiation. L'édition *VICE-Versand* épaulée par Beuys, Filliou, Vostell, Alvermann, Brecht... va réaliser en partie cette utopie : faire entrer l'art dans la vie, instaurer d'autres pratiques et constituer un réseau parallèle au marché de

l'art. Traduit dans le langage de l'Allemagne des années 70, cela signifie un outil de propagande, une incitation à l'action : les VICE-objets doivent non seulement faire parti du quotidien, mais en tant qu'Art ils doivent le révéler.

Les multiples construisent une iconographie du banal et du « tous les jours » faite de toute sorte de bidules, appareils et produits de consommation courante. Beuys leur ajoutera même l'idée d'art élargi pour en faire des éléments émetteurs, des antennes<sup>11</sup>. Le *Costume de feutre* ou *Bruno Corà-Tee* n'ont rien d'anodin, ce sont des métaphores ou des éléments d'action, d'environnement et de performance de l'artiste, ils communiquent son langage plastique singulier, ses idées, la circulation symbolique des forces naturelles. Beuys a usé et abusé de tous les médiums, objets, cartes postales, affiches, vidéos..., les produisant en série, signés et tamponnés à l'excès. Plutôt qu'un certificat d'authenticité, le tampon et la signature agissent comme un label, reproduisant ainsi de manière symbolique les pratiques du système de production des sociétés industrielles, c'est-à-dire une garantie sur la qualité et la valeur d'un produit. De cette manière, Beuys est allé jusqu'à s'approprier l'idée même du multiple en le certifiant conforme. Parce qu'il les a utilisés comme des signaux qui émanaient du cœur de sa pensée, cela lui a réussi d'appriivoiser les multiples dans des vitrines, d'en faire des signes, eux qui avaient pour impulsion d'être des outils de résistance. Ainsi réunis, ce sont les témoins silencieux de l'âme d'une œuvre et de l'état d'âme d'une époque.

MAÏTÉ VISSAULT

#### NOTES

<sup>1</sup> Le musée d'art de Bonn, par exemple, détient la collection presque complète des multiples de Beuys acquise au couple Ulbricht en 86, celui de Darmstadt détient le fameux « Block Beuys » occupant sept salles, etc.,...

Si chaque collection d'une certaine envergure a son histoire propre le plus souvent liée à une collection privée, chaque lieu cultive un certain point de vue, une certaine particularité du travail de Beuys, qui fait son succès. Cette singularité n'est pas étrangère au processus d'identification et d'originalité qui caractérise la constitution de ses grandes collections privées maintenant déposées dans les musées.

<sup>2</sup> Titre original *Joseph Beuys : Die Editionen*. L'exposition réalisée par Eugen Blume, conservateur à la Hamburger Bahnhof, en collaboration avec Heiner Bastian et le collectionneur Reinhard Schlegel, sera ensuite accueillie par la Scottish national Gallery d'Edinburgh et le MAK de Vienne.

<sup>3</sup> Ce chiffre donne une idée de l'exhaustivité de la collection de Schlegel, si on le



Joseph Beuys, *Mit Schwefel überzogene Zinkkiste temponierte Ecke*, 1970. 63, 4 x 30, 8 x 117, 3 cm.  
Éditeur: Klaus Stöck, Heidelberg, 200 exp. signés et numérotés. («Boîte en zinc recouverte de soufre  
coin tamponné», détail arrière avec signature et tampons rouge, bleu et marron) Photo: Murielle Vissault.

compare avec le catalogue raisonné des multiples de Beuys, dont la dernière édition de 1992 rapporte 548 pièces. Voir à ce propos Jörg Schellmann (dir.), *Joseph Beuys – Die Multiples : Werkverzeichnis des Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965 - 1986*, München / New York, Schellmann, 1992, 7<sup>e</sup> éd. révisée, bilingue allemand / anglais.

<sup>4</sup> *Joseph Beuys; Multiples. Sammlung Ulbricht* fut réalisée pour le Sonja Henies og Niels Onstad Kunstcenter in Høvikodden, près d'Oslo. La collection Ulbricht, acquise par le musée de Bonn, représente un des ensembles les plus complets de multiples de Beuys, avec celui du Walker Art center de Minneapolis et du musée Busch – Reisinger à Cambridge, dans le Massachusetts. Beuys a particulièrement choyé cette collection. Pour l'exposition de Berlin, Eugen Blume s'est procuré le même type de vitrine, il a tenté de recréer la dynamique générale de leur installation et de respecter en partie les regroupement d'objets et leur disposition. Cette reconstitution, très délicate en soi, est ici relativement heureuse.

<sup>5</sup> Denise Renée, galeriste parisienne de renom, avait en 1966 fait protéger l'appellation « multiples » pour les « produits » de sa galerie; sans grand succès ou plutôt avec trop de succès; le terme devait s'émanciper très vite du geste raffiné des cinétiques, pour devenir le fanion idéologique d'un programme beaucoup plus ambitieux.

<sup>6</sup> « Zur Multiplikation eignen sich nur solche Werke, welche die eigene Idee, die dem einzelnen Werk innewohnt, ohne "persönliche Handschrift" mitteilen, persönliche

Handschrift erlaubt nur Reproduktion, aber keine Multiplikation ». Daniel Spoerri pour le catalogue de Krefeld en 1960, cité par Katarina Vatsella in *Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Oktagon Verlag, 1995, ma traduction.

<sup>7</sup> « Zeitkunst im Haushalt » déclaration inscrite sur les prospectus présentant les éditions VICE-Versand.

<sup>8</sup> L'édition américaine la plus célèbre est *Multiples Inc*. On pourrait aussi évoquer Fluxus et les idées assez radicales de Maciunas au sujet des éditions, mais il serait alors inapproprié de parler de compréhension purement américaine, étant donné que le développement de Fluxus est lié à l'Europe et particulièrement à l'Allemagne, où le multiple est devenu une histoire sociale et politique prégnante.

<sup>9</sup> Prix initial; en 72, il passe à 12 DM, en 1983, il est de 27 DM, et en 94, il vaut 1500 DM, en 1986: Beuys est mort.

<sup>10</sup> Feelsch présente sous la forme de prospectus l'historique et le programme de VICE-Versand dans le catalogue de l'exposition sur les multiples organisée par René Block à Berlin en 1974. Au sujet de l'histoire de VICE-Versand, voir l'ouvrage de Peter Schmieder, *Unlimitiert : Der VICE-Versand von Wolfgang Feelsch, Unlimitiert Multiples in Deutschland, Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Köln, Walther König, 1998.

<sup>11</sup> Beuys emploiera lui-même ce terme d'antenne pour parler des multiples, leur particularité étant d'être, à ses yeux, un moyen de communication.