

Otto Piene

de Zero au Sky Art

Interview par **Annick Bureau**

Du 9 avril au 9 juillet 2006, le Museum Kunst Palast de Düsseldorf présente une exposition rétrospective autour du «mouvement» Zero, couvrant la période 1953-1966, des premières expériences du groupe japonais Gutai jusqu'aux dernières manifestations, en 1966, du Groupe Zero de Düsseldorf qui donna son nom à cette mouvance internationale à laquelle participèrent aussi Klein, Manzoni, Fontana, Tinguely, etc. Le 2 février dernier, nous avons rencontré, dans son appartement de Düsseldorf, Otto Piene, fondateur avec Heinz Mack, en 1957, du Groupe Zero. Sculptures et performances avec la lumière, peintures avec de la fumée ou du feu, spectacles et performances «multimédia» rangent Otto Piene parmi ceux qui ont transformé les formes artistiques de la seconde moitié du 20^e siècle avant qu'il n'invente le Sky Art et s'installe aux États-Unis, où il dirigea le Center for Advanced Visual Studies au MIT de 1974 à 1993. Le musée d'art moderne de Saint-Étienne présentera l'exposition à la fin de l'année 2006.

Vous avez déclaré que Zero signifiait «nouveau départ». Quels étaient votre état d'esprit, votre vision de l'art, lorsque vous avez créé Zero avec Heinz Mack en 1957 ?

Nous étions enthousiastes, mais aussi nous en avions assez que la guerre se poursuive en temps de paix. C'était «l'ère Adenauer» pendant laquelle la reconstruction et la puissance économique étaient généralement considérées comme une bénédiction nationale. Ça a donné le *Deutschland Wunder*, le miracle allemand, à l'égard duquel j'étais très critique. Je croyais à une autre forme de renaissance. Elle devait être spirituelle, intellectuelle, fondée sur les domaines d'excellence de l'histoire allemande : l'art, l'humanisme, l'histoire de la créativité intellectuelle. D'une certaine manière, Zero est né d'un esprit de résistance face à la montée d'un nouveau matérialisme, avec l'espoir qu'un nouvel esprit, un nouveau départ ouvrirait une nouvelle période pour la pensée, les émotions et la vie. À cette époque, l'idée la plus répandue était que le bien-être matériel rendrait les gens heureux. J'étais contre cela. D'un autre côté, j'étais consterné par le fait que les arts semblaient se cramponner au négativisme de la guerre et de l'après-guerre. On donnait dans une sorte de «sentimentalisme des ruines».

Comment Zero a-t-il commencé ?

Nous n'avions pas l'intention de créer un groupe, au départ : c'était une relation d'amitié. Heinz Mack et moi avions des ateliers voisins ; nous parlions beaucoup et avons développé une sorte d'attitude artistique : l'idée que la reconstruction pouvait être, de fait, réalisée de manière artistique si elle portait «de l'esprit». C'est moi qui fut, essentiellement, à l'origine de la façon dont Zero est né, pourquoi il est né et où se plaçaient ses espoirs. Les éléments que nous considérions intacts étaient... les éléments, littéralement, les éléments naturels. Ainsi que ceux de la science et de la technologie. Heinz Mack et moi avons travaillé sur une première exposition après la guerre, dont nous devions concevoir les sections consacrées à la science et aux techniques. Ce fut très inspirant. J'avais suivi des études de philosophie, tout autant que d'art, et j'avais l'habitude d'aborder les choses de manière analytique et critique. En même temps, j'aspirais à une nouvelle forme de pensée, à un nouvel esprit. Il n'y avait à cette époque aucune galerie à Düsseldorf où les jeunes pouvaient exposer ce qu'ils voulaient montrer. J'ai donc commencé les *Expositions de nuit*, dans mon atelier. Elles ont plu au public parce que c'était de «l'art neuf», dans un lieu inhabituel, non conventionnel. Nous avons invité d'autres artistes et publié une revue qui a eu trois numéros : *ZERO 1* en avril 1958, *ZERO 2* en octobre 1958 et *ZERO 3* en septembre 1961.

Il y avait aussi notre désir, et notre expérience effective, d'un internationalisme naissant. Nous avons été physiquement et spirituellement isolés. Rencontrer des gens de pays avec lesquels nous avons été en guerre était une expérience profondément réjouissante et pleine d'enseignements.

Deux autres points étaient importants : le premier est que la lumière était «l'élément» unificateur et pour ainsi dire la clé de voûte de notre art ; le second est que je me suis toujours intéressé aux développements de «l'architecture moderne». L'un de mes désirs était de combiner l'art et l'architecture avec une plus grande ampleur, et c'est devenu l'une des tendances de bon nombre des artistes de Zero. On pourrait dire qu'il y avait un désir d'intégration des arts, de l'art et de l'architecture, et de se rapprocher des avancées de la science et, ici et là aussi, des technologies.

Que faire dans le ciel ?

Quelle était votre approche des technologies et de la science ?

Les technologies qui m'étaient accessibles à cette époque étaient très simples. Celles que j'utilisais dataient du Bauhaus, mais on les avait oubliées. C'est à l'époque où nous avons formé le groupe Zero que certaines avancées tout à fait nouvelles sont apparues dans les arts. On peut voir cela comme un phénomène générationnel : Yves [Klein] avait mon âge ; en musique, il y avait Karlheinz Stockhausen ; en littérature Günther Grass. Et beaucoup étaient à la Kunstakademie de Düsseldorf : Beuys, Mack, Giercke, Grass, moi, etc.

L'époque a vu l'arrivée de l'industrie musicale, les débuts de la télévision, les premières caméras vidéo et quelque chose à l'invention de quoi Zero a participé avec d'autres, dans d'autres pays : la performance. J'ai travaillé avec bon nombre de médias qui, alors, étaient nouveaux – j'ai été l'un des premiers à travailler avec la vidéo et la télévision – et l'un de ces médias était la performance. Ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui est le Sky Art. Il y a eu une époque en art et technologie où on pensait que la dernière technologie ou la science la plus avancée produirait l'art le plus avancé ou le plus intéressant. Je pense que c'est une erreur due à l'optimisme intellectuel. Mais cela est plus évident aujourd'hui qu'en 1968, quand je suis allé pour la première fois au MIT, que les scientifiques ont réellement besoin de l'art. Ce que des artistes peuvent apporter aux sciences est de plus en plus important, parce que cela a affaire avec les valeurs humaines fondamentales, avec l'éthique, avec une sorte d'unité de l'esprit et du corps.

Vous avez eu une relation très forte avec Yves Klein. Il y a même ce voyage mythique en voiture, rapporté dans presque tous les ouvrages sur Zero, entre Düsseldorf et Anvers, à l'occasion de l'exposition Vision in Motion – Motion in Vision.

Je connaissais Yves depuis son exposition qui a inauguré la galerie Schlemmer en mai 1957. Yves, d'emblée, a été pour moi quelqu'un d'assez fascinant. Peu après, je lui ai rendu visite à Paris avec Heinz Mack. Nous avons participé à l'exposition *Vision in Motion – Motion in Vision*, expression empruntée à Moholy Nagy, qu'ont organisée Tinguely, Spoerri, van Hoeydonck et Pol Bury, en 1959 à Anvers. Je m'y suis rendu en voiture avec Yves et Mack. Nous avons parlé de nos projets, nos idées, nos intentions, nos valeurs et nos rêves. L'un de ces rêves était le ciel : que faire dans le ciel et comment ? J'ai parlé du vol à voile, parce que je l'avais pratiqué entre treize et quinze ans. À partir de cette expérience, je rêvais qu'on puisse voler seul, sans rien. Cela était lié à une série de dessins que j'avais réalisés en 1953, quand j'étudiais à l'Académie de Düsseldorf. Voler a longtemps occupé mon esprit, c'est lié, bien sûr, à la Seconde Guerre mondiale et au ciel qui alors était une menace.

Vous avez créé le concept et la discipline du Sky Art...

Ce n'était au départ qu'une idée, plutôt qu'un projet à réaliser. Une des raisons pour lesquelles je suis allé aux États-Unis est qu'elle y avait plus d'écho qu'en Europe.

Mais en Europe, avec le groupe Zero, vous aviez déjà «esquissé» les premiers événements Sky Art.

C'était rudimentaire. Nous avons emprunté un ballon pour le ZERO 3 Event en 1961. Aux États-Unis, j'ai pu trouver des matériaux, des instruments et des gens prêts à participer. J'ai aussi acquis un sens de l'échelle que je n'avais pas. Dans les débuts du groupe Zero, mon sens de l'échelle était celui de l'art traditionnel. En partie avec Zero, mais surtout aux États-Unis, j'ai appris à travailler au milieu de centaines de personnes, les invitant à participer à la réalisation de ce qui deviendrait un événement avec un résultat visible. Si une sculpture s'élève et est vue par un vaste public, s'élève, réellement, en dehors d'une galerie ou d'un musée, et si elle s'élabore sur le sens de la communication qui attise le désir des hommes de parler, de partager avec joie une énergie, alors on revient au rôle premier de l'art dans ce qu'il a de mieux. Je relisais récemment une description de l'exposition *Le Vide* réalisée par Yves. C'était une exposition de rien ou presque rien, mais dehors il y avait ces gardes républicains à cheval qui paradaient pour célébrer l'événement. C'est très proche de l'esprit de Zero, qui tentait d'édifier presque rien avec presque rien. Il y avait en cela une certaine modestie. C'est aussi, d'une certaine manière, une part importante de ce que Zero a pu apporter à la restauration d'un «esprit positif» en Allemagne.

Entre la géométrie et l'organique

Plusieurs de vos projets de Sky Art reposent sur la forme du cube, dont les cinq tubes de l'Olympic Rainbow pour la cérémonie de clôture des Jeux de Munich en 1972.

Les plus grands tubes que j'ai réalisés étaient pour l'*Olympic Rainbow*. C'étaient les plus grands, les plus longs, les plus complexes et les plus difficiles à réaliser du fait des circonstances. L'objet avait au total 700 mètres de long, dont environ 500 mètres étaient visibles au-dessus du stade. C'est un très grand objet d'art, plus léger que l'air, dont tout le charme venait de ce qu'il bougeait. L'*Olympic Rainbow* a été pour moi une expérience aussi émouvante qu'essentielle. D'une part, c'était une œuvre d'art d'une grande puissance du fait de sa taille et de son échelle, puis, du fait de l'attentat terroriste, cela a pris un caractère imprévisible. Il y a eu ces longues heures d'attente, dans l'ignorance de ce qui allait se passer, de ce qui était arrivé à ceux qui étaient le plus étroitement impliqués, avant qu'ils ne soient tués. Et quand il a été décidé de maintenir la cérémonie de clôture, la météo s'est déteriorée. Ce

n'est pratiquement que quelques minutes avant le compte à rebours pour l'*Olympic Rainbow* que le temps s'est amélioré. À partir de là, on a été intensément dans l'action, par opposition à ces moments où l'intensité était dans la pensée, l'imagination, l'espoir. Quand tout fut terminé, avec succès, le sentiment de délivrance fut incroyable. Tout le monde a réellement eu le sentiment qu'il restait un motif d'espoir, que, désormais, tout ne serait pas que catastrophe, mort et destruction. Mais bien sûr, l'attentat de Munich a marqué le début de la forme de terrorisme que nous connaissons ; c'est un événement qui a ébranlé le monde.

Qu'est-ce qui vous a conduit à proposer d'autres formes pour vos sculptures Sky Art, comme des fleurs, des étoiles, des animaux ?

Ma fascination pour ces formes. C'est aussi lié à d'autres formes d'art que je pratique. Je continue à peindre. Certaines choses qui rejaillissent dans mes peintures ont leur source dans le Sky Art. J'ai aussi fait des gouaches et des peintures avec le feu qui, sans que je ne l'aie cherché, ont inspiré des Sky Events, en termes de formes ou de rapports dans l'espace. Certaines peuvent venir de la nature – j'aime vraiment la nature. Certaines trouvent leur aboutissement dans des performances. J'ai conçu l'opéra de *Sky Art Icarus* en 1978-1983 avec Paul Earls et Jan Strasfolgel. Le Minotaure est une des « créatures » qui me fascinent. Il y a des personnages, des histoires que j'aime encore, même après vingt ans d'études philosophiques (rires). Il y a une magie certaine dans ces personnages et une plus grande encore dans les formes organiques, les plantes, les fleurs. La pure beauté de la physique structurelle ou de la biophysique, ou de la structure architecturale, ou de l'architecture structurelle est incroyable. Les fleurs que j'ai réalisées, dont certaines ont pu voler, sont basées sur les formes géodésiques de Buckminster Fuller ; elles sont souples et deviennent comme des êtres organiques. Ce qui m'intéresse est qu'elles jettent un pont entre la géométrie des solides et les comportements organiques.

Œuvre sans public

Vous avez parfois collaboré avec des scientifiques mais aussi avec d'autres artistes, et notamment pour Centerbeam [Faisceau central], créé pour la Documenta de 1977, avec le Center for Advanced Visual Studies.

Le Centre était par définition un lieu favorisant la collaboration entre artistes et scientifiques. C'est ce que Gyorgy Kepes avait en tête lorsqu'il l'a fondé. Lorsque nous avons été invités à la Documenta, il était clair que ce serait une œuvre en collaboration. Chacun de nous a proposé un projet, et le groupe a retenu l'idée de Lowry Burgess – après un vote ! Tout a été soumis au vote, du début à la fin, ce qui est normalement considéré comme fou : la démocratie et l'art, allons ! (rires) Nous avons invité des professeurs et des étudiants du MIT à travailler avec certains artistes, là où la collaboration avait un sens pour les artistes mais aussi pour les scientifiques.

Le thème, tel qu'il est apparu, ou tel que je l'ai interprété par la suite, était l'habitat humain. Tout ce qui en fait partie était en action dans *Centerbeam* : le gaz, l'électricité, l'eau, la vapeur, ainsi que tous les moyens de communication avec ou sans fil : téléphone, radio, télévision. C'était comme la colonne de service d'un immeuble, mais disposée horizontalement. C'était aussi, à l'évidence, la première sculpture d'énergie. Quand la vapeur, l'eau, la lumière, le laser et les projections fonctionnaient ensemble, on aurait dit une vibration d'énergie. Les sculpteurs présents à la Documenta de 1977 étaient des artistes comme Bob Morris, Takis, Paik, Beuys, Trakas, D. Davis. La sculpture était dans un tout autre lieu. Et la critique n'a pas su quoi faire de *Centerbeam*, si bien qu'elle l'a ignoré pour l'essentiel. En revanche, ce fut un succès populaire. Pour la version de Washington l'année suivante, Paul Earls et moi avons créé une performance sur le thème d'Icare, la première performance en extérieur, devant quatre mille personnes qui occupaient tout le National Mall. Ce fut donc vraiment, pour reprendre un cliché de l'époque dû à notre ami Joseph Beuys, une expansion de l'art, car c'était vraiment étendu.

Vous avez réalisé des Sky Art Events dans des cadres urbains mais aussi en milieu naturel, comme Desert Sun – Desert Moon.

À l'origine, je voulais que *Desert Sun – Desert Moon* soit une œuvre sans public. Les artistes pourraient ainsi se concentrer sur le déplacement de leur art dans ce paysage fantastique. Je pensais que cela suffirait à en faire une expérience précieuse. Mais la Smithsonian Institution de Washington décida de réaliser un film (rires). L'ironie a été que *Desert Sun – Desert Moon*, qui était censé avoir lieu dans un « désert déserté », est devenu quelque chose de public du fait du film. C'était une série d'œuvres individuelles, pas un travail de groupe. J'y ai fait un projet avec Charlotte Moorman. J'avais une grande sculpture gonflable, l'une des plus grandes, le *Berlin Star*, que j'ai utilisé de quatre façons : d'abord comme une sculpture au sol, puis comme un élément d'architecture portable – on pouvait rentrer à l'intérieur de la sculpture, et Charlotte y a joué un concert –, ensuite comme une sculpture volante ; enfin, pour la quatrième partie, je voulais que Charlotte joue à l'intérieur du *Star* en vol et que la musique soit diffusée à l'extérieur. Mais cela n'a pas pu se faire à cause du mauvais temps. Et donc reste à faire.

Durant la période du groupe Zero, Yves Klein, Mack et vous rêviez d'un théâtre en plein ciel, de projets gigantesques dans un environnement naturel. Certains de ces projets, comme le Berlin Star dans le désert, ont trouvé un aboutissement ultérieur, probablement d'une autre façon que vous ne l'aviez imaginé, ou sous la forme d'un autre projet.

C'est une question importante qu'on me pose rarement. On ne m'écoute pas aux États-Unis quand je dis que l'une de mes principales contributions pour le Center for Advanced Visual Studies est d'avoir apporté beaucoup d'idées et d'idéaux – de visions – issues de Zero. La relation à l'environnement, notamment naturel, les idées sur la globalité de la nature, la performance, le sens d'une interaction effective entre les artistes et la société inspirée par l'art, doivent beaucoup au groupe Zero. Il y avait au Centre des composantes américaines très fortes, mais aussi européennes non moins fortes, dont certaines étaient représentées par Kepes, mais beaucoup, voire la plupart, par moi et quelques autres artistes européens qui étaient là au début.

Ma dernière question porte sur Nam June Paik, disparu récemment. Vous étiez des amis très proches.

J'ai connu Paik en Allemagne. Il a déclaré me devoir deux choses : être devenu un artiste visuel à cause du *Light Ballet* ; lui avoir fait rencontrer Beuys. Quant à moi, je dois dire que certaines des meilleures choses que j'ai vécues, en tant qu'artiste échangeant et travaillant avec d'autres artistes, certains des meilleurs moments, furent avec Paik. Il était très ouvert, très généreux. Il était extraordinaire, un artiste extraordinaire. Paik était un géant.

Traduit par Jacques Demarcq