

# ENTREVISTA COM WOLF VOSTELL, 1984, SALZBURGO

---

# ENTRETIEN AVEC WOLF VOSTELL, SALZBOURG, 1984

---

**Maria Beatriz de Medeiros**

---

WOLFVOSTELL  
DÉ-COLLAGE  
HAPPENING

Entrevista inédita com WolfVostell realizada como parte do trabalho de dissertação de D.E.A para Universidade Paris I, Sorbonne, em 1984. A entrevista questiona os trabalhos de Vostell, dé-collages e happenings, que continham reflexões semelhantes às dos trabalhos que Bia Medeiros e Suzete Venturelli, em grupo, realizavam em Paris naquele momento.

---

WOLF VOSTELL  
DÉ-COLL/AGE  
HAPPENING

Interview inédite avec Volf Vostell présentée comme partie du rapport de D.EA pour Université Paris I, Sorbonne, en 1984. L' interview met en question les ouvres de Vostell, dé-coll/ages et happenings, qui dégagent des reflexions semblables à celles des ouvres de Bia Medeiros et Suzete Venturelli, réalisées en groupe, à Paris à cette époque.

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

1. Extraído da dissertação de D.E.A. em Artes Plásticas (técnica e criação): Wolf Vostell, realizada em 1984, professora do seminário Germaine Cizeron, orientador: Jean Rudel, Universidade Paris I - Sorbonne.  
2. Suzete Venturelli obteve seu Doutorado na Universidade Paris I - Sorbonne em 1988. Orientador: Bernard Teyssèdre. Atualmente é professora aposentada do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e continua orientando na Pós-Graduação.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Em 1982 me mudei para Paris como bolsista do governo francês para realizar mestrado e Diplôme d'Études Approfondies (D.E.A.) em Artes, na Universidade Paris I - Sorbonne. No Brasil, como artista plástica, realizava intervenções urbanas colando litografias, ou impressos, nas ruas. Ao chegar a Paris defrontei-me com seus imensos cartazes publicitários que tornavam meu trabalho uma agulha num palheiro. Fui levada, então, a confrontar essas publicidades, ampliando as intervenções urbanas, e visto que não poderia reproduzir meu trabalho em dimensões comparáveis às dos cartazes, tornei-os meu próprio material artístico, arrancando-os, recolando-os sobre outros. Isto na calada da noite, ou melhor, de madrugada. Trabalhei com diversos artistas e amigos - precisava inclusive de segurança -, e fiz um trabalho maior com Suzete Venturelli<sup>2</sup> (Fig. 1, 2 e 3 - pág. 100). Em galerias fazíamos performances, onde vivíamos, comíamos, vestíamos cartazes publicitários: antropófagas de imagens publicitárias, antropófagas de signos e de símbolos. Naturalmente este trabalho foi comparado com o dos artistas Hains e Villeglé, Rotella e Wolf Vostell, sendo este último o que mais nos interessou, por sua estética pesada, sua preocupação social e seu caráter performático.

Por isso, realizei um dos trabalhos de meu D.E.A. sobre Vostell sob a forma de entrevista.

Nosso primeiro contato deu-se por carta. Voste me informou que estaria em Salzburgo em agosto oferecendo um curso na Sommerakademie e realizando uma exposição. Marcamos a entrevista para 16 de agosto de 1984.

Chegando à cidade de Salzburgo, alguns dias antes da entrevista, deparei com uma cidade linda, exótica para olhos brasileiros, coberta de cartazes da exposição de Vostell colados em todos os cantos. Que contradição! Vostell falava em *dé-coll/ages* para referir-se aos seus trabalhos: descolagens. Impossível resistir! A dissertação de D.E.A. foi toda datilografada sobre seus cartazes rasgados (fig. 4, pág. 101)

Vostell falava um bom francês, embora por vezes procurasse as palavras. Alegando dificuldades em falar francês, solicitou-me que o tratasse por tu para facilitar a conversa. No auge de meus vinte e poucos anos, dirigir-me a ele usando "tu" me perturbava - não bastasse sua fama, sua altura e largura eram impressionantes - e, ao mesmo tempo, trazia uma cumplicidade inesperada para quem estava tratando todos os seus professores de vous há dois anos. Falávamos também, por vezes, em espanhol (que ele arranhava por causa de sua esposa, Mercedes).

## ENTREVISTA

*O dé-collage é uma manifestação de violência (MERKERT, 1974, p. 18)*

**Maria Beatriz de Medeiros (MBM):** No catálogo editado pela ARC 2, por ocasião de tua exposição no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1974, seus *dé-collages* são apresentados como uma "manifestação de violência". Nós, Suzete Venturelli e eu, rasgamos cartazes publicitários, arrancamos, colamos sobre outros... e nós acreditamos que essas ações não são um ato de violência, mas, sim, um ato de legítima defesa.

**Wolf Vostell (WV):** Não disse que os *dé-coll/ages* são uma manifestação de violência. Os *dé-coll/ages* são como a vida, isto é, a vida é um processo de *dé-coll/age*. Como quando eu falo com você, e você está aí, e que nós gastamos energia, e eu envelhe-

ço, e você envelhece, e nós nos modificamos...Isto é um processo de dé-coll/age, e a forma representa a vida dos objetos.

Vostell se opõe com coerência àquilo que ele chama "agressão urbana". à qual ele opõe uma "agressão artística (POPPER, 1997, p. 230)

**MBM:** Mas Frank Popper afirma que você opõe a uma "agressão urbana", uma "agressão artística". A arma contra a violência é o riso ou a agressão?

**VW:** Não conheço este texto. Você poderia fotocopiar e me enviar? A contestação deve ter a mesma estrutura que a vida, a mesma estrutura da agressão que sofremos. Ela deve ser feita de todas as formas que nos incomodam: o excesso de informação, a estrutura burocrática, a repetição...são meios de ação que provocam.

**MBM:** Nós dizemos que, com o nosso trabalho, nós intensificamos a publicidade até o limite do tolerável.

**VW:** Sim, é isto. Estou de acordo. Mas é preciso ir além de um comentário decorativo.

**MBM:** No catálogo editado pela ARC 2 do Museu de Arte Contemporânea da cidade de Paris (MERKERT, 1974) temos a impressão de que você pensa que o artista é um privilegiado. Você afirma que o artista deve "fazer compreender", que ele deve "revelar", como se ele soubesse mais, como se ele conhecesse mais que os outros seres humanos. Se "cada homem é uma obra de arte", como pode o artista ser um ser privilegiado?

**VW:** Sim, o artista é um privilegiado. Mas isso não é importante. O privilégio é um estatuto não praticável. O artista é um privilegiado, a natureza fala por intermédio dele. O talento implica privilégio, o privilégio implica responsabilidade. Existem artistas e teóricos da arte que afirmam que todos os homens podem ser artistas, isso é hipócrita. Todos podem ser artistas, mas haverá sempre alguns que serão mais fortes. O sistema sensível deles é mais desenvolvido.

Quando eu digo "cada homem é uma obra de arte", isso é uma fórmula. De fato, existem ultra-sensíveis como existem ultra-feios, assim como entre as obras de arte. Existem diferenças.

**MBM:** Nuances?

**VW:** Sim, mas é preciso ressaltar que quando eu declaro que todo homem é uma obra de arte eu excluo as formas criminais, pois a vida é santa. Os happenings são a santificação da vida. No entanto, a arte é o espelho e a memória desta vida e, como tal, ela é um espelho das formas destrutivas. Mas o Acionismo Viennense, Nitsch, isso eu não gosto.

Se uma pessoa tem o sistema nervoso desenvolvido, se ela produz arte, ela é artista. A obra de arte, assim como o homem, é um sistema complexo. É preciso mudar a sensibilidade das pessoas para que elas levem suas vidas como arte. A psicanálise, por exemplo, é um instrumento da arte. Eu estudei muito a psicanálise, a psico-estética. A verdadeira revolução na arte será quando pudermos ver aquilo que uma pessoa pensa em uma tela, sem que para isso tenhamos necessidade de uma câmera.

De fato, existe uma grande confusão sobre minha obra. Isso me incomoda.

**MBM:** Você declarou "a vida encontrada como arte", no entanto tenho a impressão de que os dé-coll/ages, assim como os cartazes rasgados de Villeglé, já que eles, agora, pertencem a coleções particulares, que eles são a vida parada, a vida petrificada, transformada em objeto de consumo de luxo para iniciados.

**WV:** A arte é um comentário sobre a vida. Parei com os dé-coll/ages em 1964. Abandonei os cartazes publicitários em 1964 pois eles não representavam a sociedade. A publicidade é como uma droga, ela acalma.

Acredito que descolar cartazes durante toda a vida é tedioso. Por exemplo como Marcel Duchamp, que passou toda sua vida voltando ao urinol. Eu o crítico, mesmo que ele muito tenha me ajudado.

Eu, eu urinei no urinol. A urina é arte. A urina é fenomenológica. Isso aconteceu na Espanha em 1966. Era um happening que se chamava: Detras del Árbol. Duchamp no compreendia Rembrandt. Era um happening sobre a gravura de Rembrandt chamada Detras del Árbol, onde ele havia desenhado um homem mijando, e sobre o urinol de Duchamp. Este happening tratava de quatro líquidos: a urina, a água, o sangue e o perfume.

O público não é formado pela sorte, tratava-se agora de participantes em número limitado. [...] Um outro happening realizado por Vostell, de 16 a 21 de março de 1966, em Nova York e Long Island, chamava-se 'Dogs and chinese not allowed'. Sua estrutura mais complexa, que para começar não admitia a participação de pessoas que já tinham vivenciado três dos cinco pré-happenings (MERKERT, 1974, p. 40 e 44).

**MBM:** Será que você poderia me falar sobre a participação do público nos happenings? Limitar o número de participantes em um happening não é uma atitude elitista?

**WV:** Somente dois artistas fazem happenings com a participação do público: Kaprow e eu. Para mim, o happening é a participação. Participação implica que uma parte da realização deste é transmitida ao público. Em Fluxus era diferente, não havia participação do público, e é por isso que chamo as ações Fluxus de concertos: concertos Fluxus.

**MBM:** À absurdidade das situações quotidianas, aos comportamentos estereotipados propostos pelo sistema, às instituições, você opõe modelos de comportamento. Não são estes de certa forma também alienantes? (A pergunta se referia às partituras para a participação do público em happenings de Vostell nos concertos Fluxus, partituras nas quais se encontravam instruções sobre o comportamento apropriado para a ação, em que Vostell propunha modelos de comportamento).

**WV:** Eu proponho modelos de comportamento porque é necessário que todos estejam de acordo. Se existe alguém que quer fazer algo diferente, discutimos. Mas é necessário seguir as partituras.

3. Vostell se refere ao happening à Ulm, près d'Ulm, autour d'Ulm, 1964, happening de oito horas de duração no aeroporto militar perto de Ulm. Participantes: trezentas pessoas e três aviões supersônicos.

A intenção do artista deve ser de criar uma situação. Para mim, o happening de Ulm foi o happening ideal<sup>3</sup>. Todo tipo de gente participou. Algumas pessoas tiveram fome durante o happening, outras tiveram pequenos problemas, como, por exemplo, ter de telefonar, e eles não sabiam como resolver, outros se tornaram agressivos. Uma pessoa me insultou muito durante o happening, mas ela não o abandonou. Uma outra pessoa, que se mostrara contra o happening, enviou-me uma carta seis meses depois me fazendo uma declaração de amor.

Na arte nada é definitivo. Um happening é misterioso. Criamos uma situação e devemos esperar que as pessoas reajam com suas sensibilidades triviais.

O happening é uma forma de jogo, uma maneira de se liberar. Não é como o esporte, ou como a escola, que são competitivos. O happening não é competitivo. E a arte não é elitista. Se a arte fosse elitista nós estaríamos perdidos. Os dé-coll/ages, por exemplo, são um desvio da realidade e da vida em quatro níveis: sociológico, psicológico, estético e jornalístico. Eles são uma mudança do cartaz.

Minha primeira ação foi *Le théâtre est dans la rue*, em Paris. Nessa época eu estava interessado por poesia, e a ação consistia em tomar o cartaz rasgado como uma partitura, uma partitura para o comportamento humano. Era preciso ler os fragmentos de cartazes (letras e imagens) como poesia.

Eu fui aluno de Cassandre, que foi o inventor dos grandes cartazes, nos anos 1920. Eu parti, para este happening, do título de seu livro: *Le théâtre est dans la rue*. Eu parti dos cartazes rasgados, pois eu percebi, na época, que eles eram mais fortes que toda a arte que se encontrava nas galerias. Assim também os acidentes de carro, ou as coisas destruídas, que são muito fortes porque eles foram momentos fortes e porque eles são autênticos. Um carro destruído produziu tragédia.

Eu me formei contra a estética da Escola de Paris, contra a arte abstrata, contra o gosto burguês.

Eu trabalhei fora da Paris durante os anos 1960, pois a sociedade nos Estados Unidos e na Alemanha eram mais provocantes e as pessoas se interessavam mais pelo meu trabalho e preciso dizer que Paris descobriu a arte e a dialética mais tarde, entre 1961 e 1970 eu não fiz exposições em Paris.

A superposição de níveis diferentes da realidade, de conteúdos aparentemente sem ligação entre eles revela, uma vez mais, a alienação e as causas dessa alienação (MERKERT, 1974, p. 24).

Essa aproximação, das formas e dos conteúdos a partir da obra mesma, é dialética. Ela não conhece verdade única que representaria as coisas, mas ela procura a verdade na contradição, na terceira possibilidade (MERKERT, 1974, p. 67).

4. A afirmação é confirmada por Marc Jimenez, in *Vers une esthétique négative*. Adorno et la modernité.

**MBM:** Teu trabalho se identifica com a "dialética negativa" de Adorno?

**WV:** Eu admiro Adorno, admiro a fantasia dualística. Eu admiro a filosofia crítica e analítica. Mas tenho uma observação a fazer: Quando Marcuse e Adorno falam de cultura, eles sempre falam de teatro e de música. Eles não conhecem a pintura<sup>4</sup>.

Minhas ideias vêm de minha prática. São causalidades e meu gosto, ao mesmo tempo. As formas trágicas, eu as tomo emprestadas da vida, que é positiva e negativa. Como filósofo, eu citaria Spinoza, que descobri recentemente e que é muito importante para mim. Ele disse, por exemplo, que quando uma pessoa abre uma janela, que o sol entra e esquenta o quarto, muitas vezes a pessoa pensa que é ela que o esquenta. Mas, ao contrário, é o sol que o esquenta. O homem se acha mais importante que a natureza. E ele não vê que abrir a janela é um processo divino, aquele da vida.

**MBM:** Eu adoro seus carros cimentados. Eu penso que eles sintetizam e tornam evidente vários aspectos da vida atual.

**WV:** Obrigado.

**MBM:** Mas o carro que foi cimentado diante da galeria Intermédia (Circulação bloqueada, Cologne, 1969), sobre um platô com rodas, me parece muito limpo, muito comportado. Ele não atrapalha. Não seria necessário realmente incomodar, sabotar, cimentar o carro na rua e realmente bloquear a circulação?

**WV:** Fiz três carros até agora. Eu penso em fazer um quarto. Ele se chamaria *El tango de béton*.

Ele seria a realização de um de meus sonhos, que era de fazer uma escultura invisível. O carro cimentado deveria ser enterrado em um lugar desconhecido. Ele seria um grande carro, cheio de jornais de todo o mundo, intactos, e do mesmo dia. Como

5. Referência ao livro de Mercedes Guardado Olivenza Vostell *El enigma Vostell, Extremadura: Edición Sibéria Extremena*, 1982, realizado por ocasião dos 50 anos de Vostell, no qual muitos artistas e personalidades prestam homenagem a ele.

escultura seria uma homenagem aos desaparecidos na Argentina. Eu fiz o projeto sobre fotografias dos campos na Argentina, mas não se verá nada. Os desenhos do projeto são somente para que eu encontre os meios de realizá-lo. E preciso sempre encontrar os meios de pagar os happenings, é preciso encontrar um mecenas. E um problema, pois é preciso uma pessoa séria, que não irá procurar saber onde está o carro, que não o irá desenterrar.

Se não for possível realizar este projeto na Argentina, eu o farei no Brasil. Ou, ao extremo, à Anvers, na bienal da escultura. Lá existe um terreno onde eu posso enterrá-lo, e ele estaria lá, mas ninguém saberia exatamente onde. É preciso que não haja marcas. Eu o enterraria, depois eu plantaria árvores por cima, no terreno - Vostell desenha o projeto (Fig. 5, pag. 107).

Depois desta entrevista ainda estive outras vezes com Vostell e com Mercedes. No entanto ele estava sempre cercado de alunos, do diretor da escola, havia o crítico de arte Amnon Barzel, Allan Kaprow, fãs... Foram jantares com enormes mesas, divertidos, e sempre trilingues.

Algumas vezes Vostell pode, de certa forma, continuar nossa entrevista, e transcrevo aqui algumas de suas falas, soltas.

**WV:** Você deveria ver o catálogo de minha exposição em Portugal (editado pela Fundação Gulbenkian). Os portugueses têm uma maneira completamente diferente de ver a coisa. E os espanhóis também. Na Espanha, eles fizeram um livro sobre meu trabalho cujo título é *Vostell*, arqueólogo contemporâneo. Os alemães jamais teriam compreendido meu trabalho dessa forma.

**WV:** Nossos trabalhos se parecem, pois nós vivemos, pela primeira vez na história, a ação, a destruição, o acidente de carro, o transbordamento de informações, o engarrafamento.

**WV:** Ser artista não é fácil. Existe muita coisa a ser vista, a controlar. Primeiramente é preciso construir o mito, depois é necessário construir um reino em volta de si mesmo.

Meus momentos com Vostell não foram suficientes para esclarecer todas as dúvidas que tinha sobre seu trabalho. Mas talvez, como queria Mercedes - assim ela se expressou-, *El enigma Vostell* deva continuar<sup>5</sup>.

## REFERÊNCIAS

- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Ostell Ungen: entrevista com WolfVostell*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v. 8, n. 2, p. 99-108, jul./dez. 2008. [Republicação].
- MENEZ, Marc. *Vers une esthétique négative: Adorno et la modernité*. Paris: Le Sycomore, 1983.
- MERKERT, John. *Vostell. Cronologie: 1954/1974. Vostell. Environnements. Happenings. 1958/1974*, catálogo da exposição de Vostell no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ed. ARC 2, 1974.
- POPPER, Frank. *Art, Anti-art, ville*. Revue d'esthétique, L'art de masse n'existe pas, no 3/4. Paris: U.G.E., coll 10/18, 1977. p. 215 - 230.
- VOSTELL, Mercedes Guardado Olivenza. *El enigma Vostell. Extremadura: Edición Sibéria Extremeña*, 1982.

### **MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS**

Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) foi artista fundamental no cenário nacional, especialmente na cidade de Brasília. Nos últimos anos, atuou como professora na Universidade de Brasília, na orientação de Mestrado e Doutorado nos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e Artes Cênicas. Foi criadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992, além de membro do Grupo Aco-coré (Arte, Coletivos, Conexões e Redes) desde 2020.