

Se rire de l'échec

Le pragmatisme
de George Maciunas

François Piron

*Fluxus is not a business. Fluxus is anti-professional.
Fluxus should become a way of life not a profession.
You should go to University and study mathematics.
That would be more useful to Fluxus than your turning
into a Beatnik — that's useless to Fluxus.*

George Maciunas, Lettre à Tomas Schmit, 8 novembre 1963

De tous les visages offerts par George Maciunas, aucun ne parvient à synthétiser la personnalité de l'auto-proclamé président Fluxus. Imprécateur épistolaire mais figure publique pour le moins discrète, Maciunas, au fil des nombreuses anecdotes que l'on connaît de sa vie, de la mythologie à la fois individuelle et collective qu'il a construite autour de Fluxus, semble toujours montrer deux profils simultanément : tantôt stratège et calculateur, tantôt impulsif et spontané, fédérateur et intolérant, émancipateur et oppresseur, gourou et victime, comique et tragique. Les facettes multiples de celui qui a baptisé, « inventé » et pour une large part incarné Fluxus, permettent peut-être de comprendre comment cette nébuleuse aux contours flous, accumulation de micro-événements, de publications confidentielles, de prises de position aux impacts souterrains, rassemblement anarchique d'artistes tantôt enrôlés de force, tantôt ralliés spontanément, est à la fois l'un des moments les plus vivants de l'histoire de l'art du XX^e siècle, aujourd'hui encore largement insaisissable, et une somme d'échecs retentissants, dont il semble que Maciunas se

soit fait une spécialité, et une façon de vivre.

L'un des singuliers paradoxes de Fluxus est qu'il est emblématique aujourd'hui d'une certaine idée de la fusion entre l'art et la vie, et que son caractère improvisé, activiste, anarchique, le dissout dans l'imagerie de la contre-culture américaine de la fin des années 1960. L'artiste Fluxus serait ainsi le parangon de l'existence bohème, confondue avec celle des hippies héritiers de la Beat Generation, du Youth International Party (Yippy) de Jerry Rubin et Abbie Hoffmann. Or, rien de plus éloigné du mode de vie décrit dans les livres de ces derniers (*Do it*, de Rubin, *Steal this book* et *Fuck the System* d'Hoffmann) que les préconisations de Maciunas à l'égard des artistes sympathisants de Fluxus, et que son propre mode de vie. Les premiers prônent une culture hédoniste, une permissivité morale, une libération sexuelle et sociale hors de toute contrainte, comme facteurs d'émancipation individuelle. Jerry Rubin dans *Do it* n'a pas de mots assez durs contre la gauche marxiste, dont les représentants, en vrac, sont considérés comme des « porcs » au même titre que les conservateurs du gouvernement.

What would happen if the white ideological left group took power? The hippie streets would be the first cleaned up by "socialist" pigs. We'd be forced to get haircuts and shaves every week. We'd have to bathe every night, and we'd go to jail for saying dirty words. Sex, except to produce children for the revolution, would be illegal. Psychedelic drugs would be capital crimes and beer-

*drinking mandatory. We'd have to attend compulsory political-education classes at least five nights a week. Rock dancing would be taboo, and miniskirts, Hollywood movies and comic books illegal. The left says to the yuppies, "You're not serious."*¹

L'embrigadement idéologique est le repoussoir absolu d'une démarche individualiste, guidée par le principe de plaisir comme impératif catégorique. Tout au contraire, l'ethos de George Maciunas, dans sa vie et au sein de Fluxus, ce qui pour une grande part ne fait qu'un, est marqué par l'ascétisme et l'abnégation. Cette tempérance morale, envers lui-même mais aussi intimée aux autres artistes, va jusque dans les moindres détails, et Tomas Schmit, qui un temps l'assiste dans l'organisation des manifestations du groupe, signale son intolérance à tout laxisme, y compris à l'acte de fumer, considéré par lui comme « frivole, complaisant et décadent ». Au sein de Fluxus, Maciunas joue volontiers le rôle du commissaire politique, qui vilipende chacun pour veiller à la cohésion d'ensemble et régimente l'activité constante du groupe de manière militaire. L'ordre qu'il impose à sa vie s'applique également à celle des autres. Maciunas, obsédé du travail, cumule les travaux alimentaires qui remboursent les dettes causées par les investissements dans les manifestations et publications Fluxus, et vit une vie quasi-monastique, se consacrant de nuit à l'administration des activités du groupe, et à l'élaboration de ses propres travaux. Mais cette ascèse n'est pas qu'une nécessité, ni un simple trait de caractère, elle correspond à une idéologie. Pour Maciunas, la gratuité de l'art, l'élaboration de sa valeur en dehors de toute instance de validation économique ou sociale, constitue une nécessité, impliquant l'obligation d'assurer ailleurs sa subsistance, et la recherche constante d'une effectivité et d'une productivité sans cesse accrue, qu'il applique aussi à l'acte artistique. La boîte, forme de prédilection qu'il adopte pour les publications Fluxus, démontre une optimisation radicale de l'espace, une rentabilisation maximale du volume disponible. Le « Less is More » de Maciunas est un maximalisme ajusté à une économie contrainte. Nombre d'œuvres qu'il réalise sont intrinsèquement liées à son mode de vie : *One Year* (1973-1974) est une accumulation, soigneusement ordonnée, des emballages de produits alimentaires, de médicaments et articles hygiéniques, qu'il a consommés pendant un an. La majorité sont des produits de première nécessité, et Maciunas était connu pour calculer savamment son alimentation en fonction du moindre coût, se nourrissant essentiellement de conserves, de lait en poudre et de jus en boîte. Les performances qu'il réalise, comme par exemple *In memoriam Adriano Olivetti* (1961), sont des satires ambivalentes de l'univers administré du travail, de la production et de la consommation. La répétition, le ralentissement, mais aussi la violence à l'encontre des objets et leur destruction dans les actions Fluxus sont

clairement réactives, tout autant à l'égard d'un régime social normatif aliénant l'individu, que de l'environnement hédoniste du mouvement hippie.

De ses études d'architecture effectuées dans les années 1950, Maciunas a retiré non seulement une haine féroce des architectes, mais aussi une vision de l'organisation et de l'administration de la vie, qui emprunte aux « utopies pragmatiques » d'un Buckminster Fuller, mais aussi à la planification soviétique. Comme le souligne Thomas Kellein, pour Maciunas « la tâche principale de l'artiste consiste à optimiser le temps passé à travailler, puisque environ 90% de ses coûts sont à mettre au compte du temps employé à faire de l'art. À l'opposé, les charges de l'architecte sont à 90% destinées aux matériaux de construction et aux salaires des travailleurs. Toutefois, le progrès est possible dans les deux camps si les artistes apprennent à devenir des "producteurs efficaces" et si les architectes acquièrent les compétences de "penseurs efficaces". À partir du début des années 1960, Maciunas poursuit cette même ligne vis-à-vis de tous les aspects de l'activité artistique. Son attitude pragmatique, moralisante, lui fit exhorter les artistes à davantage d'efficacité sur le mode du "cela doit bien être possible". Pas tant par préoccupation des résultats et des profits ; mais plutôt parce que le Président aspirait à de plus drastiques propositions de changement. [...] Avec Henry Flynt, il publia le manifeste *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. Le premier appendice prône le bloc d'habitation soviétique en béton comme modèle pour de nouveaux schémas résidentiels. Le second appendice contient les plans d'une maison préfabriquée de 175 m² sans fondations. Avec ce manifeste de 1966, Maciunas et Flynt réaffirment comme absolue primauté la réduction à minima du nombre de matériaux et de composants, ainsi que du temps de construction pour aboutir à un maximum de flexibilité et de durabilité. »²

La rencontre avec Henry Flynt, artiste, musicien, et théoricien, au début des années 1960, radicalise encore les positions de Maciunas, et Fluxus se crée sous ces auspices. Le mouvement manifeste d'abord un rejet général (Fluxus évoque le flux, la dysenterie) et le manifeste de 1963, *Purge*, est à cet égard on ne peut plus explicite :

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional and commercialized culture, PURGE the world of dead art [...] PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, promote living art, anti-art, promote NON-ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals. FUSE the cadres of cultural, social and political revolutionaries into united front & action.

Maciunas et Flynt voient clairement en Fluxus l'outil nécessaire au processus d'abolition de la culture bourgeoise, et la singularité de leur approche va consister en une combinaison entre d'une part une aspiration révolutionnaire, mais à travers le jeu et l'esprit d'enfance, et

d'autre part une inspiration marxiste-léniniste, mais pleinement inscrite dans le contexte économique et social des années 1960 aux États-Unis. Il en découle une attitude singulière vis-à-vis de l'économie et de l'esprit d'entreprise.

Il faut voir en Maciunas un expert en micro-entreprises, ces « small businesses » fondés, non pas tant sur la perspective d'effets de levier, de croissance et de profit, mais plutôt sur le contrôle de l'équilibre toujours instable entre recettes et dépenses, sur l'optimisation des ressources, sur le maintien d'une échelle de travail se défiant de toute expansion trop rapide. Qu'il s'agisse d'un restaurant doté de trois tables, d'une maison d'édition produisant une dizaine de titres annuels, d'un disquaire ultra-spécialisé dans la musique médiévale ou le jazz improvisé (pour prendre presque au hasard des exemples de commerces où l'on aurait pu croiser un George Maciunas au comptoir), ces aventures entrepreneuriales requièrent un certain nombre de compétences que l'on retrouve dans l'activité de Maciunas.

Le contrôle des dépenses est bien entendu une indispensable qualité : Maciunas a prouvé tout au long de sa vie une obsession comptable, et bien souvent ses notes et ses journaux de bord sont avant tout des livres de compte. La réduction des moyens à leur minimum nécessaire est un dogme, et il n'est qu'à observer les très inventives mises en page des publications Fluxus réalisées par Maciunas, leur occupation du moindre espace libre de la page, pour comprendre à quel point le point de départ de la réflexion économique de Maciunas est la rentabilisation de ce qui est disponible.

Spécialisation et diversification sont également des clés de la prospérité pour un micro-commerce : le « commerce de niche » implique de pouvoir être identifié sur un marché ultra-spécialisé, et de s'y inscrire pour y faire référence. Mais il implique également, à partir de cette sectorisation, de pouvoir décliner une offre qui puisse à la fois fidéliser une clientèle et s'ouvrir à de potentiels nouveaux marchés. L'une des premières initiatives de Maciunas est l'ouverture en 1961 de l'AG Gallery, une galerie d'art dont le programme articule expositions (Walter De Maria, Yoko Ono y présenteront des œuvres) et concerts de musiques ancienne et contemporaine. En parallèle de l'activité de la galerie, et à partir de sa connaissance de la musique médiévale et renaissante, Maciunas a l'idée de créer un commerce d'importation d'instruments de musique anciens de l'Europe vers les États-Unis. L'enjeu est d'opérer avec une précision scientifique et d'obtenir les plus rares objets. Imaginant alors que le public concerné puisse être également sensible à d'autres produits rares en provenance d'Europe, il imagine également importer des denrées alimentaires de luxe. Aucun de ces projets ne survivra plus de quelques mois, et faute de commandes, les provisions seront redistribuées entre Maciunas et ses amis. Mais l'intention est là : partant du principe que l'art qu'il promeut et présente

n'a pas vocation à être commercialisé, Maciunas s'engage dans des modes de financements parallèles, et développe de précaires opérations commerciales, toutes censées assurer un rendement maximum en un minimum de temps, toutes finalement se soldant par des échecs et un accroissement des dettes et déficits de trésorerie.

Celui-ci ne semble pas outre mesure affecté par ces faillites répétées, et affiche un optimisme acharné qui est également une des qualités maîtresses du petit entrepreneur aventureux. Celui-ci vit dans une projection permanente, échafaude le coup suivant, destiné à rembourser le précédent, mais pour lequel il faut de nouveau emprunter. *Ad libitum*. Il en va ainsi de la publication *An Anthology...*, promise par Maciunas à LaMonte Young, et sans cesse retardée faute d'argent : à chaque fois que Maciunas remet ce projet à plus tard, il l'augmente, imaginant le livre chaque fois plus imposant et, parallèlement, plus irréalisable. Maciunas semble anticiper le principe du « capitalisme de la générosité », selon l'expression de Peter Sloterdijk, qui voit dans le commerce un fonctionnement où le don doit sans cesse augmenter dans la perspective du contre-don. Robert Watts, Jonas Mekas et avant tout la sœur de Maciunas, Nijole, seront de toutes les opérations élaborées par George, créanciers compréhensifs qui se laissent convaincre par son infatigable esprit d'entreprise. Lorsque la perspective de réaliser le moindre bénéfice s'évanouit, qu'à cela ne tienne : Maciunas tentera de convaincre le groupe d'artistes ayant participé au Flux Festival de Wiesbaden de se lancer dans une tournée européenne, jouant dans les hôtels et restaurants pour le gîte et le couvert, à la manière de troubadours.

En échange de son investissement indéfectible dans la production et la promotion des artistes avec lesquels il a établi un réseau informel mais structuré de relations tant personnelles que professionnelles, George Maciunas ne peut que concevoir un engagement tout aussi entier de leur part. Sa requête, diversement appréciée, d'obtenir l'exclusivité de leur production afin qu'elle soit labellisée Fluxus, est caractéristique de la construction idéologique de Maciunas : ce « monopolistic scheme » est un ressort commercial, mais aussi une manifestation de l'utopie de Maciunas, celle d'une communauté artistique désintéressée, dont Fluxus est le catalyseur, constituant une dynamique où disparaissent progressivement les notions de valeur marchande, de statut social et symbolique de l'artiste, et, partant, de distinction entre vie et œuvre.

Pour ce faire, Maciunas doit non seulement être l'impresario qui conduit la production des événements ou des publications Fluxus, il doit aussi être celui qui insuffle de nouvelles formes de vie, et inscrire cette utopie dans la réalité quotidienne.

Polyvalence enfin est un maître mot dans le monde du petit commerce : il faut pouvoir être actif à tous les maillons de la chaîne de production et de distribution, se faire tour à tour producteur, conditionneur, comptable,

livreur, commerçant, représentant, etc. La principale difficulté rencontrée par Maciunas dans ses initiatives d'entrepreneur est de devoir convaincre d'autres que lui du bien-fondé de ses projets. Aussi, bien souvent a-t-il dû les mener seul, ou du moins en assumer la quasi-totalité des tâches et responsabilités. Les *Fluxhouses* ou *Flux Coops* constituent une vaste opération immobilière qui va mobiliser l'énergie de Maciunas à partir de 1966, consistant à racheter des bâtiments industriels à SoHo pour les transformer en logements et ateliers pour artistes. Maciunas joua dans ce projet tous les rôles : investisseur (avec de l'argent constamment emprunté et remboursé), promoteur immobilier, chef de travaux, bailleur, syndic, concierge. Jamais sa responsabilité ne se démentit, car pour lui ces projets ont une double nature : ils visent à constituer bien entendu une source de revenus, et Maciunas s'illusionne chaque fois que les efforts fournis vont finalement être payés d'incommensurables profits ; mais aussi à résoudre une équation de nature plus philosophique et politique. Maciunas avait pris conscience que « le problème de l'artiste », s'il voulait pleinement exercer sa liberté et la souveraineté de son art en indépendance du marché ou d'un système subventionné, consistait à s'autonomiser, et donc à établir des conditions de vie et de travail qui puissent être assumées à un coût réduit. Et alors que des artistes commençaient à établir leurs ateliers et logements dans les fabriques semi-désaffectées du quartier de SoHo à New York, bâtiments industriels cumulant vastes surfaces et loyers à bas prix, il se lança dans une vaste opération immobilière, achetant des immeubles pour les rénover et les vendre à des artistes, avec l'idée de construire de cette manière une communauté mutualisant ressources et activités. Ces *Flux Coops*, à l'image du bâtiment du 80 Wooster Street, ont rassemblé effectivement une génération d'artistes de l'avant-garde new yorkaise : Jonas Mekas y installa sa cinémathèque, Richard Foreman y fonda le collectif de performances Wooster Group, et des artistes tels Trisha Brown, Richard Nonas, Robert Watts, s'établirent dans les *Flux Coops*, bien que l'idée collectiviste de Maciunas rencontra un intérêt limité de leur part. Maciunas comptait sur un prix d'achat délibérément très attractif, sans marge bénéficiaire, pour stimuler les nouveaux propriétaires à s'engager dans cette forme de vie collective, mais son calcul se révéla insuffisant pour assurer les travaux nécessaires à la reconversion de ces espaces en lieux de vie, et Maciunas assumait la responsabilité des travaux en retard ou non effectués, subissant la mauvaise humeur croissante de ses co-propriétaires. Il dû réaliser une grande part de gros œuvre lui-même aux dépens de sa santé physique, et jongla avec les factures impayées, se cachant de ses nombreux créanciers, au point de ménager une discrète sortie de secours à son appartement, dont il hérissa la porte de lames de massicot en manière de dissuasion. Cela n'empêchera pas le drame

de se produire, et un électricien, excédé par le retard de paiement, de recourir à des hommes de main pour corriger l'infortuné Maciunas qui, roué de coups, perdra un œil dans le pugilat et manquera de peu d'y perdre la vie. Maciunas est sans doute le seul qui ne réalisera aucun bénéfice de ce patrimoine immobilier, revendant ses parts au milieu des années 1970 après un investissement de temps, d'énergie et d'argent colossal pour son économie. Dès le début des années 1980, les prix de vente et de location de ces lofts dans le centre de Manhattan s'envoleront et le quartier bohème de SoHo deviendra l'emblème de la « gentrification » générée par les milieux artistiques et culturels. La colonisation par les artistes en quête d'espaces à bas prix de quartiers populaires, ou de zones post-industrielles, attire progressivement la sphère créative (mode, publicité, design) puis par extension certains commerces de luxe (galeries d'art) et une certaine frange de la bourgeoisie intellectuelle, provoquant l'accroissement d'une demande, propre à stimuler une hausse des prix exponentielle. Celle-ci, mécaniquement, engendre une nouvelle migration de la part de ceux qui ne peuvent plus en assumer le coût, et notamment des artistes qui, par conséquent, vont retrouver un autre quartier n'ayant pas encore été « identifié » par les promoteurs immobiliers, pour reconstituer une « colonie » et reproduire ce principe, qu'il s'agisse de Williamsburg à Brooklyn, de Hoxton à Londres, de Kreuzberg à Berlin, de Belleville à Paris, ou du Chaoyang District à Beijing, etc.

Ce phénomène est un dévoiement du projet idéologique de Maciunas. Il est nécessaire de comprendre qu'aucun de ses projets économiques n'est à entendre de manière anecdotique. Il ne s'agit en aucun cas de *side businesses* destinés à la seule survie et donc au maintien des choses telles qu'elles sont. L'AG Gallery, les *Flux Coops*, le projet inabouti d'achat d'une île de la Méditerranée, et tant d'autres, ne sont pas destinés à assurer une forme de sécurité financière en parallèle d'un projet artistique. Au contraire, ces projets économiques et sociaux sont au cœur de Fluxus en tant que projet politique, en tant que forme de vie, fondée selon Maciunas sur une égalité radicale et sur un collectivisme anti-individualiste.

La particularité de la pensée politique de Maciunas est d'ancrer son utopie dans une réalité quotidienne, et pragmatisme n'est pas un moindre mot pour qualifier les fondements éthiques et esthétiques de son projet.

On peut en effet voir dans l'ensemble des manières de faire de Maciunas une mise en œuvre des principes fondamentaux de la pensée dite pragmatiste du philosophe John Dewey. Il n'est pas ici question de savoir si précisément, Maciunas a entretenu une relation avec les écrits du philosophe, dont on sait qu'il a distribué des cours au Black Mountain College, et que son influence sur des artistes tels que John Cage ou Allan Kaprow est tangible. Il n'est donc pas incohérent de penser que Maciunas en ait eu connaissance. Et il est frappant de constater à quel

FLUXHOUSES were formed in 1966 as cooperatives consisting solely of artists, film-makers, musicians, dancers, designers, etc. seeking adequate combined work and living space. Its aim is to purchase, renovate and maintain suitable buildings for artist occupancy. A comprehensive survey led FLUXHOUSE to select the area of Manhattan between Houston and Canal as most suitable because of economy, structural soundness of buildings located there and accessibility from them to subway transportation. 8 buildings have already been purchased, grouped in 3 cooperatives and renovation work commenced or nearing completion. The buildings already purchased are at: 80 Wooster street (also housing *Film-Makers' Cinematheque*), 16-18 Greene st. (which will house various cooperative workshops, dark-rooms, studios, food distribution center and a theatre to be called *18 Greene street precinct*); 64-70 Grand and 33 Wooster st. and 131 Prince st. Buildings may be formed into independent cooperative corporations or grouped with an existing cooperative. Each member becomes a shareholder with shares proportional to the square footage he owns. Since Fluxhouse Cooperatives are not receiving any assistance from any foundations or government agencies, members must purchase buildings with own money and finance own renovation costs. All buildings to be purchased will have the ground floor owned by all members of the cooperative and leased for profit, thereby reducing for all the monthly carrying charges. This scheme requires members to put up cash of about \$2 per square foot to purchase the building with a monthly charge of about 3 cents per sq. ft. per month to carry mortgage interest, amortization, realty tax, insurance premiums, heating and elevator maintenance. Cash payment for the purchase of the building also includes legal fees, organizational commission, brokerage or finders fees (if any). Not included are: renovation costs (extent of which is determined by the members), architectural fees (which are determined from cost of renovation), further legal fees, (residence permits, proprietary leases etc.). Renovation costs amount to the following:
 2x4 stud partition with 5/8" gypsum board, both sides - 30 cents per sq. ft. without labor, 60 c. with labor; electric system within floor (conduits, fixtures, outlets, switches) about 15 cents per sq. ft.; new plumbing system (brass water pipes, bathroom fixtures and kitchen sink) \$1000 per bathroom; carpentry and ceramic tile work - \$300 to \$500 per bathroom, tile alone - \$1.30 per sq. ft. labor & mtl.
 Labor costs: unskilled (demolition, hauling etc.) \$1.50 per hour; skilled (carpentry, masonry, minor electrical etc.) \$2.50 to \$3.00 per hour.
 All these buildings are located in M1-5 (manufacturing) zone and prior to its legal use for residences and studios, it will be necessary to obtain appropriate permits either (1) by ammendment of sec. 276 of N.Y.State Multiple Dwelling Law, or (2) by reclassification of artists residence-studio by the City Zoning Commission, or (3) by obtaining zoning variances from the Board of Standards & Appeals.



All inquiries should be directed to GEORGE MACIUNAS 349 West Broadway, apt.11, tel: 925-0274, president of Fluxhouse Cooperative, Inc., who is performing all organizational work: forming cooperatives, purchasing buildings, obtaining mortgages, legal and architectural services, conducting work as general contractor for all renovation and building management (if so desired by the members). Checks should be made out to: Fluxhouse Cooperative, Inc. Meetings and tours of buildings for prospective members start weekly at 80 Wooster st. ground floor, every Thursday 3 P.M. Buildings can be also visited by appointment. This bulletin is not an offer. Inquiries will be accepted.

point est inextricable l'entrelacs de la pensée esthétique et politique de Dewey et de la réflexion et l'action de Maciunas. Le pragmatisme de John Dewey est lui-même l'héritage d'un courant de pensée américain prenant ancrage au milieu du XIX^e siècle tant dans la philosophie que dans la littérature et la poésie, dans les textes de Charles Peirce, de William James, de H.D. Thoreau ou de Ralph Waldo Emerson. Chez tous ces auteurs se manifeste le refus d'une séparation entre éthique et esthétique, entre le beau et son usage, et par conséquent entre l'art et la vie. L'appréciation esthétique, dans la tradition kantienne, promouvait le point de vue d'un spectateur nécessairement « désintéressé » (pour permettre la distance de jugement du Beau). Au contraire, Dewey propose une définition de l'art en fonction de l'expérience de celui qui le fait, soit depuis le point de vue « intéressé », impliqué, de l'artiste.

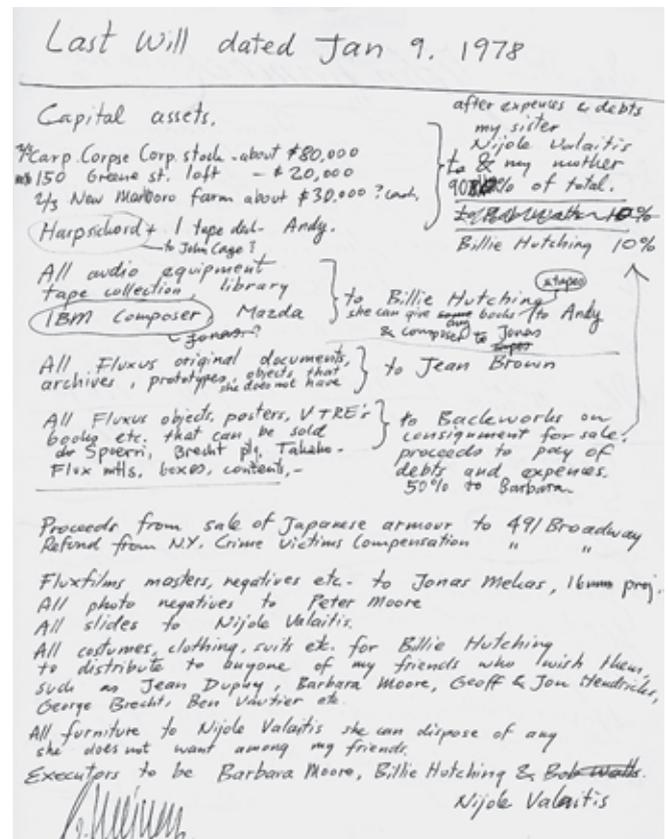
Il y a au cœur de la pensée pragmatiste un enjeu éthique qui a trait à une égalité radicale, et dans les écrits sur l'art de Dewey, une lisible intention de déplacer la question de l'art de la « haute culture » vers une quotidienneté de pratiques, qui en cela s'inspire d'Emerson lorsqu'il écrit que l'art doit prendre en charge « les questions du temps » que sont pour lui « la littérature du pauvre, les sentiments de l'enfant, la philosophie de la rue, le sens de la vie domestique. »

Préoccupations partagées par Maciunas lors de ses définitions successives des ambitions et horizons de Fluxus, comme par exemple dans ce manifeste de 1965, *Fluxus Art-Amusement* :

« Pour établir le statut non-professionnel de l'artiste dans la société, celui-ci doit démontrer sa contingence et son inclusion sociale, il doit démontrer l'auto-suffisance du public, il doit démontrer que tout peut être de l'art et que n'importe qui peut le faire. L'art-amusement par conséquent doit être simple, amusant, sans prétention, il doit s'intéresser à l'insignifiant, ne pas requérir de compétence, ni d'entraînement, il ne doit représenter ni valeur marchande ni institutionnelle. La valeur de l'art-amusement doit être dépréciée par son caractère illimité, produit en série, accessible à tous et finalement produit par tous. L'art-amusement Fluxus est une arrière-garde qui en aucun cas n'a l'ambition ni l'envie d'entrer en compétition avec la surenchère de l'avant-garde. Il tend vers les qualités non-théâtrales, monostructurelles, d'un

simple phénomène naturel, d'un jeu, d'un gag. Il est la fusion entre les spectacles de Spike Jones, les jeux d'enfants et Duchamp. »³

La pensée de Maciunas, comme celle de Dewey, sont au cœur d'un changement de paradigme qui a profondément affecté la perception de l'art, et qui reste une source vive d'inspiration pour le présent. L'insistance de Dewey à inscrire l'expérience artistique au sein du régime plus large des pratiques quotidiennes, à critiquer son détachement, sa muséification, comme assèchement de sa polysémie et appauvrissement de l'expérience, sont notamment les prémises de la critique institutionnelle qui va se constituer chez les Expressionnistes Abstraits jusqu'à culminer comme préoccupation de nombre d'artistes américains au tournant des années 1960 et 1970, du « Cultural Confinement » de Robert Smithson aux actions de l'AWC (Art Worker's Coalition) ou du GAAG (Guerilla Art Action Group). Dans ce contexte idéologique, George Maciunas tient une place de franc-tireur, marginal par vocation, irrécupérable par nature.



1 Jerry Rubin, *Do it*, Simon & Shuster, 1970, p.113.
 2 Thomas Kellein, "Farewell to Modern Architecture", in *George Maciunas: The Dream of Fluxus*, Hansjörg Mayer/Thames & Hudson, 2007, pp.31-33, traduction de François Piron.
 3 Traduction de François Piron.
 a George Maciunas, *Last Will*, 1978.
 © 2012, George Maciunas Foundation Inc, New York

Bibliographie:
 — Roslyn Bernstein et Shael Shapiro, *Illegal Living. 80 Wooster Street and the Evolution of Soho*, Vilnius, The Jonas Mekas Foundation, 2010.
 — Bertrand Clavez, *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
 — John Dewey, *L'Art comme expérience* (Jean-Pierre Cometti, éd.), Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 2010.

— Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York, Abrams, 1988.
 — Allan Kaprow, « Notes on the Elimination of the Audience » (1966), in Claire Bishop (ed.), *Participation, Documents on Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2006.
 — Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, collection Supplémentaires, 1996.

— Richard Kostelanetz, *SoHo, The Rise and Fall of an Artist's Colony*, Londres, Routledge, 2003.
 — Charles R. Simpson, "The Achievement of Territorial Community" in *SoHo: The Artist in the City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
 — Emmett Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts and Fictions*, Londres, Édition Hans Jörg Mayer, 2006.