

# Natura abhorret a vacuo<sup>1</sup>

Bernhard Rüdiger

Dessiner le portrait de Maciunas en négatif pour regarder ce qui se passe autour de ce personnage énigmatique, voilà mon propos. Le lien et les renvois entre œuvres et artistes FLUXUS sont d'une telle densité qu'il est presque impossible d'en dessiner le contour. Au lieu d'une forme linéaire, j'ai décidé d'esquisser ce portrait d'artiste au milieu de ses collègues sous forme de poupées russes. J'espère donner à voir la complexité des relations, mais aussi faire entendre un aspect de FLUXUS qui me paraît aujourd'hui trop peu mis en évidence dans l'héritage qui est le nôtre d'un art si radicalement innovant de l'après-guerre.

## I Manresa

En guise d'introduction, j'ouvre ce jeu de boîtes par une de mes expositions qui m'a amené à me confronter aux artistes FLUXUS et à développer les thèses de ce texte.

Pour l'ouverture de la galerie Michel Rein à Paris en 2000, j'ai réalisé une installation à partir de deux œuvres. Au centre de l'espace, une énorme machine célibataire avec deux bras sur lesquels circulaient deux petits moteurs sur rail. Par un incessant mouvement de va et vient, cette machine semblait ne jamais achever son action de fécondation. Le très long titre de cette œuvre était emprunté à deux œuvres de Picabia : *La vierge danse un tango avec son grand julot ou, mon amour, je voudrais être enterré dans un énorme paratonnerre*. Par cet emprunt, je voulais souligner mon intérêt pour les

tout premiers dessins machiniques de l'inventeur de DADA.

Sur le mur de la galerie, il y avait quatre tirages en noir et blanc d'une série de sept œuvres. Il s'agissait de photographies à la chambre dans l'espace de mon atelier où un dessin avec deux trous au centre était suspendu à des fils en cuivre qui traversaient l'espace à l'horizontale. Devant lui des fils de cuivre verticaux tenaient par les orbites un crâne en suspension. Derrière les trous du dessin, deux ampoules soutenues par des tubes en cuivre donnaient lumière au tout. Imprimé à partir d'un positif couleur, le papier photo noir et blanc donne à voir la lumière noire de l'image en négatif. Je m'intéressais au fait que l'énergie de l'œil du spectateur regarde dans l'image l'objet qui est à l'origine de la lumière et la rend visible. Les dessins photographiés sont un hommage aux « ungemalten Bilder », *les images non-peintes*, aquarelles que Nolde faisait secrètement dans sa retraite danoise après l'interdiction de peindre, accusé de produire de l'art dégénéré. *Manresa*, le titre de cette œuvre, est par contre emprunté à Joseph Beuys, qui avait ainsi intitulé la performance exécutée le 15 décembre 1966 à la galerie *Schmela* de Düsseldorf.

Dans cette action Beuys réalise ce qu'il appellera après le « Hauptstrom », le *courant principal*, ou le *centre du courant*. Manresa est une ville catalane, lieu de crise mystique qui accueillait la retraite ascétique de Ignace de Loyola. C'est à Manresa qu'il écrit les *Exercices spirituels* avant de fonder la Compagnie

de Jésus, appelée aussi l'Ordre des Jésuites.

Beuys le protestant réalise cette performance comme un hommage à la crise mystique du contre réformateur. Elle se base sur la tension entre deux éléments. *Element I* est une caisse pleine des machines électriques et énergétiques, le *Hochspannungs-Hochfrequenz-Generator* (générateur de haute tension, de haute fréquence) que Beuys utilise pour transformer un courant continu de 12 Volt en un courant alternatif de 50000 Volt. *Element II* se compose de la moitié d'une croix en feutre accrochée au mur, sur laquelle est posé un tube en cuivre couvert à un endroit par un feutre enroulé.

La performance veut réaliser un flux qui va de l'élément 1, le générateur, lieu de la matière et de l'imaginaire scientifique, vers l'élément 2, lieu de la projection de l'esprit. Pendant la très longue performance, différents outils serviront à créer ce « Hauptstrom ». La voix enregistrée de Beuys se distingue du flux sonore créé par les bandes magnétiques et les outils de musique concrète manipulés tout au long de la performance par Henning Christiansens et Bjørn Nørgaard. Sur cette bande magnétique, il interroge l'élément 1 pour savoir s'il est monté vers l'élément 2 et vice-versa. Une voix de femme lui demande où il va et il répond : au Musée du sculpteur néo-classique Thorwaldsen. La bande-son évoque différentes choses dans un ordre aléatoire, mais se termine toujours avec la phrase : « vers toi je monte MANRESA » qui rappelle beaucoup la dernière phrase du traité théorique du Futurisme de Umberto Boccioni de 1914 : « Une seule nécessité, une seule volonté : MONTER<sup>2</sup>. Après chaque cycle de transformations Beuys interrompt la performance et hurle de vive voix : *Wo ist Element 3 ?!* »

Avec Ignace de Loyola et Boccioni, « Hauptstrom » et ses transformations électriques, nous sommes loin de l'image qu'on se fait habituellement des artistes FLUXUS et des attitudes DADA. C'est pourquoi, malgré les titres de mes œuvres explicitement référencés, le public aura du mal à trouver dans leurs formes un lien direct avec ces artistes. Comme si l'attitude néodada se devait d'être accompagnée d'un imaginaire précis, de mots d'ordre et de formes prédéfinies. Cet enfermement de l'imaginaire dadaïste dans un code interprétatif rigide a stimulé à l'époque ma réflexion. Mon travail ainsi que mes recherches se sont développés depuis en interrogeant les origines de cette rigidité avec laquelle l'histoire a voulu garder la mémoire du mouvement violent et énergétique qu'a été FLUXUS.

La question de Beuys qui hurle à son public : « Où est l'élément 3 ? » est exactement la question que je pose ici. Où est l'élément 3 ? Où est l'élément qui explique l'énergie vitale de FLUXUS ? Où est l'élément qui donne sens à ce mouvement bruyant, à ces gestes absurdes ? Où est l'élément qui explique ce que nous faisons après, et d'après ces artistes ?

Je referme donc la boîte de ma propre expérience en

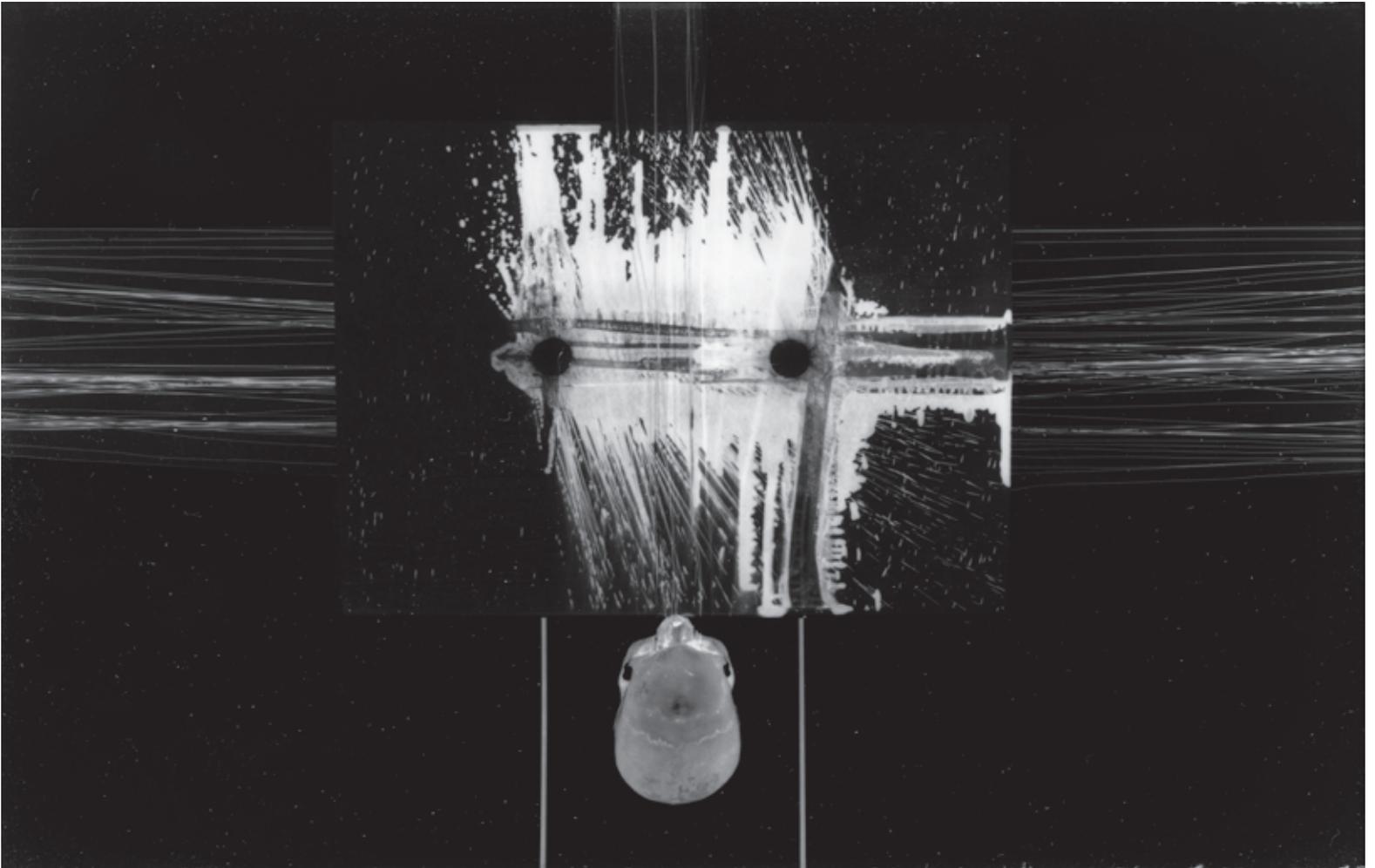
2000, je referme la boîte de *Manresa* de Beuys et de ses collègues de la musique concrète, je referme la boîte de l'artiste et penseur futuriste, et je vous demande de me suivre en Allemagne au tout début des années 1960.

## II In memoriam

J'inaugure le portrait de Maciunas avec le rituel le plus bourgeois qui soit, le monument au mort. La dédicace à la mémoire du défunt est le lieu privilégié de toute réécriture de l'histoire : *faire monument* pour, justement, arrêter l'histoire, tout en prenant garde à ajuster à son goût les traces que le défunt a laissées.

Maciunas, tout en affirmant que FLUXUS « opère contre l'art sérieux ou la culture et ses institutions, contre l'Européanisme »<sup>3</sup>, avait lui-même pratiqué cet étrange rituel *In memoriam*. Dans les rencontres FLUXUS du début des années soixante, *In memoriam to Adriano Olivetti* est la pièce que Maciunas a le plus souvent produite : les neuf performeurs, « dès que leur numéro apparaissait sur la partition de rouleau de calculatrice, saluaient les artistes, regardaient sur la montre, imitaient le chant d'un oiseau, s'asseyaient et ouvraient et fermaient un parapluie<sup>4</sup>. » Voilà pour l'essentiel le déroulement plus au moins long de l'action en mémoire de Adriano Olivetti. Une exécution musicale aux « méthodes de composition indéterminées et aléatoires », comme disait Maciunas à propos du concrétisme du son dans son texte « Neo-Dada en musique, théâtre, poésie et beaux-arts »<sup>5</sup>. Si le concrétisme du son n'était pas directement produit par la calculatrice Olivetti, avec une machine électrique *Tetractys* par exemple (bruyant ancêtre de nos calculettes modernes très en vogue à cette époque), le rouleau imprimé d'une telle machine, accidentellement récupéré quelque part et portant les traces d'un calcul quelconque, servait de partition aux neuf artistes bruitistes. Le titre de l'œuvre, avec le nom et le prénom du deuxième capitaine d'industrie qui fit de l'Olivetti l'une des marques de machines à écrire et à calculer les plus vendues des années soixante, indique clairement que Maciunas ne voulait pas simplement créer une œuvre en mémoire d'une machine, ni à partir de celle-ci, mais ciblait bien la personne d'Adriano Olivetti<sup>6</sup>. Celui-ci n'a pas été seulement capitaine d'industrie, il a été résistant contre le fascisme et a développé dans les années cinquante une approche politique qui devait intéresser George Maciunas. Partant de l'idée de « personne », cet homme laïc a développé dans l'immédiat après-guerre le concept de « communauté concrète », une espèce de famille spirituelle qui devait être la cellule première d'une nouvelle démocratie.

On comprend aisément que cette action de Maciunas *in memoriam Adriano Olivetti* ne visait pas seulement la réalité indiscutable qui résulte du hasard des nombres calculés par les machines robots, mais aussi l'idée d'une « communauté concrète » développée par l'homme et



En haut: Bernhard Rüdiger, *Manresa*, 2000, tirage N/B d'un négatif couleur sur papier baryté, 112 × 171 cm. Collection Rein, Paris  
 En bas: Bernhard Rüdiger, *La Vierge danse un tango avec son grand julot ou, mon amour, je voudrais être enterré dans un énorme paratonnerre*, 2000.  
 Aluminium, bois et moteurs électriques, 300 × 500 cm. Courtesy de l'artiste



le résistant Adriano Olivetti. Un manifeste qui est *d'après* John Cage, mais en mémoire des idées d'Adriano Olivetti. C'est sur ce point peut-être que Maciunas, qui promouvait un FLUXUS principalement inspiré du *vaudeville* des *jokes* et des *gags*, cède un peu au sérieux du monument au mort.

Dans sa carrière de député et d'homme politique du nord de l'Italie, le projet d'une communauté basée sur une famille spirituelle proche de l'idée romantique de *Wahlverwandschaft*, une affinité élective, *une attraction passionnée* à la Charles Fourier chère aux artistes FLUXUS, a cédé le pas au fur et mesure de l'avancement de la carrière politique de l'homme d'État Olivetti, à une idée très locale et populaire de fédéralisme ancré dans une communauté culturelle territoriale. Les mêmes idées de Adriano Olivetti sont aujourd'hui une référence pour les fédéralistes nordistes se réclamant d'une droite populaire souvent raciste et qui ont poussé l'Italie moderne à la limite de sa désintégration.

Je veux insister ici sur ce décalage entre ce que Maciunas apprécie chez Adriano Olivetti en le mettant en exergue dans son monument au mort et la réalité de son action politique. Ce n'est pas pour diminuer les intentions de Maciunas que je souligne ce point, il me semble au contraire important de donner à voir que chaque monument au mort, chaque affirmation *in memoriam*, même FLUXUS, ne peut que réécrire l'histoire qu'il prétend honorer et l'aligner selon la perspective de ses propres intérêts. Travailler *in memoriam*, c'est recentrer ses intentions sur le point de vue qui fonde l'action actuelle dans l'histoire. L'idée machinique, le procédé d'écriture, la notion de « communauté concrète » faisaient partie des intentions de Maciunas. Les aspects qui lui échappaient, les différences entre ce qu'était l'homme qu'on honore et ce qu'on veut retenir, nous éclairent sur le contexte, sur les contradictions et sur le moment historique dans lesquels se sont déroulées les actions FLUXUS.

Je veux ouvrir la prochaine boîte par le renversement de la forme du monument au mort. Je propose d'aller voir ce qu'ont été certains des *in memoriam George Maciunas* et mettre en lumière la façon dont la réécriture de l'histoire peut dire quelque chose sur ce chef de file, mais aussi sur ce qu'était FLUXUS contre, ou malgré George Maciunas lui-même.

### III Festum Fluxorum

Pour décrire les *In memoriam George Maciunas*, il faut par contre remonter dans le temps et aller voir ce qui s'est passé dans le concert, le « FESTUM FLUXORUM. FLUXUS. MUSIK UND ANTIMUSIK. DAS INSTRUMENTALE THEATER »<sup>7</sup>, que Maciunas organise grâce à Joseph Beuys à l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf, au mois de février 1963. Les deux artistes s'étaient rencontrés par l'intermédiaire de Nam June Paik, à qui Maciunas avait écrit avant de se rendre en

Allemagne pour travailler comme graphiste à *Stars and Stripes*, la revue de l'armée américaine à Wiesbaden. Dans un texte dédié à George Maciunas, Nam June Paik décrit ainsi le séjour de Maciunas en Europe : « Maciunas avait d'abord écrit à trois personnes en Europe au milieu de 1961 : au poète Hans G. Helms, au compositeur Sylvano Bussotti et à moi-même. Helms et Bussotti ont ignoré cet Américain mystérieux et je fus le seul à lui répondre. Il avait tapé la lettre sur du papier de riz rouge, très cher, à l'aide d'une IBM Executive. Le reste appartient à l'histoire. En tout cas, Beuys aimait et respectait Maciunas. En 1965, après le fameux happening de vingt-quatre heures, Joseph Beuys prononça un discours très émouvant en l'honneur de George Maciunas : "Il aurait dû être ici..." ». Cependant, cet homme excentrique et insaisissable a abandonné FLUXUS cette année-là. Il s'est plongé dans le projet de rénovation urbaine de SoHo, préparant ainsi le succès de la communauté d'artistes qui allait s'y installer. »<sup>8</sup>

Dans le récit de Nam June Paik, le séjour de Maciunas en Europe passe en un rien de temps. Le raccourci historique proposé par Paik crée un lien fort entre ces trois figures des rencontres FLUXUS en Allemagne, oubliant de citer les innombrables artistes qui ont participé à ce travail collectif ainsi que l'activité de Maciunas éditeur et théoricien de FLUXUS à New-York. Mais c'est peut-être justement dans cet évident raccourci que réside une des clefs de lecture qui nous permet de reconstituer les discussions et les divergences qui ont traversé ce mouvement aux multiples visages et plus précisément la trinité que désigne ici Paik. C'est donc intéressant d'observer que Paik et Beuys organiseront en 1978 une action *in memoriam George Maciunas*.

Pour arriver à la lecture de cette action, il est nécessaire de reconstituer brièvement le contexte de leurs interventions dans la première action FLUXUS qui les a vus réunis à Düsseldorf les 2 et 3 février 1963.

### IV Young Penis Symphony

Le FESTUM FLUXORUM, après le discours introductif de Jean-Pierre Wilhelm<sup>9</sup>, fut inauguré par la pièce *Young Penis Symphony* de Paik. Le protocole de cette *Symphonie pour jeunes pénis* de 1962 stipule : « ... lever du rideau... / le public ne voit qu'une vaste surface de papier blanc tendue en travers de la scène, du plafond au plancher et de gauche à droite. / Derrière ce papier, sur la scène, dix jeunes hommes se tiennent debout / ... prêts / ... après un moment... / Le premier perce le papier de son pénis en direction du public... / Le deuxième perce (...) » et ainsi de suite jusqu'au dixième<sup>10</sup>. Le chroniqueur de l'époque John Hendricks décrit cette première pièce différemment : « Le concert commença avec la simulation de la *Young Penis Symphony* de Paik : une grande piste de papier fut suspendue sur la scène et les performeurs devaient passer leur pénis par les trous de la toile. Après quoi, la piste

de papier fut transformée dans la *Paper Piece* de Patterson et arrachée en morceaux, pendant que de plus en plus de papier était déroulé sur le public. »<sup>11</sup>

Peu importe de savoir si la pièce fut exécutée ou simulée, si c'est par les membres en érection que le papier fut troué ou s'il l'était déjà. Il me semble important de noter que la pièce qui ouvre le FESTUM FLUXORUM appartient à la catégorie des œuvres FLUXUS chère à Maciunas et qui dans son FLUXUS-diagramme de 1966 s'appelle *Jokes Gags*. La pièce produite sur scène par des mauvais garçons respecte la référence que Paik note en bas de son protocole en 1962 : « ref. Taiyou no Kisetu : Ishihara ». Ce livre, *La Saison du soleil* de Shintarō Ishihara, a été en 1955 à l'origine d'un véritable phénomène social. L'histoire de cette jeunesse désœuvrée se baladant sur les plages d'Enoshima (Shōnan) en portant des lunettes noires et des chemises hawaïennes a été le symbole de toute une génération de jeunes Japonais, les *taiyōzoku*, littéralement « tribus du soleil ». À côté de cette référence directe à la génération de l'après-guerre japonais, cynique et désœuvrée, la pièce de Paik reprend la structure de ce qui est reconnu comme la toute première action performative exécutée par l'artiste japonais Saburo Murakami, *Faire six trous en un instant*, à l'occasion de la première exposition GUTAI le 19 octobre 1955 au Ohara Kaikan de Tokyo. C'était avec violence que Murakami traversait les trois parois de papier kraft et réalisait la forme des six trous. En bon musicien, Paik — qui a probablement assisté à l'événement — a certainement retenu l'efficacité du bruit et de la force physique du geste. Sa pièce en garde l'essentiel mais déplace l'effet de la violence du geste sur la puissance des mauvais garçons, un potentiel qui évidemment tourne au gag et au ridicule.

## V Manifesto

À l'action de Paik suivait l'action de Patterson, à laquelle se superposait une action de Maciunas. Ce dernier avait rédigé un manifeste pour cette rencontre FLUXUS, qui était lancé sur le public en même temps que les papiers arrachés de la pièce de Patterson. Ce *Manifesto* insistait lourdement sur l'idée de purifier l'art de la nausée de la bourgeoisie et de l'art mort<sup>12</sup>. Une expression très affirmée du programme néodada qui avait été accueilli selon plusieurs témoignages avec une certaine réticence par les autres artistes. Emmet Williams raconte à ce propos en 1984 : « La plupart de ceux qui avaient à faire avec FLUXUS n'ont pas aimé ce manifeste de "purification", ou ils le regardaient comme une des exagérations de George ; en plus une grande partie des artistes FLUXUS avait déjà déclaré la guerre à l'establishment et s'efforçait dans leurs œuvres de dépasser le clivage entre l'art et la vie. Sûrement qu'aucun des Européens impliqués ne s'excitait non plus à l'idée de "nettoyer le monde de l'euro-péanisme", à propos duquel ils avaient une tout autre

compréhension qu'un Américain né en Lituanie et vivant en Europe en travaillant pour l'Air Force américain. Cette action de purification ne se trompait-elle pas de direction ? Dans un monde de l'art déterminé par les exportations américaines d'œuvres de l'Expressionnisme Abstrait ou du Pop Art ? »<sup>13</sup>

Emmet Williams souligne ici un clivage intéressant entre les idées programmatiques de Maciunas très ancrées dans la mémoire dadaïste et celles des autres Européens qui voulaient après les destructions du conflit mondial créer quelque chose de nouveau. Un peu plus tôt dans le même texte Williams évoque d'ailleurs avec une certaine ironie deux aspects de la personne de Maciunas : « À l'époque des festivals Maciunas ressemblait à une réincarnation de Tristan Tzara dans ses meilleurs jours, avec chapeau melon, monocle, col rigide et cravate noire. Celui-ci était "Fluxus-George". Après il y avait un autre Maciunas qu'on va appeler "Air Force-George". » Le deuxième Maciunas est celui qui travaille pour la force occupante et qui apporte l'argent, paye les additions et organise les festivals. Contrairement au « tyran » *Fluxus-George*, *Air Force-George* s'ingénie à réunir tous ces artistes « qui dépassant leurs contradictions souscrivaient sans trop de souci à cette chose qu'était FLUXUS, bien heureux d'attraper au vol toute occasion de montrer leur travail. »

Le décalage entre l'idée néodada de Maciunas et les approches des autres artistes se faisait sentir dans plusieurs interventions. La référence de Paik à la première action du groupe Gutai, comme à la jeunesse qui a grandi dans un pays carbonisé par les bombes atomiques et ne trouve rien de mieux à faire que de bronzer au soleil, déplace l'attention vers le moment historique de l'après-guerre particulièrement difficile pour le Japon comme pour l'Allemagne détruite. C'est dans cette divergence que la *Sibirische Symphonie 1° Satz*, exécutée par Beuys lors de ce festival de 1963 à Düsseldorf, fut ressentie comme quelque chose de particulier qui ne voulait pas se plier au format *Jokes & Gags* de ces rencontres.

## VI Sibirische Symphonie 1° Satz

Après avoir passé la journée à déranger les autres performeurs avec une lampe de poche depuis les rangs des spectateurs, Beuys, une fois sur scène, met un chapeau et suspend au tableau noir qui avait servi à noter les chiffres de la *Alphabet Symphony* de Emmet Williams, un lièvre mort. Après avoir fixé la ficelle, il nettoie le tableau noir et libère le grand piano à queue des objets des performances précédentes. Il s'assoit et joue une pièce de sa composition qui se prolonge par des citations de la *Messe des Pauvres* et de *Sonneries de la Rose + Croix* d'Eric Satie. Il se lève, écrit des choses au tableau noir qu'il efface. Il place bruyamment cinq pains de terre mouillée sur le couvercle du piano à queue. Sur le sommet des « petites montagnes en glaise » (c'est ainsi que Beuys les



Joseph Beuys & Nam June Paik, *In Memoriam George Maciunas*, 1978,  
Staatliche Kunstakademie Düsseldorf.  
Joseph Beuys Archive/Stiftung Museum Schloss Moylan.  
© Nam June Paik Estate. Photo: René Block, Berlin

appelle), il fixe verticalement cinq petites branches sèches et les unit par une ficelle. Beuys déroule la ficelle qui part de la dernière petite montagne proche des touches du piano et la fixe à l'aide d'une aiguille courbée au cœur du lièvre qui pend du tableau. Tranquillement il ouvre la poitrine du lièvre mort et sort le petit cœur. « La dernière image de cette action — raconte Beuys — a été celle de poser le petit cœur sur le rebord du tableau noir pour qu'il soit connecté par le trait d'union qui traversait les branches et la glaise du piano à queue. Cela ressemblait à un paysage déserté de Sibérie »<sup>14</sup>.

Dans cette première action FLUXUS, Beuys pose les bases de son travail. Les liens énergétiques du fil à « haute tension » qui relie des matériaux morts au piano vibrant, ainsi que l'idée d'une potentialité expressive du pouvoir vital, seront le fil conducteur de son œuvre après cette performance. Il est indéniable que Beuys déjoue plusieurs règles FLUXUS et crée pour beaucoup de témoins une coupe dans le déroulement du FESTUM FLUXORUM. L'appel à l'émotion, par le geste de sortir le cœur du lièvre, contrevient à l'idée de distanciation véhiculée à travers les autres actions FLUXUS concrètes et absurdes. Même la notion d'image avec laquelle Beuys décrit son action contrarie décidément les idéaux néodada de Maciunas. Le cœur du lièvre et son corps pendu sont de toute évidence une figure christique et l'action effectuée, celle d'une incarnation<sup>15</sup>.

Les thématiques du travail de Beuys, entre 1947 et

le tout début des années 60, son intérêt pour la figure du Christ, la relation entre la terre et la réincarnation, ont trouvé à travers les rencontres FLUXUS une toute nouvelle forme d'expression. Encore proche de l'imaginaire de ses dessins, il avait d'ailleurs cherché à avoir un cadavre de cerf pour cette première action. Beuys part donc à la rencontre de FLUXUS, mais déplace en même temps une partie importante des intentions de ce groupe d'artistes. Il dira d'ailleurs vers la fin de sa vie: « Si avec le lièvre... je veux exprimer la relation au contenu, à la naissance et à la mort, à la transformation matérielle, cela n'a rien à voir avec toute cette agitation pour faire peur aux bourgeois. »<sup>16</sup>

Comme dira Bengt af Klintberg, « Il ne pouvait pas être lié à une tradition Dada », et Beuys même, « *La Siberische Symphonie 1° Teil* était dans mon opinion une compréhension élargie de ce que pouvait être FLUXUS. »<sup>17</sup>

Comme pour réparer son écart des préceptes FLUXUS, Beuys improvise le deuxième soir une petite action. Pendant une pause entre deux performances, il place sur la scène un petit jouet mécanique en tôle. Les deux Arlequins assis jouent du tambour et des Cymbales. Beuys a tout simplement remonté le mécanisme, posé le jouet sur la scène et attendu une vingtaine de secondes qu'il s'arrête. De ce *Duetto pour deux musiciens*, Beuys dira « Les Fluxus ont pensé que j'avais enfin percé avec cette petite action, alors que l'événement du [premier]

soir avait peut-être été pour eux trop difficile, compliqué et anthropologique. »<sup>18</sup>

## VII In memoriam George Maciunas

En 1978, après la mort de George Maciunas à l'âge de quarante-sept ans, Joseph Beuys et Nam June Paik réaliseront un duo pour deux pianistes dans la même salle de l'académie des beaux-arts de Düsseldorf qui avait accueilli le FESTUM FLUXORUM en 1963. Cette soirée payante, au profit de la veuve de Maciunas<sup>19</sup>, était annoncée par une affiche avec la célèbre photo de Maciunas portant un masque de gorille. Le texte dit : « In memoriam George Maciunas 1931 – 1978. Duetto de piano Joseph Beuys & Nam June Paik. Soirée Fluxus de la galerie René Block dans l'amphithéâtre de l'Académie nationale des beaux-arts de Düsseldorf. »

Joseph Beuys a joué sur le même piano à queue qu'en 1963 et en a loué un deuxième identique pour Paik. Les deux pianos ouverts étaient comme serrés l'un à l'autre d'une façon telle que les deux performeurs se regardaient de face. Sous un pied du piano de Beuys, il y avait une cale en feutre qui gardait le piano en légère diagonale. Des microphones pour enregistrer la performance étaient posés autour. Un micro était posé à hauteur de la bouche de Paik qui était habillé en costume noir. Beuys, avec son chapeau devenu caractéristique après la performance de 1963, était arrivé avec un sac à dos duquel sortaient un bâton de promenade en bois enroulé partiellement

dans un feutre et un autre bâton de la même forme en cuivre<sup>20</sup>. Avant de s'asseoir, Beuys a écrit sa partition sur un tableau noir qui se trouvait au même endroit qu'en 1963. La partition commençait en haut par le mot *Continuum*, se poursuivait plus bas avec la formule *EI Feld* (Champ énergétique), au centre était tracée une ligne d'amplitude suivie du mot *Vol* (pour *Volumen*, volume), en dessous le mot *Oral* (pour plasticité de la langue) et à droite le fondement théorique de l'ensemble *Erweiterte Produktion* (production élargie). Sur le piano de Beuys, étaient posés un petit enregistreur cassette et un réveil.

Pendant le déroulement de la performance d'exactly 74 minutes (le chiffre inversé de l'âge de Maciunas) interrompue par la sonnerie du réveil, Paik a exécuté de la musique atonale, influencé par ses connaissances de la musique contemporaine. Il est aussi intervenu sur les cordes du piano, il a laissé sa veste les toucher, il a rapproché le réveil du microphone dans lequel il fredonnait, il a joué avec une chandelle allumée. Beuys a joué de la musique tonale, pratiquement sans interruption, sauf pour ramasser son bâton en cuivre qu'il avait sorti du sac et posé au bord de son tabouret quand il tombait avec fracas au sol. Il a allumé quelques fois l'enregistreur sur cassette qui laissait entendre des bruits de voix non identifiables.

Voilà pour l'essentiel de ce monument au mort. Il souligne en mémoire du défunt sa prédilection pour la forme du concert, son intérêt pour les partitions, la



Joseph Beuys & Nam June Paik, *In Memoriam George Maciunas*, 1978-1982, vinyl. Courtesy Edition Block, Berlin



Joseph Beuys, *Hirschdenkmal für George Maciunas*, 1982, piano, cuivre, 174×420×535 cm.  
Collection of Leeum, Samsung Museum of Art, Séoul

nature concrète du temps d'une action qui disparaît une fois terminée, une exécution musicale aux méthodes de composition indéterminées et aléatoires, la récurrence constante de bruits accidentels.

### VIII Continuum

Nam June Paik et Joseph Beuys ne semblent pas à première vue avoir intégré à cette soirée les éléments nouveaux de leurs travaux. Nam June Paik s'intéressait de plus en plus au monde des télévisions. En 1974 il avait créé le premier circuit fermé *TV Buddha*, une statue de Buddha qui se regarde lui-même à l'écran. La même année, il avait élaboré avec la Rockefeller Foundation le projet d'une *Electronic Superhighway*, le circuit fermé de télévisions qui transmettent en temps réel de tous les coins du monde, accélérant les échanges et rendant la communication quasi gratuite. Une espèce de réseau Internet avant l'heure qui avait décidément anticipé un des caractères essentiels de l'économie postindustrielle. Beuys achevait une phase de performances et préparait sa rétrospective au Guggenheim de New York.

Les deux amis de Maciunas sont clairement engagés à célébrer l'esprit FLUXUS inauguré par le défunt et à le faire exister quinze ans plus tard. En revanche, ils ne semblent pas avoir gardé beaucoup de l'esprit *Jokes & Gags* si cher à Maciunas. Seule l'invitation avec la photo du défunt déguisé en gorille souligne cet esprit. Même le chapeau de Beuys, qui en 1963 était encore un attribut hérité de Charly Chaplin ou de Harpo et Cico des Marx Brothers, n'a plus rien de cet esprit Dada. Les deux artistes ont exécuté le *continuum* comme les deux figurines du jouet mécanique de 1963. Il s'agit pourtant d'un *continuum* qui selon la partition de Beuys donne vie à un champ énergétique, qui s'exprime en amplitude et en volumen. Au regard de leur travail de la décennie précédente, cet intérêt pour les champs énergétiques, la communication et la plasticité de la langue, que Beuys souligne avec le mot *Oral*, semble donner à cette action malgré la forme FLUXUS une toute autre signification. De l'esprit Dada et de la forte personnalité de Maciunas, il ne reste que l'énergie. Comme si l'horizon sur lequel les actions FLUXUS s'étaient déroulées n'était plus tout à fait le même. Il se peut donc que Emmet Williams eût tout à fait raison de dire que déjà, en 1963, le Manifeste de Maciunas, « l'action de purification » se trompait de direction. Pour mieux comprendre cette divergence, je voudrais sortir ce monument *In memoriam George Maciunas* du contexte d'interprétation courante des actions néodada et l'observer à partir d'autres propositions artistiques de l'après-guerre.

### IX Natura abhorret a vacuo

Le continuum énergétique peut être observé à partir des idées qui ont amené des artistes argentins dès 1946, sous l'influence de Lucio Fontana, réfugié en Argentine à cette

époque, à rédiger le tout premier manifeste de l'après-guerre. Leur *Manifesto Blanco* voulait mettre fin au problème de la forme en art, pour épouser toutes les formes et les intégrer à un espace total où l'art ne « décrit plus le monde mais le fait être par les ondes lumineuses, sonores et par les matériaux »<sup>21</sup>. L'unité de temps et d'espace, idée centrale du manifeste spatialiste pourrait être appliquée aussi aux actions FLUXUS. La différence importante est que les spatialistes, tout en prônant un art de l'*Achrome* et du départ à *Zero*, étaient convaincus de la possibilité de construire un art du futur avec une approche de nature scientifique et donc historique<sup>22</sup>. Un art positif capable de rendre compte du profond bouleversement qu'a été le grand conflit mondial. L'espace total des spatialistes n'est pas un vide à remplir, il n'est pas absurde comme celui des FLUXUS, il n'est pas non plus une totalité équilibrée comme l'est l'espace concret que John Cage révèle à l'esprit de l'auditeur. Regarder les actions FLUXUS avec le mètre spatialiste d'un art qui fait être le monde par la matérialité du monde-même, permet par contre de donner à voir d'autres indices sur les raisons du travail de ces artistes. Le refus de tout recours à la représentation qui a caractérisé plusieurs générations d'artistes de l'après-guerre a été radical et sans appel. Il se distingue d'autres recours à la radicalité des générations précédentes par l'énergie qui en est le thème central. Dans la forme des rencontres concerts, les artistes FLUXUS voulaient capter du mouvement DADA de leurs pères l'énergie de révolte et l'esprit de communauté propre au cabaret. Mais l'énergie FLUXUS n'est pas « contre quelque chose », elle ne vise pas en premier lieu à capter la force de la société pour la retourner contre elle. L'énergie FLUXUS, vue sous l'angle de l'idée d'un continuum, est une force qui s'abat sur la matière du monde pour en transformer les cendres en force procréatrice. Une énergie vitale qui ne s'occupe guère de désorienter le bon bourgeois mais plutôt de faire consister le monde. À partir du premier manifeste d'artistes de l'après-guerre, celui des spatialistes, on pourrait interpréter l'énergie débordante des rencontres FLUXUS comme une composition collégiale, absurde et violente qui ne « décrit plus le monde mais le fait être par les ondes lumineuses, sonores et par les matériaux ». On peut dire avec cet aphorisme de la science antique *natura abhorret a vacuo*, que les artistes de l'après-guerre ont compris avant toute chose, et certainement mieux que jamais, la valeur de l'impulsion naturelle, la puissance qui tient tout en mouvement. Les artistes FLUXUS ont fait de cette compréhension le centre de leur œuvre. Ils ont éliminé tout ce qui pouvait figer l'énergie. Pour les artistes FLUXUS, le vide ne peut être qu'immédiatement rempli. Grâce à l'intuition, mise au premier plan de leur programme, ils savent que le grand vide nécessite d'énormes énergies pour maintenir le tout en vie. Dans leur œuvre, ils ont inventé de nouveaux procédés qui

réagissent au vacuum par irradiation, par ondulation, par révolution.

## X Concret

Depuis la naissance de la musique concrète en 1948<sup>23</sup> (source d'inspiration essentielle pour les artistes FLUXUS dont la majorité viennent d'une formation musicale), la question de la fragmentation du son et de sa source, l'usage du *sampling* et de la répétition ont commencé à poser la base d'une réflexion sur un art qui ne représente plus le monde. Non pas comme un art qui ferait abstraction de la représentation donnant à voir une autre image — comme c'était le cas du *carré* de Malevich —, mais un art qui n'envisage plus du tout la possibilité d'une représentation. À partir de l'idée de *sampling*, la matière première qui constitue le son n'est plus pensée comme la structure portante, comme la brique qui donne substance au mur, mais comme source, comme un élément disloqué. La matière sonore est matière du monde, mais elle est fragmentée, détachée d'un signifiant déjà présent au monde. L'auditeur de la musique concrète, comme le spectateur d'une action FLUXUS, ne peut pas identifier un objet mais seulement une multiplicité sans dénominateur commun. Ils ne peuvent pas attribuer le son à un champ sémantique qu'ils auraient déjà rencontré et lui trouver une place dans une structure connue comme une note trouve sa place dans une mélodie. Si tout objet visible et audible est reconnaissable comme fragment, il ne se recompose en aucune image. La dislocation et la réorganisation selon une logique nouvelle d'éléments captés dans le monde réel rendent les sons non identifiables, absurdes.

Il s'agit ici d'un caractère important dans les productions avant-gardistes de l'après-guerre. Chaque élément de l'œuvre ne conduit le spectateur que vers un autre élément de l'œuvre qui ne le concerne pas et qui ne participe pas à reconstruire une image organique qui lui permettrait de trouver une place dans un lieu du monde. La forme fragmentaire semble exclure toute possibilité d'un point de vue subjectif, basé sur ce que nous connaissons du monde et de nous-mêmes. La modernité de la Renaissance, inaugurée par la perspective construite sur le point de fuite unique, projection qui recompose le monde dans le regard du spectateur, semble définitivement dépassée. Aucune contemplation n'est possible si rien ne se réorganise dans une unité de vision. L'œuvre ébranle la sensibilité du spectateur. Elle fragmente, elle sépare.

## XI Partition

La complicité de Paik et de Beuys tout au long de leur vie et en particulier dans leur hommage à Maciunas, laisse apparaître un territoire commun dans lequel le travail des deux artistes s'estompe et se rééquilibre. Si l'œuvre de Beuys au contact de Paik perd son côté shamanique et

redimensionne fortement la notion biographique avancée par Beuys lui-même, de manière tout à fait spéculaire, l'œuvre de Paik atténuée au contact de Beuys la part aléatoire et s'inscrit dans l'histoire. Le dénominateur commun semble être l'usage essentiel du fragment concret. C'est sous ce signe qu'il devient intéressant d'interpréter le monument à Maciunas. Beuys, qui a toujours été généreux pour laisser des traces de son travail d'atelier, nous permet, à travers un dessin que j'ai découvert récemment à la Galerie Ropac de Paris, d'aller voir dans sa cuisine comment les fragments s'agencent sur la partition du concert de 1978.

La superposition de signes et des formes de langage qui occupe toute la feuille ne répond pas, comme toujours dans l'œuvre de Beuys, à l'exigence d'une rature ou d'une correction quelconque. La stratification du dessin fait de la partition, justement, un lieu de l'écriture concrète. Sous le mot *Experiment* ∞ suivi du signe du *continuum* ou de l'infini se superposent les signes du langage morse qui lance un signal de détresse (PAN XXX ttt)<sup>24</sup>, à côté de la durée de la performance *74 Min*, divisée par l'âge du défunt. Ces signes couvrent une phrase christique que Beuys avait utilisée dans une performance en 1969 « J'essaye (d'œuvrer) à te laisser libre ». La feuille est traversée par une ligne qui représente la ficelle de la performance de 63 et qui unit les morceaux de terre sur le piano au cœur du lièvre pendu à gauche sur le tableau au bord de la feuille. Au milieu, elle est traversée par la phrase : « Porter la coupe artificiellement ». Sous le mot coupe, le mot *richtig* (correctement). Sur le dessin du piano le mot *vacuum* — *mann* (homme — vide) entre deux cercles. Sous le piano, une planche carrée sur laquelle se trouve allongée, avec d'autres écritures, une forme de tube avec une ouverture vers le haut. En bas de la feuille, sur la dédicace au centre, *for M*, les mots *Grenze grenzen* qu'on pourrait traduire par « confiner la frontière » ou « limiter la limite ».

La partition de Beuys est une stratification de fragments qui mélangent d'une façon étonnante le souvenir d'autres travaux qui viennent nourrir cette action et leurs correspondants matériels, la ficelle, la glaise, le piano, la plaque (en cuivre ?<sup>25</sup>) etc. Il ne s'agit pas d'un discours linéaire. Les fragments ouvrent autant de champs sémantiques différents, séparés et autonomes qui ne constituent pas un récit, mais au contraire un ensemble superposé, comme si, dans un chœur sans direction, chaque chanteur chantait ce qu'il veut quand il veut. Il me semble nécessaire de comprendre que la structure fragmentaire est essentielle au travail de Beuys. La notion d'aléatoire qui le lie à Paik est ici la forme qui donne sens au travail d'écriture. C'est la complexité hétérogène qui fait de la performance une action sensée, non pas la synthèse des éléments visant une narration linéaire qui indiquerait un champ sémantique spécifique. Beuys pense dans les termes de ce que Benjamin appelait une *constellation*



avec la différence importante qu'aucune notion de contemplation ni d'analyse ne vient expliquer le champ de forces de l'ensemble. Beuys est au milieu d'une constellation à l'instant de son explosion et chaque trajectoire n'est qu'en puissance et sa direction seulement amorcée.

## XII PAN XXX ttt

La partition de la performance s'organise à partir du signal morse de détresse. Un élément qui revient souvent dans toute l'œuvre de Beuys. Cela peut signifier ici qu'il faut agir, réparer en quelque sorte la disparition de Maciunas survenue trop tôt. Le mot *vacuum — mann* fait penser à la condition alarmante de l'homme fragmenté, l'homme devenu lui-même *vacuum*. Dans l'art du fragment des artistes FLUXUS, il s'agit de signes en puissance, non d'un sens qu'il faudrait capter. Le signal de détresse prend alors une importance capitale. Si on l'observe comme un paradigme qui s'applique à tous les éléments de la partition, il donne des indications plus générales sur le fonctionnement du travail des artistes FLUXUS.

Il est indispensable d'apprendre à voir l'insistance de Beuys à se référer à la guerre dans la perspective fragmentaire de la pensée FLUXUS. Le pouvoir traumatique souvent rappelé dans les interviews comme dans l'œuvre ne doit pas être vu dans une perspective narrative. Il ne s'agit pas de mettre en avant sa propre biographie en vue d'une construction mythique de son passé. Beuys propose plutôt avec la notion de trauma un nouveau paradigme qui permet de tenir ensemble le fragment avec ce qui est au centre de toute activité esthétique, le sentiment d'appartenance au monde.

Si le trauma n'est pas une expérience personnelle, mais un paradigme, il devient un élément central pour comprendre la fragmentation comme constitutive d'une nouvelle façon de travailler avec une conscience disloquée. Comme le traumatisé ne peut pas se défendre contre l'apparition répétitive de souvenirs qui ne trouvent plus leur place dans le récit signifiant de sa vie et viennent le hanter, de la même façon, les fragments des œuvres FLUXUS ne constituent jamais un ensemble signifiant en soi et obligent le spectateur à rester en éveil. Comme les souvenirs d'un individu qui ont été coupés de leur racine, les fragments de langage ne trouvent plus leur place dans la construction du récit d'une histoire collective.

PAN XXX ttt est un signal morse qui, une fois transmis, met celui qui le reçoit en condition d'éveil. Quelque chose se passe, quelque chose s'est passé, il n'y a pas de récit, il n'y a qu'un éveil à la conscience. Quand il n'y a plus de récit, il n'y a plus de temps, aucune temporalité ne peut se dérouler si un ordre narratif ne se propose pas à la mémoire. Le temps reste suspendu, serré, surchargé, occupé à élaborer les fragments dans

une dimension qui ne connaît ni avant, ni après. L'art du fragment est un art de la conscience. Les signes discordants tiennent le spectateur au plus près de chaque fragment sans jamais les recomposer dans un ensemble, le récit n'est jamais possible. La forme fragmentée et son paradigme du trauma ne permettent pas de regarder le monde, ils l'agissent. Ne pas savoir pourquoi on est en état d'éveil, mais savoir qu'on l'est tout simplement.

Le paradigme du trauma permet en effet de penser le temps dans la dimension radicalement nouvelle qu'un certain art de l'après-guerre a proposé<sup>26</sup>. Les formes de l'art ne seront jamais plus les mêmes car elles associent la complexité du temps à la conscience du spectateur. C'est le spectateur, non plus l'œuvre qui produit désormais l'image. C'est la conscience qui produit ce qu'on peut appeler un ensemble, ce n'est plus une trace mnémotique de ce qu'on connaît du monde. La conscience fait un travail de montage en même temps qu'elle reçoit l'œuvre. Le récit n'étant pas donné, le spectateur ne peut être qu'en présence, il prend en charge une partie importante de l'autorité sur les matériaux proposés.

## XIII Vacuum abhorret a natura

L'art FLUXUS n'a pas de temps, mais il est inscrit dans l'histoire. Il s'agit d'un art après la destruction de l'Europe et d'une partie importante de l'Asie. C'est un art de la conscience qui sait que des millions de vies ont été détruites dans des conditions qui défient toute intelligence sensible. Mais même s'il est facile d'imaginer un lien immédiat entre un monde détruit composé désormais de fragments disloqués qui ont perdu toute relation organique et les formes de l'art FLUXUS, il me semble qu'une telle thèse risque d'être formelle et trop simpliste. De la destruction, les artistes FLUXUS n'ont pas retenu les paysages désolés de leur environnement direct comme cela a été le cas des actionnistes viennois par exemple. C'est au contraire l'invention de nouvelles règles de réorganisation des fragments, règles inorganiques par excellence et absurdes qui permettent aux artistes FLUXUS de travailler sur quelque chose de tout à fait nouveau : la conscience. Le vide sur lequel travaillent ces artistes ne s'intègre pas à ce que les antiques appelaient la nature et ne propose aucune possibilité pour le faire. Le vide FLUXUS fuit la nature, il n'est ni organique, ni sensé. Le fragment reste fragment, il ne donne aucune clef au spectateur pour qui la question — « qu'est-ce que je vois ? » — n'est pas pertinente. La question du spectateur n'est désormais plus esthétique, mais éthique. Il ne s'agit pas de reconnaître, il s'agit de savoir s'il y a quelque chose à voir.

Le monument au mort de Beuys et Paik est dans ce sens un monument éthique. Il déplace la question de Maciunas qui est resté un esthète. Beuys et Paik ne pensent pas l'action dans un cadre comme le faisait « l'Américain né en Lituanie et vivant en Europe en travaillant

pour l'Air Force américain ». Ce n'est pas contre un horizon établi que les actions de ces survivants de FLUXUS sont à voir. Pour eux il ne s'agit pas de « nettoyer le monde de l'europanisme » ou toute autre forme préexistante. Le monde et son organisation ne sont pas un sujet à représenter, l'art travaille dans le vide. Les *hommes vacuum* de FLUXUS travaillent sur la conscience. FLUXUS est vital, il ne peut que se décliner au présent.

Reste à voir pourquoi nous, les artistes des générations qui ont suivi, avons eu tant de mal à accepter cette nouvelle condition éthique. L'art de ces dernières décennies a démontré une grande difficulté à accepter la forme ouverte de FLUXUS qui laisse au spectateur la responsabilité de sa propre conscience. La production élargie (*die erweiterte Produktion*) s'est refermée sur elle-même. Une partie importante des artistes récents ont du mal à laisser le spectateur faire forme. Les formes dites post-modernes (je pense ici aux formes citationnistes de Jeff Koons ou aux objets du réel coupés et fragmentés de Damien Hirst par exemple), ont amené à un nouvel art de la représentation. L'horizon cynique sur lequel l'art contemporain construit son réel n'est rien d'autre que la tentative réactionnaire de revenir à une représentation esthétisante du monde. Une part importante du courant artistique engagé dans des luttes politiques et bien

pensantes sont en ce sens des formes d'art proche des paysagistes. La critique cynique n'est pas conscience, elle est la réaction la plus formelle qui soit à une réalité qui n'est plus rien d'autre qu'évidente à nos yeux. L'art cynique est un art de la narration simple, qui situe tout dans un même récit, le réel immédiat, une généralité.

Dans la façon de continuer leur travail, on a poussé les FLUXUS dans les habits étroits d'un néodada qui est simplement « contre », sans prêter suffisamment d'attention à ce que veut dire le procédé du concrétisme au-delà d'une portée critique de façade. On les a poussés dans le retranchement de l'approche esthétique au nom de leur inventivité et radicalité. De FLUXUS, on a retenu le scandale, s'intéressant par ce biais plus à la nouvelle *middle class* qui se développait en ces années-là, toute occupée qu'elle était à maintenir ce qu'elle pouvait du bon vieux temps et accepter tout du monde nouveau, par le refus manifeste d'accepter la réalité. Pourquoi avoir retenu le scandale, comme celui que le marché a entretenu avec les musiciens Rock? Cela ne dit pas grand-chose sur l'œuvre des artistes FLUXUS. Cela dit bien plus des générations d'artistes qui ont suivi et qui ont fait de l'attitude néodada le lieu d'une nouvelle forme de cynisme, un art de la représentation que l'actuel marché de l'art a fini par adopter et développer à son extrême.

- 1 La nature a horreur du vide. Phrase de l'école aristotélicienne qui résumait l'idée que la matière finit par remplir tout ce qui est vide, niant la possibilité de son existence.
- 2 Le dernier mot de ce long texte théorique « SALIRE » est imprimé en diagonale dans l'espace blanc de la page. In *Umberto Boccioni Scultura e pittura futurista (dinamismo plastico)*, dir. Zeno Birolli, p. 156, éd SE, N° 72, Saggi e documenti del novecento, Milan 1997. Trad. de l'auteur.
- 3 Lettre à Wolf Vostell du 3 novembre 1964, traduite par l'auteur, cité dans le texte de Ekkehard Schmitter « Der Zugang zu Beuys über das Material » in *Joseph Beuys; Der erweiterte Kunstbegriff; Texte und Bilder zum Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, dir. Mathias Bleyl, p. 43, Éditions Georg Büchner Buchhandlung, Darmstadt, 1989. Trad. de l'auteur.
- 4 Compte-rendu de John Hendricks de l'exécution au FLUXUS FLUXORUM à Dusseldorf en 1963. In « Fluxus: Kleines Sommerfest / Neo-Dada in der Musik / Fluxus Internationalen Festspielen Neuester Musik / Festum Fluxorum Fluxus » publié in *Stationen der Moderne*, catalogue de la Berlinische Galerie, Berlin 1988. La partition de la performance stipule : « Chaque performeur choisit un numéro sur un rouleau

- de papier usé d'une calculatrice. Le performeur agit dès que son numéro apparaît sur une ligne. Chaque ligne indique un battement de Métro. Possibles actions à exécuter à chaque apparition du numéro: 1) Enlever et mettre le chapeau melon. 2) Faire des sons avec la bouche, les lèvres, la langue. 3) Ouvrir et fermer des parapluies etc. » In *Fluxus dixit: Une anthologie Vol.1*, dir. Nicolas Feuille, Les Presses du réel, Dijon, 2002, p. 244.
- 5 Dans le catalogue *L'Esprit Fluxus*, AAVV, Walker Art Center de Minneapolis et Les Musées de Marseille, 1993.
- 6 Adriano Olivetti, 1901-1960, fils du fondateur juif de la fameuse industrie, entra après ses études à l'usine familiale comme ouvrier en 1926. Partisan pendant les années de l'occupation allemande, il doit se réfugier en Suisse. Il reprend les rênes de l'entreprise après la chute de la République de Salò en avril 1945. En 1948 il fonde à Turin un groupe baptisé *Movimento Comunità* (Mouvement Communauté).
- 7 *Fête des Fluxus. FLUXUS. Musique et antimusique. Le théâtre instrumental*. À cette manifestation ont participé les 2 et 3 février 1963 Joseph Beuys, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Arthur Koepecke, George Maciunas, Staffan Olzon, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Thomas

- Schmidt, Daniel Spoerri, Frank Trowbridge, Wolf Vostell, Emmett Williams.
- 8 Nam June Paik « George Maciunas » in *Fluxus dixit: Une anthologie Vol.1*, p. 75, op.cit. Texte publié à l'origine dans le catalogue *Nam June Paik — Beuys Vox (1961-1986)*, Won Gallery/Hundai Gallery, Séoul, Corée, 1990, pp. 45-61.
- 9 Jean-Pierre Wilhelm était le galeriste de Art 22 à Düsseldorf. En 1958 Paik assiste à la galerie à « Music Work » de Cage et reçoit le choc de la musique indéterminée.
- 10 Protocole reproduit in *Fluxus dixit: Une anthologie Vol.1*, p. 252, op.cit.
- 11 In « Fluxus: Kleines Sommerfest / Neo-Dada in der Musik / Fluxus Internationalen Festspielen Neuester Musik / Festum Fluxorum Fluxus » publié in *Stationen der Moderne*, op.cit. Pour la version plus complexe du déroulement de la performance de Patterson, voir la partition publiée in *Fluxus dixit: Une anthologie Vol.1*, p. 254, op.cit.
- 12 Dans ce manifeste Maciunas écrit ceci entre les extraits du manifeste « trouvé » de 1961, qui reproduisait les photocopies de six définitions de FLUX du dictionnaire médical: (...) « Nettoyez le monde du mal de la bourgeoisie, de la culture "intellectualisée", professionnalisée & commercialisée. NETTOYEZ le monde de l'art mort, de la copie, de l'art artificiel, de

- l'art abstrait, de l'art de l'illusion, de l'art calculé — NETTOYEZ LE MONDE DE "L'EUROPANISME" ! (...) SOUTENEZ UNE MARÉE DE FLUX ET REFLUX DANS L'ART. Soutenez l'art vivant, l'Anti-art, soutenez une NON ART REALITY que tout le monde puisse comprendre et non seulement les critiques, les dilettantes et les professionnels (...) UNISSEZ le cadre des révolutionnaires culturels, sociaux & politiques en un front & action communs. » Trad. de l'auteur à partir de la reproduction sur le site de la George Maciunas Foundation Inc. ([http://georgemaciunas.com/?page\\_id=42](http://georgemaciunas.com/?page_id=42)) dans l'article de Clive Phillpot « Fluxus: Magazines, Manifestos, Multos in Parvo. »
- 13 Emmet Williams « Saint George und die Fluxus-Drachen », in *Aufbrüche; Manifeste, Manifestationen; Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn des 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, catalogue de la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, pp. 32-33, DuMont, Düsseldorf 1984. Trad. de l'auteur.
- 14 Entretien avec Richard Hamilton, enregistré pour la BBC le 26 février 1972. Trad. de l'auteur.
- 15 « Le lièvre — dit Beuys en 1970 — entretient une relation directe avec la naissance; une relation directement dans la terre, vers le bas. Pour moi le lièvre est un symbole de la réincarnation...

- Car le lièvre rend tout à fait réel ce que l'Homme ne peut faire que par la pensée. Il s'enterre, il creuse un terrier. Il s'incarne dans la terre. Et seulement ça est important. C'est ainsi qu'il apparaît dans mon travail. » In « Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht », in *Joseph Beuys, Zeichnungen 1947-1959*, p. 12, Éditions Schirmer, Cologne 1972. Trad. de l'auteur.
- 16** In Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys*, p. 109, Éditions Dumont Schauberg, Cologne 1973. Trad. de l'auteur.
- 17** Bengt af Klintberg et Joseph Beuys in Uwe M. Schneede *Joseph Beuys Die Aktionen*, p. 24, op.cit. Trad. de l'auteur.
- 18** Propos reportés in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, p. 87, op.cit. Trad. de l'auteur.  
Le jouet mécanique a été intégré à l'œuvre *Szene aus der Hirschjagd* (Scène de la chasse au cerf) de 1961 lors de son installation dans la deuxième salle du *Block-Beuys* à Darmstadt en 1970.
- 19** Beuys et Paik avaient déjà aidé Maciunas en 1977 à payer des soins très chers. Maciunas n'avait pas voulu accepter cet argent sans contrepartie et leur a légué une partie de ses œuvres.
- 20** Il est intéressant de noter que ce même sac a été intégré en 1985, peu avant sa mort, dans une des deux vitrines de sa dernière œuvre au Palazzo Reale de Naples, *Palazzo Regale*, qui est en un certain sens un monument *in memoriam Joseph Beuys*.
- 21** Le *Manifesto blanco* annonce : « Nous continuons l'évolution de l'art. » Il retrace l'histoire de l'art, qui explique l'avènement d'un « art basé sur l'unité du temps et de l'espace » et annonce la dissolution de la forme dans la couleur et le son en mouvement. Il a été édité par un groupe d'artistes autour de Fontana qui s'était établi en Argentine pendant les années de guerre. Fontana se chargera de rééditer ce manifeste à Milan.
- 22** Les *Achromes* sont des œuvres de Piero Manzoni qui, à partir de 1957, après avoir vu les monochromes de Yves Klein, ne doivent montrer rien d'autre que leur propre existence. Avec Enrico Castellani, ils ont fondé la revue et géré à Milan un espace *Azimut* entre 1959 et 1961, qui propose un art qui refuse toute représentation et gestualité expressive donnant à la matérialité de l'œuvre une dimension à la fois conceptuelle et concrète.  
*Zero*, fondé à Düsseldorf en 1958 par Heinz Mack et Otto Piene, qui seront rejoints par Günther Uecker, voulait trouver « l'heure zéro » de l'après-guerre pour oublier et abandonner toute expression de la tragédie et permettre un nouveau début. Leur travail reprenait du *Manifesto Blanco* l'idée d'un art de la lumière et cinétique.
- 23** La musique concrète a été fondée grâce au développement de l'usage des machines d'enregistrement magnétiques par l'ingénieur du son Pierre Schaeffer (1910-1995) qui a fondé le Studio d'essai de la Radio-Télévision française (R.T.F) en 1948.
- 24** Beuys a utilisé un panneau avec ces inscriptions dans la performance réalisée à l'occasion du Happening de 24 heures réalisé à la Galerie Parnas de Wuppertal en 1965. Beuys avait tenu à cette occasion un discours de clôture regrettant l'absence de Maciunas. Généralement Beuys utilisait ce signe comme un signe d'alarme, de demande d'aide. Il l'explique comme un signe international qu'il était amené à utiliser pendant son service dans l'aviation allemande. Le panneau se trouve dans la vitrine N°7 de la cinquième salle du *Block-Beuys* à Darmstadt.
- 25** La planche sous le piano rappelle le *Hirschdenkmal für George Maciunas*, le *Monument-cerf pour George Maciunas* de 1982. Le même piano de la performance *In memoriam George Maciunas* de 1978 est posé sur la même cale en feutre. Il est ouvert et les trois pieds posés sur trois plaques de cuivre.
- 26** Walter Benjamin a été le premier à comprendre ce que le monde inquiétant des années du nazisme allemand allait produire. Il a su analyser ce mécanisme
- de la fragmentation comme une évolution initiée dans le monde industrialisé du 19<sup>e</sup> siècle. Il développe le concept de *Chockerlebnis*, que je me permets de traduire par l'expression « le vécu par le choc » ou « l'expérience par le choc », dans le texte *Sur certains motifs chez Baudelaire*. In Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, (vol. 1, pp. : 427-472), in *Walter Benjamin Schriften*, ed. par T.W. Adorno & G. Adorno, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, 2 vol. Édition française *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot-Rivages, 2002.
- J'ai développé ces arguments dans d'autres textes. Voir : Bernhard Rüdiger, « Le temps suspendu », in Actes du colloque *Un temps de l'art* édité par l'Université Rennes 2, le Frac Bretagne et l'ERBA de Rennes, 2012.  
« Le marqueur », dans la revue *de(s)génération* N° 13, « L'exception commune », éditions Huguet, Paris, 2011 ([www.bernhardrudiger.com/fr/ecrits/25/le-marqueur](http://www.bernhardrudiger.com/fr/ecrits/25/le-marqueur)).  
« L'expérience à l'arrêt : l'art face au réel. Le *Chockerlebnis* ; selon Walter Benjamin: nouvelle configuration de l'acte créateur », publié dans *Images revues*, hors-série N° 2, Paris, novembre 2008 : Revue en ligne <http://culturevisuelle.org/imagesrevues/>