

Exposer Fluxus ?

Jeanne Brun

Impossible définition, impossible histoire de Fluxus — ces déclarations en forme de précaution oratoire forment les plus communs préliminaires aux néanmoins abondants ouvrages théoriques et historiques dédiés au groupe. Impossible exposition ? La liste des manifestations s’y consacrant n’est en effet pas longue, si on la compare à celles dont les mouvements contemporains — Pop, art conceptuel — ont fait l’objet ; et pourtant elle témoigne de ce qui apparaît comme une inéluctable assimilation du tumulte Fluxus au cours plus tranquille de l’histoire de l’art. En quelques décennies, on est ainsi passé d’une représentation du mouvement par les artistes eux-mêmes, dans un contexte qu’on pourrait dire underground (malgré la présence dès l’origine de vitrines commerciales ou institutionnelles — musées ou salles de concert¹), à l’intérêt de collectionneurs privés et de galeries, pour aboutir plus récemment — une vingtaine d’années tout de même — à de grandes expositions institutionnelles², dont le destin semble d’être à la fois attendues, pour rendre sa juste place à Fluxus, et décriées, parce que l’institution, précisément, et les musées au premier chef, sont déclarés inaptes à l’appréhender et le diffuser justement.

Cette position se retrouve (et c’est l’une des réussites de Fluxus que d’avoir su imposer son monopole sur sa propre critique) singulièrement intégrée dans le discours de l’institution elle-même, qui a hésité à s’emparer de Fluxus comme d’un objet historique, et a longtemps —

si ce n’est pas encore le cas — souffert d’une forme de complexe d’impuissance ou d’insuffisance face à la polyphonie, à la richesse conceptuelle de Fluxus et la diversité de ses productions, s’excusant par avance des limites du récit qu’elle proposait, peinant à imposer un corpus ou des bornes à un mouvement qui s’affirmerait irréductible à ceux-ci : l’« esprit » Fluxus, plus libre qu’un groupe, plus diffus qu’une nébuleuse, s’autorise le dépassement des frontières géographiques, temporelles, disciplinaires et artistiques.

Pour comprendre le difficile positionnement des expositions Fluxus, il faut revenir au discours anti-institutionnel, anti-artistique, anti-historique de Fluxus, ou plus précisément de Maciunas³. Dans sa conception post-marxiste, l’exposition, comme espace de légitimation marchande ou institutionnelle, et d’écriture de l’histoire de l’art, est le lieu d’un enjeu de pouvoir : traditionnellement liée à la culture dominante, elle perpétue, en même temps qu’une vision orientée de l’art, la séparation entre des dominants (les beaux-arts, les artistes professionnels, les instances de légitimation de ceux-ci) et des dominés (les spectateurs, passifs, simples récepteurs d’une vérité qui les dépasse). Pour l’abolir, Maciunas développe sa propre organisation de diffusion de la production Fluxus⁴ et affirme le droit des seuls artistes à prendre en charge un discours historique sur leur œuvre. Dotant le mouvement et ses artistes d’un espace de visibilité propre — Fluxus s’expose dans divers festivals,

concerts, mais également publications et boutiques de vente par correspondance — il crée et revendique la possibilité d'un espace-temps où l'œuvre rencontre le public sans l'intermédiaire d'un corps professionnel parasite. C'est donc uniquement l'exposition comme forme conventionnelle de présentation et de sacralisation de l'art qu'il refuse, et contre laquelle il développe un discours, voire des stratégies agressives — contre la séparation de l'art et de la vie, contre la focalisation du regard sur des objets isolés et désignés comme dignes d'attention, contre la professionnalisation de l'artiste et du critique, et la séparation de ces fonctions d'avec celles du spectateur, dans une dialectique actif/passif, émetteur/récepteur. Les lettres d'information *Fluxus 6* et *7* présentent ainsi en bonne place des projets d'actions visant à empêcher l'accès aux « salles de concert, théâtre, musées, galeries ». Et laissent entendre que Fluxus ne peut se célébrer qu'hors de leurs murs :

« De petits paquets, bien cachés et contenant une carte portant l'inscription "bombe", devront être déposés dans ces endroits. De cette façon, tous les musées, théâtres, salles, etc. seraient fermés pour la soirée. L'anniversaire de ce jour sera célébré comme jour Fluxus dans les années suivantes. »⁵

Au-delà des discours de Maciunas, partagés par une partie des participants à Fluxus, ce sont les œuvres elles-mêmes qui défient les modes traditionnels d'exposition artistique. Productions spécifiques de Fluxus, les objets multiples *fluxkits* comme les *events* sont pensés comme des œuvres éphémères, non uniques, modifiables, et mettent ainsi à mal les principes de classification et de conservation des lieux d'exposition d'art. On connaît aussi les problématiques de présentation ou re(-)présentation des performances dans les institutions, qui valent évidemment pour les *events*. Ces œuvres d'un type nouveau sont au cœur de réflexions toujours inachevées, pour générer les nouveaux types de classement et de présentation qui leur conviennent.

Mais le nœud du problème, pour qui veut exposer Fluxus, est le sens de ces œuvres. Et ce sens — qui donne une cohérence à des réalisations par ailleurs très dissemblables — réside d'abord dans la proposition d'une expérience⁶. Quelle que soit la forme prise par cette proposition, objet, concert ou performance, elle tend à faire participer l'individu dans le monde, l'encourageant à éprouver son environnement par les sens, à en développer une conscience concrète et personnelle. (On perçoit ici la dimension an-artistique de Fluxus, ou si l'on veut sa dimension politique, éminemment subversive : Fluxus veut agir dans le réel, et non dans l'abstraction du monde de l'art.) Dans cette optique les œuvres servent uniquement de viatique, elles sont le support d'une conversion du public à une approche active de ce qui l'entoure. Elles génèrent alors, de façon singulière pour chaque individu, et à travers l'expérience, un lot d'informations premières,

considérées par Fluxus comme supérieures à toute information secondaire (histoire, associations, interprétations) qui pourrait leur être associée. George Brecht l'exprime ainsi : *From my point of view, the individual understandings of Fluxus have come from placing hands in Ay-O's Tactile Boxes, from making a poem with Dieter Roth's Poem Machine published in the Fluxus newspaper, from watching Ben string Alison Knowles-on-the-blue-stool to objects in the room and to the audience in Kosugi's Anima I... The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus to movements or groups whose individuals seem to have something in common, or an agreed upon program.*⁷

C'est ici que le format classique de l'exposition montre ses limites : en rétablissant une médiation entre l'œuvre et le public, en mettant celle-là à distance de celui-ci, il l'empêche de jouer son rôle de déclencheur d'expérience ; c'est ainsi qu'il faut entendre le regret de Willem de Ridder : « Fluxus se donnait pour but le voyage. Hélas, c'est devenu un art. ». De là une série de contre-sens effectivement dommageables pour la compréhension de Fluxus : l'*event*, par nature anti-spectaculaire (au point qu'il était parfois perçu par la presse new-yorkaise, à ses débuts, comme profondément ennuyeux, comparé notamment aux happenings) devient moment héroïque, soigneusement documenté en archives ou photographies ou re-performé d'après l'original. Les *Fluxboxes*, objets de rien, multiples reproductibles et bon marché, conçues pour être manipulées et éprouvées, et que Maciunas souhaitait mettre à la disposition de tous par un système de diffusion commerciale de masse, sont devenues rares et furent mises sous vitrine, rendant impossible toute nouvelle interaction entre l'objet et l'individu. On pourrait poursuivre la liste de ces malentendus : mise en avant des artistes, appréhension esthétique des objets...

Mais peut-on demander autre chose à l'exposition, dont la définition même (le lieu où l'on donne à voir quelque chose), implique le choix ou la désignation d'objets artistiques remarquables ; peut-on *a fortiori* le demander à l'exposition muséale, qui ajoute encore à cela le souci de la conservation (toutes choses contradictoires avec les principes de Fluxus) ?

Pour désacraliser ces objets, la réplique est une piste souvent évoquée, parfois mise en pratique dans les expositions, et qui permet dans une certaine mesure au public de s'en emparer. On pourrait pousser l'idée à son aboutissement, une exposition de fac-similés, Fluxus comme si vous y étiez. Mais n'est-ce pas courir encore le risque de renforcer paradoxalement l'aura de l'original et la focalisation de l'attention sur l'objet ? Or tous ces objets artistiques : *Fluxkits*, concerts, publications, *events*, même orchestrés par les artistes Fluxus, sont décrits par Maciunas comme une forme de concession, un pis-aller temporaire auquel lui-même n'aura pas su mettre fin :

These Fluxus concerts, publications, etc. are at best



Vues de l'exposition *FIAT FLUX, la nébuleuse Fluxus, 1962-1978*, octobre 2012–janvier 2013, Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole. Photo : Yves Bresson



transitional (a few years) and temporary until such time when fine art can be totally eliminated (or at least its institutional forms.

*It could temporarily have the pedagogical function of teaching people the needlessness of art, including the needlessness of itself.*⁸

*Concerts serve only as educational means to convert the audiences to such non-art experiences in their daily lives.*⁹

La question est donc peut-être davantage de savoir si et comment l'esprit Fluxus peut être perçu, autrement que comme un phénomène historique et à travers les traces matérielles qu'il a laissées. Il faut se rappeler pour

cela que, dans l'esprit de Maciunas toujours, Fluxus était, davantage qu'une activité productrice d'œuvres d'art, une activité philosophique ; que, plus que dans une forme matérielle, il résidait dans l'expérimentation et l'esprit en mouvement. Sa place est donc peut-être aujourd'hui, de façon diffuse, dans une certaine conception de la pédagogie (le mot revient sans cesse dans les descriptions que les artistes Fluxus font de leurs œuvres) comme accompagnement à l'ouverture des consciences. *Teaching and learning as performing arts*¹⁰. N'est-ce pas d'ailleurs là que tout a commencé ?

*I wasn't concerned with a teaching situation that involved a body of work to be transmitted from me to them.*¹¹

1 C'est par exemple au musée de Wiesbaden qu'est employé pour la première fois le terme Fluxus pour désigner l'association d'artistes organisatrice d'une série de quatorze concerts, *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, qui marque en septembre 1962 le début des festivals européens.

2 La plus importante à ce jour demeure sans doute *In the Spirit of Fluxus*, en français *L'Esprit Fluxus*, exposition itinérante d'envergure présentée dans un grand nombre d'institutions, du Walker Art Center de Minneapolis en 1992 aux Musées de Marseille en 1995, en passant par le Whitney Museum à New York, le Museum of Modern Art de San Francisco, la Fundacio Tapies à Barcelone, etc. En attendant sans doute une exposition consécration par le MoMA de New York, qui a reçu en 2008 la donation de la collection Gilbert and Lila Silverman.

3 C'est sa vision de l'art, de l'institution et de l'exposition qui nous

intéresse ici, même si elle a fait l'objet de débats et de critiques dans le groupe, notamment à l'occasion de la lettre d'information politique Fluxus n° 6, en 1963, ou du piquet de protestation contre la « culture sérieuse » incarnée par la présentation d'*Originale* de Stockhausen au second festival annuel d'avant-garde de New York en 1964.

4 « Marx s'est largement consacré à la dialectique production/outil de production. Il pensait, de façon simpliste, que si les travailleurs (les producteurs) possédaient l'outil de production, tout irait pour le mieux. Il n'a guère réfléchi de façon créative au système de la *distribution*. Le problème du monde de l'art dans les années 60 et 70 est que l'artiste, propriétaire de son outil de production (la peinture, les pinceaux, et même parfois le matériel d'imprimerie), n'en demeure pas moins exclu du système de *distribution*, puissamment

centralisé dans le monde de l'art. Le génie de Maciunas est d'avoir très vite décelé cette conjoncture post-marxiste et tenté de s'emparer non seulement du moyen de production, mais aussi du *système de distribution* du monde de l'art. », Nam June Paik, « George Maciunas and Fluxus », *Flash Art* n° 84-85 (octobre-novembre 1978), cité par Owen F. Smith dans *L'Esprit Fluxus*, Musées de Marseille, 1995, p. 34.

5 *Fluxus, lettre d'information n° 7*, 1^o mai 1963, publiée en annexe de l'ouvrage édité par Bertrand Clavez, *George Maciunas, une révolution furtive*, Presses du réel, 2009, p. 149.

6 Sur ce point, voir Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002.

7 George Brecht, « Something about Fluxus », *Fluxus Newspaper* n° 4, juin 1964.

8 Lettre de George Maciunas

à Tomas Schmit, Janvier 1964, citée par Jacob Proctor, « George Maciunas' Politics of Aesthetics », *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 26 et 28.

9 Lettre de George Maciunas à Tomas Schmit, fin 1963, citée par Jacob Proctor, *ibid.*, p. 31.

10 Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts, by Robert Filliou and the READER if he wishes, with the participation of John Cage, Benjamin Patterson, George Brecht, Allen Kaprow, Marcel, Vera and Boessi and Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys*, Cologne, König Verlag, 1970.

11 John Cage, « Interview with Michael Kirby and Richard Shechner », *Tulane Drama Review* 10, n° 2, 1965, à propos de ses cours à la New School for Social Research à New York, cité par Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, op.cit., p. 1.