

FIAT FLUX

LA NÉBULEUSE FLUXUS
THE FLUXUS NEBULA
1962-1978

SilvanaEditoriale



MUSÉE D'ART
MODERNE
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

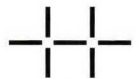
FIAT FLUX

LA NÉBULEUSE FLUXUS

THE FLUXUS NEBULA

1962-1978

SilvanaEditoriale



**MUSÉE D'ART
MODERNE**
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

FIAT FLUX La nébuleuse Fluxus / The Fluxus Nebula 1962-1978

Exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole. 27 octobre 2012 – 27 janvier 2013
Exhibition at the Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole. October 27th 2012 – January 27th 2013

Exposition à la Galleria Civica di Modena, 16 février - 2 juin 2013
Exhibition at the Galleria Civica di Modena, February 16th - June 2nd 2013

Commissariat / Curatorship :

Lóránd Hegyi
Jeanne Brun
Pascal Thévenet
Marco Pierini

Coordination :

Pauline Faure,
Sonia Reynaud-Thien
assistées de
Virgile Delmas

Montage - Installation / Setting-up :

Pascal Essertel
Matthieu Bonjour, Christian
Brun, Nicolas Brun, Rémy
Courage, Christophe Dansard,
Jean-François Heurtier, Yves
Monmart, Nicolas Vial, Gérard
Vigneron

Communication :

Alicia Treppoz-Vielle

Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole :

Directeur Général / Head Director

Lóránd Hegyi

Secrétaire Générale / Head Secretary

Mireille Soubeyrand

Communication et mécénat / Communication and Fundraising

Alicia Treppoz-Vielle
Webmestre / Webmaster :
Anne-Laure Gerbelot-Fraisse

Assistants de direction / Directorial Assistants

Blandine Gwizdala,
Asmae Faraj
Standard / Front Desk :
Annie Joubert

Département des Collections / Collection Department

Jeanne Brun, conservateur,
responsable du département
/ Curator, Head of Department
Claire Cauchy, assistante /
Assistant
Martine Dancer, conservateur
pour la photographie et l'art
ancien / Curator for the
Collection of Photography
and Ancient Art
Service de la conservation et
de la régie des œuvres /
Registrar office :
Céline Le Bacon
Marc Bœuf, Christian Brun,
Evelyne Granger
Service de l'inventaire et du
recensement / Survey and
index Department :
Cécile Bourgin

Yves Bresson, photographe /
photographer

Bibliothèque / Library :

Christian Gay
Sophie Lepine, Sébastien
Terrat

**Service Production -
Expositions et publications /
Production Department -
exhibitions and publications**
Pauline Faure
Sonia Reynaud-Thien

Service des Publics / Public Department

Lorraine Roux
Fanny Dessert
Coordonnateurs /
Coordinators : Delphine
Alleaume, Alexis Meilland,
Marie Mestre, Philippe Roux
Médiateurs / Tour Guides :
Mélodie Blanchot, Eliane
Chavagneux, Bianca Falsetti,
Marie Gord, Dominique Marel,
Emma Ré, Julie Rica
Service accueil et réservation
/ Reception and Reservation
Département : Peggy Montes
Adeline Barras, Nathalie
Darne, Amandine Duverney,
Nathalie Pain, Elodie Pignot

Comptabilité et gestion / Accountancy Services

Joëlle Verdier, Dominique Jay
Boutique : Valérie Lescot,
Nelly Imbert

Pôle Technique - Sécurité / Technical and Security Department

Equipe technique / Technical
staff :

Pascal Essertel

Thierry Bembekoff, Nicolas
Brun, Gilles Cheminal,

Jean-François Heurtier,

Gérald Lima, Yves Monmart,

Gérard Vignerou

Equipe sécurité / Security
staff :

Pascal Devun

Abdallah Aissaoui, Jacques

Alu, Laure Bacher, Gilles

Bacher, Yassine Boubeker,

Loïc Cherrier, Patrice Cote,

Eric Galamau, Mohamed

Ghuith, Mohamed Ibrahim,

Christophe Monmarché, Gaël

Palay, Pierre-Henri Perez,

Pierre Victoire

Remerciements / Acknowledgements :

Maurice Vincent, Président de

Saint-Etienne Métropole

Françoise Gourbeyre, Vice-

Présidente de Saint-Etienne

Métropole, Chargée de la Culture

et des équipements culturels

Le Directeur Régional

des Affaires Culturelles

Rhône-Alpes

Bernard Bonne, Président du
Conseil Général de la Loire

Alfred Pacquement, Centre

Georges Pompidou, Paris

Olga Makhroff, Centre

Georges Pompidou, Paris

Didier Schulmann,

Bibliothèque Kandinsky,

Centre Pompidou

Sennen Codjo, Centre

Georges Pompidou, Paris

Thierry Raspail, MAC Lyon

Hervé Percebois, MAC Lyon

Estelle Cherfils, MAC Lyon

Gaëlle Philippe, MAC Lyon

Claire Jacquet, FRAC Aquitaine

Gino di Maggio

Achille Bonito Oliva

Mercedes Vostell

Livio Carlo Talamona pour la
preparation des œuvres de /

For the preparation of the

works of Nam June Paik

Cristina Eliza Verzariu pour

la collaboration pour le

commissariat des œuvres de /

for the collaboration in

curatorship of the works of

Nam June Paik

Solares Fondazione delle Arti

A la memoire d'Antonina

Zaru, avec notre chaleureuse

gratitude pour sa famille /

With our warmest thoughts

to Antonina Zaru's family

Saint-Etienne Métropole, son

service presse et son service

communication



**MUSÉE D'ART
MODERNE
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE**



galleria civica
comune di modena



communauté d'agglomération



Cette exposition est reconnue
d'intérêt national par
le ministère de la Culture et de
la Communication, Direction
générale des patrimoines,
Service des musées de France.
Elle bénéficie à ce titre d'un
soutien financier exceptionnel
de l'État.



LIBERTÉ • ÉGALITÉ • FRATERNITÉ
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Alors que 2012 marque le cinquantième anniversaire de l'acte fondateur du groupe Fluxus, divers événements se tiennent en Europe et en France, avec notamment l'exposition proposée aujourd'hui par le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole. Ce Musée, riche de plus de 19 000 œuvres, affiche une politique ambitieuse d'expositions, monographiques ou thématiques, et parfois historiques – l'exposition consacrée au Groupe Zero en 2006 avait déjà bénéficié de l'attribution du label d'intérêt national. Fluxus est l'un de ces mouvements des années 1960, protéiforme et dispersé, dans un air du temps qui nous rappelle l'affirmation d'une liberté sans contrainte, de la puissance ludique de l'art qui se retrouve intrinsèquement lié à la vie. Evoquer le mouvement dans toute sa richesse constituait un véritable défi qu'a su relever le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, mêlant films, diffusion sonore, archives, objets et installations spectaculaires. Mener un projet d'une telle ampleur ne put se faire sans la mise en réseau d'autres institutions muséales qui consentirent, sous formes de prêts d'œuvres, à participer activement à la mise en place de la « nébuleuse », complétant ainsi judicieusement les donations Vicky Rémy et François et Ninon Robelin, riches en œuvres de Filliou, Brecht et Ben, conservées au Musée.

Enfin le Musée d'Art Moderne réaffirme ses ambitions internationales en accueillant deux fonds exceptionnels, l'un consacré à la collection de Gino di Maggio avec un ensemble significatif de pièces de Wolf Vostell, le second dévoilant une quinzaine d'œuvres du maître et pionnier de l'art vidéo Nam June Paik grâce à la collection Zaru.

Cette exposition se veut un des marqueurs de la célébration internationale du cinquantenaire de Fluxus, grâce notamment au parti-pris de la « nébuleuse », qui tout en documentant le mouvement de façon pédagogique, préserve l'aspect « tout azimut » si caractéristique de ce groupement à géométrie variable et sans véritable mot d'ordre, si ce n'est celui de faire rentrer l'art dans la vie et la vie dans l'art.



Aurélie Filippetti

Ministre de la Culture et de la Communication

With 2012 marking the fiftieth anniversary of the founding performance of the Fluxus group, various events are being held in Europe, and in France, with, in particular, the exhibition proposed today by the Saint-Etienne Metropole Museum of Modern Art.

The museum has a rich collection of more than 19,000 works, and pursues an ambitious policy of exhibitions; monographic and thematic, and sometimes historic - the exhibition dedicated to the *Group Zero* in 2006 was attributed the label "exhibition of national interest". Fluxus is one of those protean and dispersed movements of the 1960s, times that recall the assertion of unbridled freedom, and the playful power of art, intrinsically linked to life. The Saint-Etienne Metropole Museum of Modern Art has risen to the exacting challenge of evoking the movement in all its splendor, with a mixture of films, sound broadcasts, archives, objects and spectacular installations. Presenting a project of such importance would not have been possible without the support of a network of other museums and institutions, who agreed to loan works, thereby actively participating in the setting up of the "nebulous," and judiciously completing the Museum's collection of the donations of Vicky Rémy and François and Ninon Robelin, rich in works by Filliou, Brecht and Ben.

Finally, the Museum of Modern Art reaffirms its international ambitions by hosting two exceptional collections, one devoted to that of Gino di Maggio, with a significant number of works by Wolf Vostell, and the second unveiling some fifteen works of the master and pioneer of video art, Nam June Paik, belonging to the Zaru collection.

This exhibition aims to constitute a benchmark for the international celebration of the fiftieth anniversary of Fluxus, thanks in particular to the bias of the "nebulous," which, while documenting the movement in a pedagogical manner, preserves the "anything goes" aspect, so characteristic of this grouping of variable geometry, without any real guiding line other than that of introducing art into life, and life into art.



Aurélie Filippetti
Minister of Culture and Communication

Avec Fluxus, s'approprier l'art

La volonté de rapprocher les œuvres d'art moderne ou contemporain, comme les autres dimensions des arts, de toutes les catégories de citoyens, y compris de ceux qui ne se sentent pas familiers des musées ou des salles de concert, est l'un des piliers de la politique culturelle de Saint-Etienne Métropole. Je suis donc toujours satisfait de voir se mettre en place des manifestations qui signifient que l'art est pour tous, que les musées sont pour tous, que les ressources culturelles sont pour tous.

Cette visée est particulièrement présente dans l'exposition *Fluxus*, du fait des orientations de ceux qui ont fait naître et vivre ce courant dans les années 1960, à commencer par George Maciunas, l'artiste lituanien qui en a été le fondateur le plus connu. Contester les rapports habituels entre l'art et les citoyens, désacraliser l'art et l'œuvre d'art, les démystifier était l'une de leurs intentions principales. Pour eux, qui étaient aussi bien des dessinateurs, des peintres, que des réalisateurs vidéo ou des musiciens... chacun d'entre nous peut être créatif et créateur, chacun est même potentiellement une œuvre d'art. Une exposition d'œuvres des tenants du courant Fluxus, qui sont souvent au croisement de plusieurs formes d'art, peut donc dérouter une partie de ses visiteurs ; mais elle leur adresse une invitation à faire jouer, face aux éléments composant l'exposition, leur propre créativité, leur imagination artistique plus ou moins profondément enfouie.

Le courant Fluxus a été davantage repérable dans les années 1960 et 1970 ; mais il n'est pas tari : un certain nombre d'artistes actuels continuent à s'en réclamer. Visiter cette exposition est donc aussi une façon de connaître une partie des mouvements qui traversent et portent aujourd'hui l'art contemporain.

N'hésitez donc pas à aller à la rencontre des artistes de Fluxus !

Maurice Vincent
Président de Saint-Etienne Métropole
Sénateur-Maire de Saint-Etienne

Appropriate Art with Fluxus

One of the pillars of the cultural policy of Saint-Etienne Metropole is to bring works of modern or contemporary art, and other art dimensions, closer to all categories of citizens, including those who are not familiar with museums or concert halls. I am therefore always satisfied to see presentations of art which signify that art is for everyone, that museums are for everybody, and that cultural resources are for all. This aim is particularly present with the Fluxus exhibition, given the orientations of those who gave birth and life to the movement in the 1960s, beginning with George Maciunas, the Lithuanian artist, the best known of the founders. Among their principal intentions was the desire to challenge the usual rapport between art and the public, to do away with the sacred aura of art and works of art, to demystify them. For these artists, painters but also video producers or musicians... each one of us can be creative and a creator, each one of us is even potentially a work of art. Therefore, for a number of visitors, an exhibition of works by adherents of the Fluxus movement, who were often at the crossroads of several forms of art, can be very disconcerting: but it sends out an invitation for them to use the different components of the exhibition to express their own creativity, and their previously suppressed artistic imagination.

The Fluxus movement was more present in the 1960s and 1970s, but has not completely faded away; a certain number of contemporary artists still claim adhesion. Visiting this exhibition is also therefore a way of getting to know some of the movements which cut across and convey contemporary art today. Don't hesitate to come and meet the Fluxus artists !

Maurice Vincent
President of Saint-Etienne Metropole
Senator-Mayor of Saint-Etienne

FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

Today it is fashionable among the avant-garde and the pretending avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in shortcutting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also shortcutting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes art nonexistent as an entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity.

Since fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of fluxus and its development, that this borderline be rationally defined.

Diagram no.1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.

(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

	INCLUDE	ELIMINATE
1. ARTIFICIAL:	all human creation	natural events, objects, sub or un-conscious human acts, (dreams, sleep, death)
2. NONFUNCTIONAL: LEISURE	non essential to survival non essential to material progress games, jokes, sports, fine arts.*	production of food, housing, utilities, transportation, maintenance of health, security. science and technology, crafts. education, documentation, communication (language)
3. CULTURAL	all with pretence to significance, profundity, seriousness, greatness, inspiration, elevation of mind, institutional value, exclusiveness. FINE ARTS ** only. literary, plastic, musical, kinetic.	games, jokes, gags, sports,

* Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities.
Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus coal miners.

** Dictionary definition of fine arts: "art which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of the object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planometrical, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

Diagram no.2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements)

Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thicknesses of connecting links).

Within fluxus group there are 4 categories indicated:

- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day, (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
- 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
- 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
- 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves on following motivations:
 - a) anticollective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima dona complex (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
 - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosugi,
 - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).

These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.



Silvana Editoriale

Projet et réalisation / Produced by
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direction éditoriale / Direction
Dario Cimorelli

Directeur artistique
Giacomo Merli

Rédaction
Clelia Palmese

Mise en page / Layout
Michele Bazzoni

Traduction / Translations
Paul Bowman, Elite Traductions
Richard Pinder, Scriptum

Organisation / Production Coordinator
Michela Bramati

Secrétaire de rédaction / Editorial Assistant
Elena Piaggese

Iconographie / Iconographic office
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Bureau de presse / Press office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite ou cédée, sous quelque forme que ce soit, ou par n'importe quel moyen que ce soit (électronique, mécanique ou autre), sans l'autorisation écrite des ayants droit et de l'éditeur. L'éditeur est à la disposition des éventuels ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. The publisher apologizes for any omissions that inadvertently may have been made

© 2012 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milan

Page précédente / Previous page
George Maciunas

Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)
Fluxus (son développement historique et ses relations avec les mouvements d'avant-garde) 1966
Musée d'Art Contemporain de Lyon

Sommaire / Contents

- 13 Artistes Fluxus, amis Fluxus, vie Fluxus
Nam June Paik, Wolf Vostell, Antonina Zaru, Gino di Maggio
Lorand Hegyi
- 28 Fluxus Artists, Fluxus Friends, Fluxus Life
Nam June Paik, Wolf Vostell, Antonina Zaru, Gino di Maggio
Lorand Hegyi
- 41 Nam June Paik, histoires et visions du grand artiste tirées d'une conversation avec Antonina Zaru, New York, août 1992
- 71 Vitalité du caractère destructif chez Fluxus
Marco Pierini
- 75 The Vitality of the Destructive Character in Fluxus
Marco Pierini
- 87 Fluxshops & Co.
Jeanne Brun
- 92 Fluxshops & Co.
Jeanne Brun
- 105 Fluxus politicus : Buster Keaton chez les Soviets
Bertrand Clavez
- 113 Fluxus Politicus : Buster Keaton at the Soviets'
Bertrand Clavez
- 131 Les Inventions de Robert Filliou
Michel Giroud
- 142 The Inventions of Robert Filliou
Michel Giroud
- 159 Exposer au risque
Pascal Thévenet
- 164 Exposure to Risk
Pascal Thévenet
- 178 Chronologie Fluxus - 1952-1995
Virgile Delmas
- 204 Fluxus Chronology - 1952-1995
Virgile Delmas
- 220 Biographies
Virgile Delmas, Pascal Thévenet
- 241 Biographies
Virgile Delmas, Pascal Thévenet
- 257 Liste des œuvres exposées / List of the Exhibited Works
- 280 Bibliographie des catalogues d'expositions Fluxus / Bibliography of the Fluxus Exhibition Catalogues

Artistes Fluxus, amis Fluxus, vie Fluxus

Nam June Paik, Wolf Vostell, Antonina Zaru, Gino di Maggio

Lorand Hegyi

« La beauté de Fluxus, c'est que nous voulions faire de l'art sans catégories, n'est-ce pas ? Nous ne voulions pas abolir la qualité, nous voulons abolir les catégories. Et nous voulons montrer, c'est du moins mon interprétation personnelle, que ce qui est petit est beau. Petit, vous voyez ? La rétrospective pompeuse est donc anti-Fluxus. Et de nombreuses performances Fluxus montrent bien que le banal est beau. »

Nam June Paik, 1983

1. « ... élever cette nature au rang de l'art »

Nam June Paik et Antonina Zaru

Après la présentation à Cologne de *l'Etude pour Piano Forte* en octobre 1960, c'est-à-dire avant l'assemblée fondatrice de Fluxus à New York, et avant l'ouverture de la célèbre AG Galerie sur Madison Avenue, Nam June Paik parle dans une interview de l'influence du bouddhisme zen sur sa réflexion musicale.

« Et maître zen alors ? Pratiquer le bouddhisme zen, essayer de créer un art qui ne soit pas beau mais qui soit un style de vie. Vous me suivez ? Un maître zen s'exerce, et en s'exerçant, il s'adonne à la contemplation. Du matin au soir, de sorte qu'il peut toujours s'imprégner d'une certaine pureté et d'une harmonie ou d'une catharsis. Vous comprenez ? Et si j'avais ne serait-ce qu'une fois une telle pratique de la vie ancrée en moi, je n'aurais peut-être pas besoin de composer. [...] J'ai toujours dit à John Cage que lorsqu'on ne fait aucune différence entre l'art et la nature, il est inutile de composer. Il suffit de maîtriser une certaine pratique qui nous permette d'élever cette nature au rang de l'art. »¹

Nam June Paik souligne l'importance de la pratique permanente de la vie, qui nous permet d'élever la nature en tant que telle au rang d'art. Lorsqu'il dit qu'il ne cherche pas à créer un « art beau » mais un style de vie, il parle de la totalité de la vie, de l'unité indissociable

des expériences et des perceptions humaines. L'unité de la vie et de l'art ainsi que la suppression des frontières entre les domaines artistiques et non artistiques ont toujours été au centre des mouvements et écoles de l'avant-garde, du symbolisme tardif au futurisme, et du constructivisme au dadaïsme. Dans cette lutte pour une nouvelle unité et pour une nouvelle totalité des énergies créatives, l'art a souvent été montré du doigt, impliquant une dénonciation des formes primaires de l'art qui s'est souvent transformé en une dénonciation générale, en une délégitimation critique, en une abolition radicale de l'art.

Plus tard, l'amî et collègue artiste de Nam June Paik, George Maciunas, a formulé une théorie allant partiellement dans le même sens, à l'intérieur de la logique et de la rhétorique de l'unité de la vie et de l'art, bien que, du fait de ses opinions politiques et de son passé personnel en tant qu'émigré européen, il se soit concentré plus radicalement que Nam June Paik sur des stratégies néo-dadaïstes et nihilistes de la critique des formes primaires de l'art. Le 9 juin 1962, il donne une conférence dans la célèbre Parnass Galerie de Wuppertal, intitulée *Le néo-dadaïsme aux Etats-Unis*. Au cours de cette conférence, il évoque les « concrétistes » qui travaillent avec des matériaux et éléments concrets de la nature et de la vie quotidienne, de même qu'il parle des « nihilistes de l'art », qui rejettent la représentation mimétique et illusionniste de la nature pour se concentrer sur les phénomènes vrais, sur la véritable réalité. « L'anti-art, c'est la vie, la nature ; la véritable réalité est unique et partout ».²

Les deux artistes parlent de l'unité de la vie et de l'art ; ils soulignent tous les deux le rapprochement à la véritable nature réelle plutôt qu'à sa représentation. Et pourtant leurs deux concepts sont différents. Nam June Paik évoque l'harmonie, la pureté et la catharsis que la pratique constante de la vie permet d'atteindre. George Maciunas évoque le nihilisme, l'anti-art et les banalités pour lutter contre la beauté et la mimésis. La catégorie très controversée du « néo-dadaïsme » repose elle aussi sur l'avant-garde radicale des années de guerre et des révolutions, sur la position militante et radicalement critique de l'artiste, tandis que Nam June Paik place au premier plan l'importance de la méditation et de la recherche de l'harmonie et de la pureté.

Cette différence conceptuelle, mais également humaine et émotionnelle entre la position néo-dadaïste, radicalement critique de Maciunas et l'attitude empreinte de bouddhisme zen en quête d'harmonie et de pureté de Nam June Paik, dévoile encore d'autres différences au sein des artistes Fluxus, qui ne se sont d'ailleurs jamais considérés comme un groupe complètement homogène, et encore moins comme un mouvement ou une école. Cette divergence d'orientation, ces différentes références des activités Fluxus témoignent également de la diversité de l'observation du caractère fondamental et de l'origine de Fluxus, du point de vue des artistes comme de celui des théoriciens, des critiques artistiques et des historiens. Au début des années soixante, le terme technique de « néo-dadaïsme » est utilisé à tort et à travers pour désigner des œuvres relevant du pop art, de pratiques comme le happening, le *combine painting*, l'assemblage, et la performance,

jusqu'aux activités Fluxus. La remarque subtile et pertinente de Nam June Paik à propos de la confrontation entre Duchamp et Schwitters repose précisément sur cette problématique : « Je ne savais pas que j'avais un humour aussi léger. C'est pourquoi j'ai toujours préféré Schwitters à Duchamp, tandis qu'avec John Cage, j'ai sans doute découvert mon moi inconscient. »³ Les *Merzbilder* (collages) poétiques, légers, ludiques, presque musicaux et dénués de toute intention de Kurt Schwitters sont beaucoup plus proches de la conception poétique de Paik, de son attitude harmonieuse, humoristique et tolérante, que l'intellectualisme et la théorisation de Duchamp.

D'un côté, les activités Fluxus ont été considérées comme relevant du néo-dadaïsme, du concrétisme critique et de la destruction nihiliste de l'art, s'articulant autour de matériaux réels, concrets et banals servant à générer des collages et des œuvres nées des pratiques du *combine painting*, de la performance, du happening et de l'assemblage. D'un autre côté, le caractère musical, immatériel, spirituel et conceptionnel des réflexions artistiques est mis en évidence. Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono, et pour partie Wolf Vostell se réfèrent plutôt aux entités immatérielles, spirituelles et musicales de leur travail, tandis que George Maciunas, George Brecht, et en partie Dick Higgins opèrent davantage au moyen de matériaux réels, concrets et physiques, bien que les activités essentielles s'expriment toujours dans le contexte de la musique, de la tonalité, des manipulations audiovisuelles et de la performance musicale.

Pour Nam June Paik, l'harmonie, la pureté, l'indétermination, l'humour et la légèreté restent toujours liés à une nouvelle conception de la beauté. Cette beauté ne provient pas de la représentation de beaux objets, mais au contraire de l'indétermination, de l'inutilité, de l'évanescence, de l'inadvertance, et de l'absence de hiérarchies, d'intentions et de monumentalisme. Il parle même tantôt de beauté, tantôt d'harmonie.

« La beauté de Fluxus, c'est que nous voulions faire de l'art sans catégories, n'est-ce pas ? Nous ne voulions pas abolir la qualité, nous voulions abolir les catégories. Et nous voulons montrer, c'est du moins mon interprétation personnelle, que ce qui est petit est beau. Petit, vous voyez ? La rétrospective pompeuse est donc anti-Fluxus. Et de nombreuses performances Fluxus montrent bien que le banal est beau. »⁴

L'aspiration de Nam June Paik à donner une nouvelle définition à la beauté, ou du moins à libérer la beauté de toute intention didactique et à la faire dépendre plutôt de la légèreté, de la banalité et de l'indéterminisme, est liée à sa conception fondamentalement harmonieuse et tolérante de la vaste réalité.

Cette sincérité, cette tolérance, cette tendance fondamentale et profonde à embrasser la réalité infinie, vaste et illimitée (c'est-à-dire la véritable nature réelle), à ne faire qu'un avec elle et à s'adonner à la pratique permanente de la vie pour atteindre l'harmonie et pour concevoir la simplicité transparente comme une richesse, comme de la pureté et de la

clarté, cette attitude zen de Nam June Paik a conquis la jeune et talentueuse Italienne Antonina Zaru, qui vit alors aux Etats-Unis. Les deux personnages nouent une amitié réciproque, respectueuse et éternelle qui se traduit par une collaboration intense, exigeante et créative à plusieurs niveaux, dans différents contextes et projets. Antonina Zaru permet à Nam June Paik de concrétiser bon nombre de ses grands projets. Non seulement elle cofinance certaines productions, mais elle parvient, grâce à ses nombreuses relations économiques et politiques en Europe et aux Etats-Unis, à trouver d'importants sponsors qui contribuent à la réalisation des projets de grande envergure et onéreux de Paik.

Antonina Zaru s'intéresse dès son plus jeune âge à l'art contemporain. Elle étudie l'histoire de l'art, l'histoire et la politologie, et s'installe aux Etats-Unis après son mariage. Très rapidement, elle fait la connaissance des principaux galeristes, critiques et responsables de musées, et se noue même d'amitié avec quelques historiens d'art et conservateurs. Du fait de ses études théoriques d'une part, et de ses inépuisables innovations artistiques d'autre part, Nam June Paik représente aux yeux d'Antonina Zaru l'artiste idéal, l'artiste vrai, véritable et authentique de notre époque, qui sait parfaitement lier les nouveautés les plus radicales de l'art contemporain (même lorsqu'elles sont latentes, cachées, invisibles) à la tradition et au savoir ancestral de la pensée humaine.

Antonina Zaru admire et accompagne Nam June Paik dès le début des années 1980. Elle l'aide à réaliser son installation complexe, aujourd'hui devenue célèbre, pour la Biennale de Venise, en 1993, dans le jardin du Pavillon allemand, alors que la Corée n'a pas encore son propre pavillon d'exposition national. C'est ainsi que Nam June Paik, en tant qu'invité sur le territoire d'un autre pays, en tant que nomade où qu'il se trouve et qu'il travaille, a pu concrétiser, à la Biennale de Venise, sa grande installation à ciel ouvert, avec la Volkswagen, les haut-parleurs dans les arbres, le mélange subversif de technique et de nature, de quotidienneté et d'esthétique, de culture populaire et de haute culture, d'Orient et d'Occident. Pendant toutes ces années, Antonina Zaru entretient une collaboration intense avec Nam June Paik et lui permet de produire toute une série de robots avec des références musicales. Antonina Zaru développe pour Nam June Paik de très importants contacts en Europe et en Amérique, qui ont conduit à de nouvelles invitations et productions. Elle-même très active en Europe et en Amérique, Antonina Zaru essaie sans relâche de promouvoir le travail de Paik sur les deux continents. Par le biais d'achats réguliers, mais avant tout en apportant un soutien financier aux nouvelles productions de Paik, elle contribue de manière essentielle à permettre à Nam June Paik de pouvoir travailler continuellement. Elle l'accompagne en outre partout et l'aide à élargir son réseau professionnel et à trouver de nouveaux collectionneurs et de nouveaux lieux d'exposition. Au cours de ces années, Antonina Zaru rassemble sa première collection, au nombre de laquelle se trouvent des sculptures vidéo majeures, des robots mais également les nouveaux travaux de Paik qui s'articulent à l'époque autour d'éléments de *combine painting*.

Au cours d'un entretien avec Antonina Zaru à New York en 1992, alors qu'il prépare son

installation pour la Biennale de Venise, Nam June Paik explique sa relation avec la peinture.

« Je n'avais jamais peint avant 1970. Rien. Je m'y étais toujours refusé... Je n'avais rien peint avant. Je ne m'y suis mis qu'après m'être affirmé en tant qu'artiste vidéaste. Je me suis trahis, en quelque sorte. En réalité, je n'arrivais pas à saisir la notion de temps dans la peinture. Je ne comprenais pas ce que pouvait signifier le *climax* dans l'art pictural, le sens de la catharsis en termes non temporels. Dans la vie, le *climax* ne survient que dans le temps, à un moment précis. Il en est de même dans l'art et dans d'autres plaisirs. L'extase s'inscrit dans une dimension temporelle. Mais dans la peinture, qui ne se déroule pas dans le temps, le *climax* ne peut se produire. Pour moi, c'était une certitude, j'avais la conviction absolue que le *climax* ne pouvait exister que dans la musique, et non dans la peinture. »⁹

Bien que Paik ait beaucoup peint pendant les années quatre-vingt-dix ou plutôt, bien qu'il ait peinturluré ou « sali » ses sculptures vidéo d'éléments abstraits, il considère malgré tout lui-même comme secondaires ses ambitions picturales.

Cette prise de position passionnée de 1992 met en lumière deux éléments esthétiques centraux et fondamentaux de la position artistique de Nam June Paik. Il s'agit d'une part de sa conviction selon laquelle l'art permet un déploiement spécifique, euphorique, exalté et palpitant, une apogée, une réelle extase, un « climax » qui peut survenir au cours du déroulement temporel, du processus, de la « dimension temporelle » de l'œuvre d'art. C'est pourquoi il met en doute la peinture, qui selon lui ne détient aucune « dimension temporelle ». D'autre part, il confirme une fois de plus son ferme engagement pour la musique qui révèle le « climax » et la catharsis. En définitive, nous devons concevoir et accepter que les inspirations, les aspirations esthétiques et les réflexions méthodologiques de Nam June Paik sont initialement et fondamentalement issues de la musique, et qu'elles se concrétisent dans le contexte de l'activité musicale. Pour Nam June Paik, l'art est la conscience du temps, le déroulement du temps, la matérialisation du processus temporel, qui constitue en fait l'essence de la vie entière. La question du temps n'est pas pour Paik qu'une problématique purement esthétique, ou philosophique, abstraite et spéculative : elle est la question centrale de la vie.

Son travail (de l'action par la musique et de la performance à la sculpture vidéo), traduit l'articulation matérielle diverse du sentiment de temps, la concentration sur les changements pendant le déroulement temporel, qui ne communique pas obligatoirement l'idée d'une évolution intentionnée indispensable, mais plutôt qui met en valeur l'indétermination et l'absence d'intention. C'est pourquoi Nam June Paik fait souvent référence à un texte d'Arnold Schönberg, où celui-ci exprime sa conception du temps. Pour Paik, la conscience du temps n'est pas seulement le moment artistique central, mais plutôt le moment fondamental de la vie :

« Oui, c'est très bien écrit par Schönberg vers 1949. C'est une vidéo qui met en scène de manière très compliquée la question du temps... La plupart des vidéos dites conceptuelles sont ennuyeuses car elles sont unidimensionnelles, vous voyez ? J'ai toujours gardé en tête cette citation. La conscience du temps... nous n'avons que le temps et l'espace. Rien d'autre. Le temps est la moitié de notre vie. C'est également très important. (Il rit.) Oui très compliqué. Et jusqu'à notre dernier jour, nous avons toujours quelque chose à faire. Et lorsque l'on meurt, on pense à la réincarnation. Le temps est important. Je veux dire, c'est très compliqué. Et l'art vidéo le traduit directement... nous n'apprenons pas que l'art vidéo, nous apprenons aussi notre propre vie. »⁶

Ici, Nam June Paik met précisément le doigt sur l'idée fondamentale des diverses activités Fluxus au début des années soixante : les différentes formations, propositions, innovations et activités pratiques des adeptes de Fluxus de New York à Wiesbaden, de la Californie à la Ruhr, reposent essentiellement sur une conception de la vie, sur une conduite de vie, sur une pratique de vie. Ainsi, des personnes exerçant des métiers complètement différents, ayant des formations très diverses, des idées politiques très éloignées et des habitudes culturelles différentes se rassemblent dans le monde entier autour des organisations Fluxus, car les activités Fluxus abordent certaines questions fondamentales de la vie, notre position essentielle par rapport à la question du temps, de la nécessité d'une quelconque logique ou de l'évolution au cours de l'histoire, la liberté et l'indépendance spirituelle, et la souveraineté. Jacquelyn Baas le formule en ces termes :

« Le concept de Fluxus en tant que mouvement anti-art correspond à la position politico-philosophique de l'organisateur George Maciunas, selon laquelle la fin de l'art, au sens de son objectif, est la fin de l'art au sens de son intégration dans la pratique d'être humain. Lorsqu'il dit que "les objectifs de Fluxus sont sociaux (et non esthétiques)", il illustre l'intention de Fluxus de contourner à la fois les musées et le monde de l'art commercial, et de donner aux gens le pouvoir de s'engager dans des questions essentielles via l'approche Fluxus de la vie en tant que connexion et que flux. [...] La fonction pédagogique des œuvres d'art Fluxus consiste à nous aider à pratiquer la vie : Fluxus nous "apprend" à fonctionner comme un être en perpétuel changement qui fait partie d'un monde lui aussi en perpétuel changement. »⁷

Bien que Nam June Paik considère la vocation « pédagogique » ou « idéologique » de l'art toujours avec son humour subtil et un certain scepticisme, et bien qu'il rejette de manière critique l'idée évolutionniste d'un développement obligatoire ou d'un impératif historique, il reste néanmoins convaincu que l'art peut aider les gens à se rapprocher de leur moi intérieur, à mieux se comprendre et à mieux s'accepter eux-mêmes, à mieux comprendre et accepter leur vie et ses opportunités : « nous n'apprenons pas que l'art vidéo, nous apprenons aussi notre propre vie ». Antonina Zaru a compris le message de son ami et mentor, et pendant des dizaines d'années, elle l'aide à véhiculer et à propager cette conviction

fondamentalement humaniste, libératrice, émancipatrice et à la fois empreinte de bouddhisme zen. La collaboration fructueuse et étroite entre l'artiste et la galeriste, collectionneuse, mécène et coproductrice Antonina Zaru se transforme en symbiose spirituelle dans le cadre de laquelle la participation au travail artistique, l'aide au financement de nouvelles productions, l'organisation de nombreuses expositions et de nombreux événements Fluxus, les voyages communs et avant tout les longues et profondes discussions sont un bel exemple du déploiement de l'esprit Fluxus libre et créatif.

2. Elargissement de la notion de vie

Wolf Vostell et Gino di Maggio

La naissance et l'inventeur dudit art vidéo, ou encore de la sculpture vidéo, sont assez controversés. Les avis divergent au sein-même de la famille de l'artiste. Shigeko Kubota, la dernière femme de Nam June Paik, a toujours prétendu qu'elle était en réalité à l'origine de la première sculpture vidéo, et que son compagnon, Nam June Paik, a plus tard développé cette idée pour finalement devenir bien plus célèbre qu'elle. Dans un entretien avec Peter Moritz Pickhaus, Shigeko Kubota déclare :

« Voici ce qu'a dit René Block : "Peter Campus fait des installations vidéo. Le travail de Shigeko consiste en revanche en des sculptures vidéo. Une installation vidéo est comme une douche : le rideau fait partie de la structure. Son œuvre a le caractère d'un objet. D'où le nom de sculpture vidéo, qui est très approprié." René Block a inventé ce terme pour moi. Je lui dois beaucoup. Block avait une galerie à Soho et il m'a exposée en 1976, ce qui m'a valu d'être invitée en 1977 à la Documenta de Dr. Herzogenrath. Ensuite, Nam June Paik a commencé à faire des sculptures vidéo et je suis tombée dans l'oubli. »⁹

L'autre artiste à avoir découvert très tôt, peut-être en même temps que Nam June Paik, les perspectives esthétiques de la télévision en tant qu'objet sociologique culturel mais aussi en tant que nouveau moyen et nouvelle possibilité technique dans la main de l'artiste, est Wolf Vostell. L'artiste Fluxus allemand présente en effet son installation vidéo à la Smolin Gallery de New York peu après l'exposition de Nam June Paik à la Parnass Galerie de Wuppertal. La bande vidéo créée pour l'occasion (en réalité une pellicule cinématographique de 16 mm) est considérée comme la première œuvre d'art utilisant ce support. Cette controverse quant à l'origine douteuse de la bande vidéo a inspiré à Wulf Herzogenrath des propos empreints de critique et de scepticisme :

« C'est pour cela que j'ai toujours dit à Wolf Vostell : "Je croirai que tu as été le premier à condition que tu me le prouves noir sur blanc. Dans ce cas, je reviendrai sur tout ce que j'ai dit." Nous partons du principe que seul ce qui a été publié et ce qui peut être prouvé sert de date officielle. Tout le reste n'est que spéculation, c'est pourquoi je reste sur ma position : mars 63 pour Paik et deux mois plus tard (malin !), Vostell présente à la Smolin Gallery de New York (formidable !) ses téléviseurs et, avec toute l'intelligence qu'on lui connaît, une "bande vidéo", qui a bien sûr valeur de film étant données les conditions techniques de l'époque : *Sun In Your Head*. »⁹

Tout comme Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono et George Maciunas, Wolf Vostell s'intéresse également de manière intense à la musique, à l'art de l'action et au déroulement temporel du processus musical. Mais contrairement à Paik et à Cage, l'artiste allemand opère davantage dans un contexte dense et sujet à turbulences sur le plan thématique, agité et provocant, à savoir le champ des références historiques, politiques et quotidiennes, qui sont présentes et saisissables dans tous nos actes quotidiens, dans les informations quotidiennes banales, dans les journaux et les publicités, mais également à la télévision.

Wolf Vostell mène ses opérations Fluxus dans les réalités de la nouvelle société de consommation, marquée par les mass-médias, mais en adoptant une méthodologie et des conceptions totalement différentes par exemple de ses amis artistes américains adeptes des tendances en plein développement des divers groupements du Nouveau réalisme, du Néo-dadaïsme et du Pop art. Le nouvel art contemporain des années 1960, le Pop art, le Nouveau réalisme, la Figuration narrative, ou encore un peu plus tard le Réalisme capitaliste allemand, perpétue avidement cette livraison d'images pour ainsi dire banales, courantes et accessibles à tous, et l'intègre sous diverses formes dans les œuvres d'art actuelles. Tout comme Robert Rauschenberg traite de manière artistique dans ses *combine paintings* les photos de la guerre du Vietnam ou les portraits bien connus des Kennedy, tout comme Andy Warhol transforme des boîtes de conserve ou des portraits de stars en « photos cultes » de l'époque, tout comme Jasper Johns fait de chiffres, de lettres ou du drapeau américain des sujets de peinture et des thèmes de photographies, Wolf Vostell se sert de clichés, de fragments de texte, de morceaux d'affiches etc. de la vie quotidienne contemporaine, de la publicité ou encore de la politique, du Vietnam à l'invasion de Prague par les troupes du Pacte de Varsovie, comme matière de base pour créer une structure de connotation complexe. Il essaye plusieurs méthodes artistiques, avec lesquelles il met toujours en avant l'origine banale et quotidienne des objets.

L'élément nouveau par excellence de ces méthodes artistiques à la fois diverses et similaires consiste en la position centrale de la vie de tous les jours, en la reprise directe de ces images banales, courantes, connues de tous et facilement accessibles dans la structure de pensée de l'œuvre d'art. La guerre du Vietnam, les hommes politiques, les mouvements pour la protection des droits de l'Homme, les manifestations, les slogans politiques, les différentes formes de propagande idéologique, ou encore la publicité et les objets cultes

de la nouvelle société de consommation deviennent partie intégrante de l'art actuel, qui n'accepte aucune limite entre la vie quotidienne et l'aura esthétique de l'œuvre d'art. Les différentes directions et tendances artistiques comportent également d'autres composantes essentielles, d'autres dispositions de base des années soixante, à savoir la révolution sexuelle anarchique et libertine et la culture de la drogue, souvent mythifiée, ainsi que la propagation de la musique Beat et de la culture rock, qui véhiculent toutes les représentations radicales des styles de vie alternatifs, les différents commentaires critiques et les différentes sécessions de la société de consommation. Dans le même temps, cette nouvelle société de consommation, avec ses toutes nouvelles offres et ses réformes des styles de vie, se présente comme quelque chose de radicalement nouveau, tout du moins au niveau de la vie quotidienne.

Cette contradiction constitue précisément le paradoxe de cette époque : la modernisation de la société, et la propagation des mécanismes de consommation qu'elle implique, s'impose de manière effrénée, tandis que les différentes alternatives des nouveaux styles de vie possibles, différents et modernes sont inévitablement liés aux nouveaux mécanismes de consommation et à leur destruction permanente, voire à leur restructuration et à leur renouvellement. En d'autres termes : l'implication dans la nouvelle société de consommation, la pratique des nouveaux styles de vie différents de la société de masse, les formes légères de consommation et la mobilité générale de la société, semblent tout aussi « modernes » que les formes radicales de rejet de la consommation bornée, que les nouvelles méthodes de protestation contre la consommation fétichiste et que les stratégies subversives de la critique et de la destruction de la société de consommation.

Contrairement aux artistes américains, Wolf Vostell s'appuie considérablement dans son œuvre sur des références fortes et permanentes à l'histoire allemande, notamment au passé national socialiste du pays. Peter Weibel fait la remarque suivante :

« Après la Seconde Guerre mondiale, à laquelle Wolf Vostell, né en 1932, survit en Tchécoslovaquie, les maisons n'étaient pas les seules à être en ruines, l'humanisme aussi. L'expérience historique de cette déchéance marque le jeune Wolf Vostell et à partir de 1959, il consacre son attention aux aspects de la réalité, de la perception de la réalité et de sa transmission via les médias de masse comme la télévision, la radio, le cinéma, la photographie, les journaux et les affiches, qui mettent en évidence la fracture entre la réalité et la représentation, entre l'horreur de la réalité et les aspirations idéologiques, montrant ainsi du doigt la déliquescence des images et des valeurs classiques du monde. »¹⁰

La description de la situation politique et culturelle générale, ainsi que des méthodologies et attitudes artistiques contemporaines des années soixante doivent s'accompagner de réflexions sur les conditions concrètes, historiques et politiques spécifiques qui règnent dans l'ancien « bloc de l'Est » de l'Europe centrale et orientale, et qui se ressentent très

nettement dans l'Allemagne divisée. Ce contexte plus large et historiquement correct des rapports idéologiques, politiques et culturels de l'Europe entière est le seul cadre qui nous permette d'expliquer à quels niveaux d'interprétation et dans quels contextes certains événements culturels, certains engagements artistiques et littéraires et certaines méthodes esthétiques ont été perçus et discutés. Dans la République Fédérale d'Allemagne, la littérature contemporaine, les films, le théâtre, la musique et en partie également certaines présentations de l'art contemporain comptent au nombre des thèmes culturels souvent abordés dans le « bloc de l'Est ». Les prises de parole de Heinrich Böll, l'avis politique, moral et esthétique de Günther Grass, les discussions éthiques et idéologiques du cercle d'écrivains progressistes « Gruppe 49 », les films de Fassbinder, Herzog ou Volker Schlöndorff font l'objet de débats permanents et animés et font partie intégrante de la vie culturelle de l'époque, et ce également à Budapest, Prague ou Varsovie.

La situation de l'Allemagne divisée traduit toute l'immédiateté dramatique et absolue de la confrontation directe de « l'Est » et de « l'Ouest » ainsi que des luttes idéologiques des deux camps, tandis que la difficile question de la responsabilité du nazisme, les questions du positionnement politique par rapport à toute l'idéologie nationale socialiste et au racisme, les révélations souvent douloureuses et la lutte contre la tentation de retoucher le passé, complètent et concrétisent la confrontation idéologique générale avec des éléments locaux, éthiques, humains et émotionnels directement vécus, seuls ou collectivement. Les confrontations éthiques et idéologiques avec le national socialisme, le racisme, la responsabilité de la société allemande, et européenne, par rapport au fascisme et au nazisme perdurent au moins jusqu'au milieu des années 1970, et elles sont souvent amalgamées aux nouveaux conflits et aux controverses actuelles de la Guerre froide, notamment sur le plan émotionnel.

Ce discours (historiquement bien compréhensible) marque la narration fondamentale de l'artiste Fluxus Wolf Vostell tout autant que la phraséologie idéologique et la terminologie politique de la nouvelle gauche de l'Allemagne de l'Ouest, du cercle de Rudi Dutschke et plus tard de la Fraction armée rouge, alors que l'impérialisme américain moderne et le colonialisme, ou le néo-colonialisme, occidental traditionnel sont souvent associé, voire amalgamés au national socialisme allemand ou plus généralement au fascisme. En Allemagne, dans les cercles de la nouvelle gauche et de l'opposition extraparlamentaire, la lutte éthique contre le « retouchage », voire le maquillage du passé national socialiste, et contre le mélange des questions sur la responsabilité, est souvent associée avec la lutte contre l'impérialisme moderne, actuel et multinational, contre l'agression des Etats-Unis au Vietnam, voire même avec le conflit entre Israël et la Palestine. De nombreux écrivains, artistes, réalisateurs et autres intellectuels allemands prennent activement part à ces débats animés, entraînant ainsi l'intégration directe dans les confrontations politiques des engagements artistiques, notamment dans les cas de Joseph Beuys, Wolf Vostell, Klaus Steck, ou encore Günther Grass, Volker Schlöndorff et R.W. Fassbinder. Ce lien politique

étroit et intime entre l'art et la littérature semble parfaitement naturel et historiquement logique aux intellectuels de l'ancien « bloc de l'Est », puisque la vie culturelle de l'Europe centrale et de l'Est a toujours connu une telle situation.

La narration politique provocante et le nouveau langage irritant des tableaux de Wolf Vostell renvoient à ce discours politique. A la différence du pop art américain, l'art de Wolf Vostell se perçoit avant tout au travers de ses connotations narratives et de ses références philosophiques, et il se contextualise dans la situation politique contemporaine. Cela implique également que le langage innovant, provocant de ses tableaux, bâti sur une confrontation exceptionnellement violente, est moins considéré comme quelque chose « de nouveau et d'exotique », « d'occidental » ou « d'américain », que comme quelque chose « de connu sur le plan thématique ». Ce dont Vostell parle n'est en quelque sorte ni étranger ni inconnu, bien que ses formes de langage témoignent d'une immédiateté encore jamais vue, d'une incroyable radicalité. Tandis que les rares images alors disponibles sur le pop art américain dans le bloc de l'Est évoquent un certain lointain exotique, une légèreté colorée et d'une certaine manière joyeuse, une « popularité moderne » amusante et simple, où les couleurs des habits et des voitures modernes, le caractère direct humoristique des publicités et des objets simples du quotidien, les produits de l'industrie de la restauration rapide et les offres bon marché du *Do It Yourself* renvoient à une société de masse moderne et populaire empreinte d'optimisme, les tableaux de l'artiste européen Wolf Vostell semblent sombres, sans joie, critiques, désolés, objectivistes, sans aucun compromis et durs, documentaires et matériels.

Le statut culturel spécial de l'art politiquement engagé et subversif de Wolf Vostell s'explique par sa narration provocante et par ses innovations méthodologiques, techniques et linguistiques. Lorsque l'on s'intéresse de plus près au premier contexte, il faut noter que Wolf Vostell choisit intentionnellement un moyen provocant et radical de confrontation directe qui, du point de vue historique, est comparable à la pratique et à l'activité du dadaïsme à Berlin. Cette voie de la confrontation provocante, qui met en lumière les questions idéologiques et éthiques des situations de conflits contemporaines actuelles, et qui ne permet aucune réconciliation entre les extrémités, entraîne la rigueur et l'absence de compromis de sa vision artistique. Bien qu'il fasse toujours preuve d'un humour subversif, il ne l'utilise jamais pour désamorcer la radicalité essentielle des antagonismes éthiques, politiques et idéologiques en conflit les uns avec les autres.

Les révoltes artistiques, les innovations méthodologiques et les nouveautés linguistiques radicales après la Seconde Guerre mondiale se reflètent dans les domaines formels, structurels et linguistiques de la communication artistique. La révolte à l'encontre du contenu littéraire, anecdotique et thématique de l'art, qu'il soit aussi irrationnel et fantastique que l'était la narration surréaliste, est radicalement rejeté dans les différentes écoles de l'informel. Le contenu littéraire, verbalisable devient douteux et indésirable. L'extrémité dramatique et existentialiste de l'expressionnisme abstrait, le langage romantico-subjectiviste et émotionnel de l'abstraction

calligraphique et les rituels de destruction du matériel de l'art informel tentent de séparer le message de l'œuvre d'art de tout contenu littéraire et thématique possible, considérant le contenu comme la soumission de l'art à une fonction pratique et utilitaire, qui pour les contemporains est similaire à la pratique politique des dictatures totalitaires en matière de culture, et à la propagande d'agitation idéologique. Le modernisme de la période d'après-guerre perçoit les différentes méthodes d'abstraction comme une « libération », qui permet de se concentrer sur les expériences spirituelles essentielles, sur le positionnement de l'artiste dans l'univers, dans les processus temporels de la reconnaissance de soi.

Paradoxalement, mais assez logiquement si l'on considère la situation historique, cette rigueur fondamentale sans compromis, dure, transparente, didactique, politique et moraliste, qui se concentre sur l'essentiel, constitue précisément ce qui est irritant, inhabituel et troublant dans l'œuvre de Wolf Vostell, car elle traduit une rupture radicale avec la longue époque des abstractions diverses, même si elle n'a pas davantage à faire avec les éléments consuméristes de l'esprit des années 1960, à savoir l'insouciance, la légèreté, la sensualité, l'irresponsabilité et l'hédonisme des sociétés d'abondance occidentales.

Bien que Vostell lui-même partage également dans une certaine mesure l'humeur antihiérarchique, antiautoritaire, anti-conventionnelle, anarchique et critique de la jeune génération des années 1960, son travail dégage une ambiance « pop » de laisser-aller identifiée aux jeunes révoltés, car il se concentre intensivement sur une certaine problématique fondamentale de la réalité politique de l'époque. C'est en cela que l'adepte allemand de Fluxus Wolf Vostell rejoint le jeune ingénieur italien, amateur d'art, collectionneur, coproducteur et communiste convaincu, Gino di Maggio. La profonde amitié et la collaboration engagée de ces deux esprits critiques donnent lieu à un grand nombre d'expositions, de groupes de travail, de publications et d'organisations Fluxus et enfin aussi au musée Wolf Vostell en Espagne.

Originaire de Sicile, Gino di Maggio part étudier à Milan. Pendant ses études déjà, il s'engage activement au sein du vaste parti communiste italien. Avec ses camarades, il visite l'Union soviétique, lit les grands classiques du marxisme et se découvre très tôt une affinité avec les idées d'Antonio Gramsci. Il découvre également autre chose, qui est pourtant totalement absent du paysage culturel du communisme italien d'après-guerre : le Futurisme. Du fait de la carrière politique de son inventeur, l'avant-garde radicale de Marinetti est en effet liée au fascisme, sans analyse plus approfondie et plus complexe du modernisme italien, dans lequel les perspectives révolutionnaires (au travers des spécificités de la situation politique et sociale en Italie après la Première Guerre mondiale), sont liées à des pensées autoritaires, anti-démocratiques, réactionnaires et nationalistes. Malgré cette orientation idéologique, Gino di Maggio considère le Futurisme comme une forme radicale et absolument révolutionnaire de la jeune avant-garde, qui donne vie à tous les niveaux de la créativité artistique et de la restructuration de la vie quotidienne, à une toute nouvelle méthodologie authentique, progressive et expérimentale, ainsi qu'à des innovations linguistiques. Gino di Maggio s'intéresse activement à la performance musicale, au dada ainsi qu'à la littérature et à la musique futuristes.

Lorsqu'un peu plus tard, vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, il fait la connaissance de la musique d'action et des concerts des artistes Fluxus, il comprend qu'il existe des liens étroits entre le Futurisme, le Dadaïsme et Fluxus. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les premières organisations fluxus prennent souvent la forme de manifestations « Néo-dada » et si les premières représentations de musique d'action sont intitulées « Néo-dada », comme par exemple la célèbre exposition *Le Néo-dadaïsme à New York* avec la participation de George Maciunas et Ben Patterson, en juin 1962 à la Parnass Galerie de Wuppertal. Le terme technique « Néo-dadaïsme » est également utilisé en lien avec les diverses formations du Pop art et du Nouveau réalisme.

A compter du milieu des années 1960, Gino di Maggio entretient des relations personnelles étroites avant tout avec les artistes du Nouveau réalisme et des groupements Fluxus, parmi lesquels notamment Wolf Vostell, Nam June Paik, George Brecht, Ben Patterson et Dick Higgins. Il achète des œuvres d'art et contribue à la production de grands groupes de travail ; il organise des expositions et apporte aux artistes l'aide financière nécessaire pour se rendre en Italie. Organisée sur la Piazza Martini à Milan, l'une de ses premières expositions est consacrée à l'artiste Fluxus américain George Brecht.

Pour diffuser ces méthodes expérimentales actuelles et les prises de position théoriques qui leur sont liées, Gino di Maggio devient à la fin des années 1960 coéditeur, aux côtés d'Umberto Eco et de Gianni Balestrini, du célèbre magazine d'art avant-gardiste *ALFA-BETA*. Le magazine devient rapidement un forum international des formes d'art radicales, des expérimentations artistiques et de la pensée politique en Italie.

L'événement principal pour Gino di Maggio consiste en la création de sa fondation artistique Mudima, via laquelle il organise dans sa propre maison de la Via Tadini à Milan des expositions et des concerts, des performances et des conférences, pour lesquels il opère également en tant que producteurs d'œuvres d'art et d'expositions, et comme éditeur des livres et catalogues. Dès le départ, la Fondazione Mudima est l'une des fondations culturelles italiennes les plus actives et les plus connues sur la scène internationale. Le site actuel de la fondation est inauguré en novembre 1989 dans le cadre d'une organisation Fluxus typique. Le concert-performance, intitulé *From Dinner to Breakfast*, est donné entre autres par Arman, Cesar, Ben Vautier, Joseph Beuys et Nam June Paik. Chaque artiste a étudié un piano-forte, qu'il intègre dans son action. Peu après, début 1990, Wolf Vostell rejoint la fondation culturelle Mudima, où il réalise sa performance Fluxus *Pianofortissimo*. L'année suivante, en 1991, Vostell présente via la Fondazione Mudima son « environnement musical » intitulé *Radio-fish*, qui consiste en l'accumulation de poissons sabre surgelés entre des blocs de glace et des postes de radio. Les radios font ici office de choses courantes de la vie de tous les jours, d'objets techniques, d'artefacts, à l'image par exemple des postes de télévision dans les « dé-collages » et les sculptures vidéo, qui représentent l'antipode anorganique des réalités organiques comme les animaux et les plantes.

Malgré l'amoncèlement en apparence chaotique des objets sélectionnés, une structure relati-

vement simple et transparente se devine. L'adepte de Fluxus Wolf Vostell est étranger et réfractaire à tout formalisme, à toute forme d'embellissement de la réalité chaotique. Il opère avec une simplification presque propagandiste et emblématique des éléments figuratifs, tandis que les allusions historiques et politiques sont toujours présentes, même si elles sont parfois dissimulées ou très discrètes. Il se montre très critique à l'égard de la naïveté du citoyen de la société d'abondance et de l'hédonisme irresponsable du monde de la consommation, à l'égard de l'attitude parasitaire, voluptueuse et bruyante de la société de consommation, qui refuse tout simplement de prendre conscience des rapports internationaux et des conflits d'intérêts. Wolf Vostell, lui, en a parfaitement conscience, et il veut montrer de manière claire, directe et inévitable la façon dont ce monde hédoniste, naïf et en apparence innocent de la consommation fait en réalité preuve d'une indifférence insupportable, immorale et égoïste vis-à-vis du reste du monde, de la souffrance et de la misère des masses qui ne font pas partie du « paradis occidental ». Cette radicalité sans compromis confère à ses travaux une certaine « simplicité archaïque », une sorte d'innocence et de juvénilité, qui n'est pas sans rappeler l'infantilisme intentionnel, réfléchi, intelligemment badin et subversif de Nam June Paik.

Bien entendu, l'histoire et les événements politiques marquent également son agencement visuel plastique. La confrontation de la magnifique diva hollywoodienne Marilyn Monroe avec des scènes brutales et rebutantes d'exécutions pendant la guerre du Vietnam, ou encore les bombes tombant du gigantesque et effrayant bombardier B52 qui se transforment en rouge à lèvres, provoquent une projection superposée directe de différents niveaux de réalité, alors qu'il s'agit en fait de situations et de chances sociales différentes. Vostell argumente avec une ironie subversive, il opère un effet d'aliénation qui est en fait resté, depuis Bertolt Brecht, une méthode majeure de l'avant-garde politique radicale. En ce sens, les travaux de Wolf Vostell peuvent être interprétés dans le contexte de l'avant-garde littéraire allemande, et c'est sans doute justement pour cela qu'ils trouvent un écho aussi favorable au sein des cercles d'intellectuels postmarxistes critiques d'Europe centrale et de l'Est. Mais l'artiste Fluxus intelligent et polyvalent qu'est Wolf Vostell parle également, et avant tout, des réalités immédiates de situations de vie concrètes. Dans le texte d'accompagnement de son travail *Das Haus des Tauben*, qu'il présente à l'occasion de la Documenta 6 à Kassel en 1977, il évoque sa position artistique en ces termes : « Ma théorie opératoire ne comprend pas uniquement l'extension de la notion d'art, mais bien davantage l'extension de la notion de vie ! »¹¹ Cette phrase est précisément le reflet du même esprit Fluxus que celui formulé par son ami et collègue artiste Nam June Paik : « [...] nous n'apprenons pas que l'art vidéo, nous apprenons aussi notre propre vie. »¹² Cet engagement pour la vie, cette volonté de vivre la vie et de la libérer des systèmes de pensée répressifs, des conventions vides, des mensonges et des restrictions, voilà ce qui unit les deux amis à travers l'expérience active vitale de l'événement Fluxus. Nam June Paik l'exprime ainsi : « Mais vous savez, Fluxus rassemble de nombreuses personnes qui sont toutes libres. C'est ce qu'a voulu montrer Fluxus : autant de personnes qui sont restées amies aussi longtemps, sans discipline et sans dispute, c'est unique ! »¹³

¹ Nam June Paik, « Capito? Messe, ja?! », Entretien avec Nam June Paik le 6 octobre 1960. Enregistrement avec résumé : >N.J. Paik Konzert Atelier Mary Bauermeister 1960<, Historisches Archiv Stadt Köln, in *Nam June Paik*, sous la direction de Peter Moritz Pickshaus, Kunststiftung NRW, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2009, p. 29.

² George Maciunas, *Neo-Dada in den Vereinigten Staaten*, Conférence à la Galerie Parnass de Wuppertal le 9 juin 1962, 1962 in Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus - George Maciunas. Eine Künstlerbiographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2007, p. 62.

³ Nam June Paik dans un entretien avec Barbara Wien : « Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig », Entretien avec Nam June Paik le 23 janvier 1983 à l'occasion de l'exposition >70-50=20. Eine kleine Geschichte von fluxus in drei Teilen - 1.John Cage - Nam June Paik< à la galerie Dada de Berlin, in : *Nam June Paik, op. cit.*, p. 59.

⁴ Ibidem, p. 60.

⁵ Nam June Paik dans un entretien avec Antonina Zaru en août 1992, New York Enregistrement « Storie e visioni del grande artista »,

⁶ Nam June Paik dans un entretien avec Barbara Wien : « Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig », Entretien avec Nam June Paik le 23 janvier 1983 à l'occasion de l'exposition >70-50=20. Eine kleine Geschichte von fluxus in drei Teilen - 1.John Cage - Nam June Paik< à la galerie Dada de Berlin, in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 64.

⁷ Jacquelynn Baas, Introduction à *Fluxus and the Essential Questions of Life*, sous la direction de Jacquelynn Baas, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hannover, New Hampshire in Association with The University of Chicago Press - Chicago et Londres 2011, p. 2.

⁸ Shigeko Kubota dans un entretien avec Peter Moritz Pickshaus : « I am an Easter baby. Jesus Christ survives », in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 123.

⁹ Wulf Herzogenrath : « Ja, ja. Ich kenne Euch Brüder! ». Extrait de deux conversations de Peter Moritz Pickshaus et Wulf Herzogenrath à Brême les 5 juin 1997 et 24 janvier 2006, in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Peter Weibel, Wolf Vostell, « Der Deutsche Ausblick (1958/59) from the cycle, Das Schwarze Zimmer », in *Wolf Vostell Artista Europeo, Collana a cura di Gino di Maggio*, Achille Bonito Oliva, Daniele Lombardi, Mudima Edizioni 2010, Milan, p. 251.

¹¹ Wolf Vostell, Texte d'accompagnement de l'installation *Das Haus des Tauben* à la Documenta 6. Kassel 1977.

¹² Nam June Paik dans un entretien avec Barbara Wien : « Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig », Entretien avec Nam June Paik le 23 janvier 1983 à l'occasion de l'exposition >70-50=20. Eine kleine Geschichte von fluxus in drei Teilen - 1.John Cage - Nam June Paik< à la galerie Dada de Berlin, in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 64.

¹³ Ibidem, p. 62.

**Fluxus Artists, Fluxus Friends.
Fluxus Life
Nam June Paik, Wolf Vostell, Antonina
Zaru, Gino di Maggio**

Lorand Hegyi

"But Fluxus beauty is that [...] we wanted to make art without categories, yes? We didn't want to abolish quality. But we want to abolish categories. And we want to show, at least that's how I interpret it, that small is beautiful. You know, small, yes? Therefore the pompous retrospective is anti-Fluxus. And many of the Fluxus performances are so that the casual is beauty."

Nam June Paik, 1983

1. "... to elevate this nature to art"

Nam June Paik and Antonina Zaru

After the Cologne performance of *Etude for Piano Forte* in October 1960, and thus before the foundation meeting of the Fluxus artists in New York and before the opening of the famous AG Gallery on Madison Avenue, Nam June Paik gave an interview where he spoke about the influence of Zen Buddhism on his musical thinking.

"And Zen master, yes? Practice Zen Buddhism, create, try an art that is not beautiful art but an art of living. Yes? A Zen master practices, practices, so, contemplates. From morning to evening, so that he can always have such purity and harmony or catharsis. Understand? And if I once have such a practice for living in me, then perhaps one does not need to compose. [...] I've always told John Cage, if you don't distinguish art from nature, then you don't need to compose. All you need is a certain practice, one that allows you to elevate this nature to art."¹

Nam June Paik emphasizes the permanent practice which enables us to elevate nature itself to art. When he says that he actually is

not seeking to create "beautiful art" but an art of life, he is speaking about the wholeness of life, about the indivisible unity of human experiences and perceptions. The unity of life and art, abolishing boundaries erected between artistic and non-artistic realms, was at the heart of diverse avant-garde movements and schools, from late Symbolism to Futurism, from Constructivism to Dadaism. In this struggle for a new unity and totality of creative energies, it was mostly art itself that was denounced; specifically, this was a denunciation of earlier forms of art, and often this led to a generalization, to a critical de-legitimization, to a radical abolishment of art *per se*.

Nam June Paik's later friend and artist colleague, George Maciunas formulated his theory in the same spirit at times, within the logic and rhetoric of the unity of life and art, although he – in line with his political views and personal background as a European emigrant in the USA – was far more radical in focusing on Neo-Dadaist and nihilistic strategies when criticizing earlier forms of art than Paik. On June 9, 1962 he gave a talk entitled "Neo-Dada in the United States" in Wuppertal's famous Galerie Parnass. Here he spoke about the "concretists" who work with concrete materials, concrete elements of nature, of everyday life, and the "art nihilists" who reject the mimetic, illusionist representation of nature and concentrate on genuine, true phenomena, true reality. "Anti-art is life, nature, true reality; it is one and all."²

Both artists speak about the unity of life and art; both emphasize a convergence with true, given nature instead of seeking to represent it. And yet, there is no doubting that a difference exists between their ideas. While Nam June Paik speaks about harmony, purity, catharsis, to be achieved through constant practice, George Maciunas invokes nihilism, anti-art and banalities, emphasizing the struggle against beauty and mimesis.

This difference is also echoed in the much discussed category of "Neo-Dada," which refers to the radical avant-garde of the inter-war years and revolutions, to the combative, radically critical position of the artist, whereas the importance of meditation and the search for harmony and purity are at the forefront of Nam June Paik's thinking.

This conceptual – and also human, emotional – difference between the Neo-Dadaist, radically critical position of Maciunas and Nam June Paik's attitude, influenced by Zen, striving for harmony and purity, reveals other differences within Fluxus artists, who in any case never considered themselves to be a completely homogenous group and even less a movement or school. In this divergence of orientation, in the diverse reference points of Fluxus activities, we can also observe the diversity in how the fundamental character and origin of Fluxus were considered, by artists on the one hand, and theorists, art critics, and historians on the other. At the beginning of the 1960s, the *terminus technicus* "Neo-Dadaism" was used in a very broad and vague sense, attached to Pop Art, Happenings, Combine Painting, Assamblage, Performance and through to Fluxus. Nam June Paik's accurate, subtle remark on Duchamp versus Schwitters correlates precisely to this thematic: "I didn't know that I had such a light humour. I was always more fond of Schwitters than Duchamp, and with John Cage I have probably discovered my unconscious self."³ The poetic, often thoroughly musical, light and playful, intentionless *Merz Pictures* by Kurt Schwitters are far closer to Paik's poetic disposition and harmonic, humorous, tolerant attitude than Duchamp's intellectualism and theorizing.

On the one hand, Fluxus activities are viewed as Neo-Dadaist, as critical Concrete Art, as a nihilistic destruction of the aura of art, whereby the real, concrete, banal materials and the formations operating with them,

namely collage, Combine Painting, performance, happenings, and assemblage, were the centre of attention. On the other side of the divide, emphasis was placed on the musical, immaterial, spiritual and conceptual character of the artistic reflections. Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono and, in part at least, Wolf Vostell all refer to the immaterial, spiritual, musical entities of their work, whereas George Maciunas, George Brecht, and in part Dick Higgins tended to operate with real, concrete, physically tangible materials, although the fundamental activities were always unfolded in the context of music, of tonality, of audio-visual manipulations, and out of a musical performance.

For Nam June Paik, harmony, purity, indeterminacy, humour and lightness always remain tied to a new conception of beauty. This beauty is not allied to a representation of beautiful objects but rather with the indeterminable, with uselessness, with the transitory, the involuntary, with the absence of hierarchies, intentionality, and the monumental. At times he speaks of beauty, at others harmony. "But Fluxus beauty is that... we wanted to make art without categories, yes? We didn't want to abolish quality. But we want to abolish categories. And we want to show, at least that's how I interpret it, that small is beautiful. You know, small, yes? Therefore the pompous retrospective is anti-Fluxus. And many of the Fluxus performances are so that the casual is beauty."⁴ Nam June Paik's aim to present a new definition of beauty, or at least to liberate the idea of beauty from didactic intentions and connect it to lightness, casualness, and the indeterminacy, is fully coherent with his fundamental attitude of harmony and tolerance towards broad reality.

This openness, this tolerance, this fundamental, deep-seated tendency to embrace endless, unlimitedly broad, boundless reality – the true, given nature –, to unify with it and

make life's constant practice out of it, a practice in and through which harmony emerges and transparent simplicity is perceived as abundance and purity, as clarity – this Zen attitude of Nam June Paik sparked the enthusiasm of a talented and open-minded young Italian woman living at the time in the United States, Antonina Zaru. A mutually respectful, lifelong friendship was forged, one that found concrete expression in an intensive, demanding, and creative collaboration across a variety of levels, in different contexts, and in diverse projects. Antonina Zaru made it possible for Nam June Paik to realize several of his large projects. She not only co-financed some productions but also – thanks to her diverse economic and political contacts in Europe and the US – organized significant sponsors who were instrumental in helping Paik undertake large, expensive projects.

Antonina Zaru studied art history, history, and political science and from her early years was interested in contemporary art. After marriage she moved to the United States. Quickly she got to know the most important galleries, collectors, critics, and museum people, developing close and lasting friendships with some art historians and curators. Thanks to his theoretical studies on the one hand, and his inexhaustible artistic innovations on the other, Nam June Paik was the ideal artist for Antonina Zaru, the genuine, true, authentic artist of our epoch, who was certainly aware that the most radical renewals of the respective contemporary art are always – albeit sometimes only latently, veiled, hidden – connected to tradition, with the age-old wisdoms of human thought.

Antonina Zaru admired and accompanied Nam June Paik from the beginning of the 1980s, and she helped him to realize his meanwhile famous complex installation at the Venice Biennale, in 1993, in the garden of the German Pavilion, as Korea was yet to

have its own national exhibition pavilion in the Giardini. As a guest on the terrain of another country, as a kind of nomad or emigrant in terms of how and where he lived and worked everywhere, Nam June Paik was able to make his large open-air installation with the Volkswagen, the loudspeakers in the trees, the subversive mix of technology and nature, everyday banality and aesthetic, popular and higher culture, Orient and Occident.

During these years Antonina Zaru worked intensely with Nam June Paik and enabled him to produce a whole series of robots 'equipped' with musical references. She also introduced him to very important and useful contacts in Europe and America, which in turn led to new invitations and projects. Antonina Zaru herself was very active in Europe and America and was tireless in her efforts to have Paik's work presented on both continents. Through regular purchases, but above all by financially supporting Paik's new works, she contributed decisively to enabling the artist to work continuously. In addition, she accompanied him everywhere, helping to build up a network of new professional contacts, to find new collectors and exhibition venues. It was in these years that Antonina Zaru's first collection developed, featuring important video sculptures, robots, and Paik's new works with elements from Combine Painting.

Nam June Paik explained his relationship to painting in a talk with Antonina Zaru in New York in 1992, while preparing his work for the Venice Biennale.

"I had never painted before the 1970s. Nothing. I always refused to [...] I had never painted anything before. I came to painting after having positioned myself as a video artist. I kind of betrayed myself. In fact, I couldn't catch 'time' notion in painting. I couldn't understand what the *climax* meant in pictorial

art, the sense of catharsis in non-temporal aspect. In life, *climax* only occurs in time, at a precise moment. It's the same thing in art and other pleasures. Ecstasy exists in a temporal dimension. But in painting, which doesn't develop in time, *climax* cannot happen. For me, it was a certainty, I was absolutely convinced that *climax* could only exist in music, and not in painting."⁵

Although Paik painted quite a deal in the 1990s, or more precisely: complemented – or “defiled” – his video sculptures with painted – abstract-gestic – elements, he himself considered his painting ambitions as secondary. Two central aesthetic elements in Nam June Paik's artistic approach may be distilled from this passionate statement from 1992. Firstly, there is his conviction that art offers a specific – euphoric, exalted, exciting – development, a highpoint, a genuine ecstasy, a “climax,” which can arise in a sequence over time, in a process, in the “temporal dimension” of the artwork. This is why he ultimately doubts painting, which – as he sees it – does not possess such a dimension. Secondly, he once again underlines his firm commitment to music, which reveals the “climax” and catharsis. Ultimately, we have to perceive and accept that the inspirations, the aesthetic ambitions, the methodological considerations of Nam June Paik originally and fundamentally stem from the realm of music, or at least were rendered concrete in the context of musical activity. For Nam June Paik, art is bringing time to awareness, the sequence of time, the tonal objectification of the temporal process which is actually the essence of all of life. As Paik saw it, the question of time is not merely some aesthetic – or philosophical, abstract, speculative – problem, but the core question of life. His work – from action music and performance through to video sculpture – is the diverse material articulation of a sense of

time, a concentration on changes taking place during the process of time, without having to absolutely convey the idea of a necessary, intended development, emphasizing instead the indeterminate and unintentional. For this reason Nam June Paik often draws on a text by Arnold Schönberg where the musician formulates his conception of time. For Paik, the consciousness of time was not only a pivotal artistic moment, but indeed the fundamental moment of life:

“Yes, it's really well written, Schoenberg around '49. That's video with a much more complicated question of time, and that the mostly so-called conceptual videos are boring because they are one dimensional, yes? So, I've always had this quote in my head. The consciousness of time [...] we only have time and space. There's nothing else. Time is half of our life. And that's very important (laughs). Very complicated. And right up to the last day there's always something to do. And when you die, then you think, future reincarnation. Time is important. I mean, that's very complicated. Video art can do this directly [...] we study not only video art but our very lives.”⁶

Precisely here Nam June Paik ties into a fundamental idea evident in diverse Fluxus activities at the beginning of the 1960s: the various formations, proposals, innovations and practical activities by Fluxus practitioners from New York to Wiesbaden, from California to the Ruhr, all draw fundamentally on a conception of life, on a conduct of life, on a practice of life. That is why people from completely different professions and educational backgrounds, with rather diverse political views, from a variety of cultural contexts flocked to the Fluxus events held across the world – the Fluxus activities addressed basic questions of life, articulated a fundamental attitude towards the question of time, to the question of the necessity of some logic or

development inherent to history, spoke about freedom and intellectual independence, sovereignty. As Jacquelynn Baas has written:

“The concept of Fluxus as an art movement corresponds with Fluxus organizer George Maciunas’ philosophical-political position that the end of art, in the sense of its goal, is the end of art, in the sense of its absorption into the practice of being human. His statement that ‘Fluxus objectives are social (not aesthetic)’ exemplifies Fluxus’s intent to circumvent both museums and the commercial art world, and to empower people to engage with essential issues via the Fluxus approach to life as connection and flow [...] The pedagogical function of Fluxus artworks is to help us practice life; what we ‘learn’ from Fluxus is how to function as an ever-changing self that is part of an ever-changing world.”⁷

Although Nam June Paik always viewed the “pedagogical” or “ideological” calling of art with subtle humour and scepticism, and critically rejected the evolutionistic idea of necessary development, or a historical necessity, he was nonetheless convinced that art could bring humans closer to self-knowledge and help them to better understand and accept their lives, their possibilities and freedom, and so gain a more emphatic sense of joy: “we study not only video art but our very lives”. Antonina Zaru learnt this message from her friend and mentor and for decades helped him to convey and spread this fundamentally humanistic, liberating, emancipative conviction, one strongly influenced by Zen Buddhism. The productive and close collaboration between the artist and the gallery-owner, collector, patron, and co-producer Antonina Zaru developed into an intellectual symbiosis, one in which the involvement in the artistic practice, the help given in financing new projects, in organizing numer-

ous exhibitions and Fluxus events, the shared travelling and above all the long, deep, emotional discussions furnish a wonderful example of the unfolding of a free and creative Fluxus spirit.

2. Extending the idea of life

Wolf Vostell and Gino di Maggio

The development and the inventors of so-called video art or video sculpture have often been discussed. Even within the family of the artist there are various opinions. Shigeko Kubota, Nam June Paik’s later wife, has always claimed that she actually created the first video sculpture, and it was her partner, Nam June Paik, who took up the idea and further developed it, by which he became much more famous than her. In a discussion with Peter Moritz Pickhaus, Shigeko Kubota gave the following version:

“Rene Block said: ‘Peter Campus makes video installations. Shigeko, her works are video sculptures. A video installation is like a shower, the curtain is part of the structure. Her work has the character of objects. Therefore video sculpture is a good title!’ Rene Block came up with the term especially for me. I owe him a lot. Here in Soho Block had a gallery and organized an exhibition with me in 1976, that’s why I was invited by Dr Herzogenrath to the documenta in 1977. Only after that did Nam June Paik begin with video sculptures and I was forgotten.”⁸

The other artist who discovered very early, perhaps even at the same juncture as Nam June Paik, the aesthetic perspectives of television – as sociological, cultural object and as a new medium, as a new technological possibility in the hands of an artist – was Wolf Vostell.

The German Fluxus figure had in fact shown his video installation in the New York Smolin Gallery shortly after the Paik exhibition in the

Galerie Parnass in Wuppertal, and video tape made there (actually a 16-mm film) is supposed to be the first artwork in this medium. Wolf Herzogenrath has given an account of the somewhat murky historical origins behind this video tape, spiced with criticism and doubt: "That's why I always said to Wolf Vostell:

"I'll believe your early dating when you can verify something, somewhere in print, then I'm immediately ready to renounce all my doubts." We only accept a date when something is published and verifiable. Everything else is speculation. That's why I remain the view: March '63 for Paik and two months later – shrewd! – Vostell shows his televisions in the Smolin Gallery in New York – miraculous! – and makes – typical for such a clever fellow like Vostell – a 'video tape,' which under the technological conditions of the time was naturally a film; *Sun In Your Head*."⁹

Like Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono, and George Maciunas, Wolf Vostell was also intensely interested in music, in action art and the temporal sequence of the musical process. But in stark contrast to Paik and Cage, the German artist operated in a context that was dense and thematically turbulent, restless and provocative, namely in the context of historical, political, everyday references which were present and immediately graspable everywhere in our daily actions, in banal daily information, in newspapers and advertising, as well as television.

Wolf Vostell conducted his Fluxus operations in the everyday realities of the new consumer society shaped by the mass media, but with a somewhat different methodology and approach than that pursued for example by his American friends active in the rapidly burgeoning trends of the diverse groupings of New Realism, Neo-Dada and Pop Art. The new contemporary

art of the 1960s, Pop Art and *Nouveau Realisme*, Figuration Narrative, or somewhat later the German *Kapitalistischer Realismus*, consumed this banal visual material that was delivered daily and available for all with – as it were – great relish and in diverse forms integrated it into their artworks. As Robert Rauschenberg artistically integrated photos from the Vietnam War or the well-known Kennedy portraits into his Combine Painting, as Andy Warhol turned everyday tins of food or star portraits into "cult images" of the epoch, as Jasper Johns reinterpreted numbers, letters or the American flag into objects for painting and visual themes, Wolf Vostell also took up snapshots, text fragments, snippets, posters etc from contemporary life, from advertising, or from politics, from Vietnam through to the invasion of Prague by Warsaw Pact troops, and reworked them into his works as the basis material for a connotative structure. He experimented with various artistic methods, whereby the banal, everyday origins of the objects were always emphasized.

The real novelty of these diverse and yet similar artistic methods was the pivotal position accorded to everyday life, the direct reception and absorption of this banal, everyday visual material, familiar and easily accessible to everyone, into the cognitive structure of an artwork. The Vietnam War, the politicians, the civil rights movements, the street protests, the political slogans, the different forms of ideological propaganda, or the advertising and cult objects of the new consumer society – all these become components of contemporary art, an art that no longer accepted a boundary line between everyday life and the aesthetic aura of an artwork.

There were also other important components in the diverse directions and artistic tendencies, a different defining factor in the 1960s, namely the anarchic-libertine sexual

revolution and the – often mythologized – drug culture, the proliferation of liberating, joyous beat music and the rock music culture, all of which expressed and communicated the radical ideas of alternative forms of living as well as the various critical stances and secessions from the very same consumer society. At the same time, this new consumer society – with its complete new range of attractions and reforms – conceived itself as something radically new, at least on the level of ordinary life.

The paradox of this epoch lies precisely in this contradiction: while the modernization of society – and connected with it the spread of the mechanisms of consumerism – continued apace and was inexorable, the various alternatives of possible new, different, modern forms of life were inextricably tied to these very same mechanisms and their permanent dynamic of destruction, or at least perpetual restructuring and renewal. In other words: participating in the new consumer society, practicing the various new models of possible forms of living in mass society, the easy nature of consuming and the general social mobility, also seem to be just as “modern” as the radical forms of rejection of narrow-minded consumption, as the new methods of protest against a fetishism of consumption, as the subversive strategies of criticism and destruction of consumer society.

In contrast to the American artists, Wolf Vostell's oeuvre reveals strong and constant references to German history, above all the Nazi past. In this respect Peter Weibel has remarked: “After the Second World War, which Wolf Vostell, born in 1932, survived in Czechoslovakia, it was not only buildings that were in ruins but also humanism. The historical experience of this plunge into the abyss left its mark on the young Wolf Vostell from about 1959 onwards and raised his awareness for those aspects of reality – as well as their perception and representation through mass

media like television, radio, film, photography, newspapers, and posters – which revealed the fissure between reality and representation, between real atrocity and ideological claims, the dissolution of classical conceptions of the world and values.”¹⁰

Any description of the general political and cultural situation, or more specifically the artistic methodologies and attitudes of the 1960s, needs to also include reflections on the concrete historical and political relations in the former “Eastern Bloc” of Central and Eastern Europe, conditions which were especially present in divided Germany. It is only in this broad, historically accurate context of ideological, political and cultural relationships spanning the whole of Europe that we can explain on what interpretative level and in which micro-contexts cultural events, statements by artists and literary figures, and aesthetic methods were embraced and discussed. The contemporary literature, film, theatre, music and some manifestations of art in the Federal Republic of Germany were indeed amongst the cultural themes often discussed in the “Eastern Bloc.” Remarks made by Heinrich Böll, the political, moral or aesthetic views of Günther Grass, the ethical and ideological debates amongst the circle of progressive writers in “Gruppe 47,” the films of Fassbinder, Herzog or Schlöndorff – all these were the considered continually and discussed intensely; they were integral parts of contemporary cultural life in Budapest, Prague and Warsaw as well.

The confrontation between “East” and “West,” the ideological battles between two opposing camps were manifested directly in the situation of divided Germany, for the difficult questions of responsibility for Nazism, of one's personal position in relationship to Nazi ideology and racism, as well as the oft painful revelations and struggle against the veil laid over the past, augmented and specified this general ideological confrontation

with directly lived-through experiences, both personal and collective, saturating it with ethical, human, and emotional elements. The controversies and debates on National Socialism and racism, on the responsibility to be carried by the whole of German – and European – society for Fascism and Nazism, raged on until the mid-1970s at least, whereby the new conflicts and confrontations stemming from the Cold War were often – particularly on an emotional level – intermingled.

This – historically seen understandable – discourse also shapes the fundamental narrative of the Fluxus artist Wolf Vostell, as it does the whole ideological phraseology and political terminology of the West German New Left, the circle around Rudi Dutschke and the later Red Army Faction, although modern American imperialism, traditional Western colonialism or neo-colonialism were often compared and confounded with German National Socialism or Fascism in general. The ethical struggle against hushing up the past or indeed glorifying the Nazi past, the confusing intermingling of questions revolving around responsibility were frequently implicated by the New Left and “extra-parliamentary opposition” in the Federal Republic into the struggle against modern, multinational imperialism, against US aggression in Vietnam, or even into the conflict between Israel and Palestine. Numerous German writers, artists, film directors and other intellectuals took part in these fierce discussions. Artistic statements, most predominantly those of Joseph Beuys, Wolf Vostell, Klaus Steck, Günther Grass, Volker Schlöndorff or Fassbinder, were directly absorbed into the heated political discourse. This deep political implication of art and literature seemed to be something completely normal and historically logical to intellectuals in the “Eastern Bloc,” for cul-

tural life in Central and Eastern Europe constantly found itself in a very similar situation.

The politically provocative narrative and the irritating new visual language employed by Wolf Vostell refers to and draws on this political discourse. Unlike American Pop Art, Wolf Vostell’s art was approached and read primarily through its narrative connotations and philosophical references and was thus contextualized in the current political situation. This also meant that his innovative visual language, provocative in how it builds on unusually upfront confrontation, was not considered something “exotically new,” as something “Western” or “American,” but rather as being thematically familiar. What Vostell was addressing and speaking about was somehow not that strange and unknown, although his vocabulary manifested a hitherto unseen immediacy, a hitherto unique radicalism. Whereas the sparse visual information on American Pop Art available in the “Eastern Bloc” suggested an exotic distance, a colourful and somehow joyous lightness and ease, an amusing and simple “modern folksy touch,” one in which the blazing colours of modern clothes and cars, the humorous directness of advertising and the simple ordinary objects, the products of the fast food industry and the cheap make-it-yourself offers pointed to a mainstream mass society shaped by optimism, the works of the European artist Vostell seemed dark, joyless, critical, objectivistic, utterly uncompromising and severe, documentary and sober.

The special cultural status ascribed to the politically committed, subversive art of Wolf Vostell stems from this provocative narrative and his innovations in terms of method, technique and vocabulary. Upon closer inspection of the first context, we need to point out that Wolf Vostell deliberately chose the provocative, radical direct path of confrontation, comparable historically to the

practice and actions of Dada Berlin. This provocative path, plotting the ideological and ethical questions of contemporary conflict situations and staunchly refusing any reconciliation between the extremities, is at the root of the rigor and uncompromising quality of his artistic vision. Although he always operated with a subversive humour, the essential radicalism of the - ethical, political, ideological - antagonisms caught in the conflict situation was never fully defused by this humour.

The artistic revolts, the radical methodological innovations, and the radical rejuvenation of language after the Second World War were played out in the formal, structural and linguistic realms of artistic communication. The revolt against the literary, anecdotal, thematically comprehensible content of art, was radically rejected in the diverse schools of *Informel*, irrespective of how irrational or fanciful it was, for instance in the Surrealist narration. The - literary, verbalized - content has become suspicious and undesired. The dramatic, existentialist extremity of Abstract Expressionism, the Romantic-subjectivist, emotionalized vocabulary of calligraphic abstraction, the rituals of material destruction performed by *Informel*, sought to dissect the message of the artwork from any possible literary and thematic content, considering the content to be nothing less than subjugating art to a "serving," utilitarian function, which in the eyes of contemporaries seemed comparable to the cultural-political practice of totalitarian dictatorships, to the ideological agitation propaganda. The Modernism of the post-war period viewed the various methods of abstraction as "liberation," specifically a way of enabling concentration to be focused on pivotal intellectual and spiritual experiences, a concentration on the position of the artist in the universe, in the temporal processes of discovering and knowing the self.

Paradoxically, but logically explainable considering the given historical situation, it was precisely the uncompromising, severe, transparent, didactic, political and moralistic rigor, fundamental and concentrating on the essential, that irritated, that was the unusual, that was so confusing in the work of Wolf Vostell, for this manifested a radical break with the long-lasting epochs of diverse abstractions, but also had just as little to do with the consumerist elements of the spirit of the 1960s, namely with the ease, lightness, sensuality, irresponsibility, with the hedonism awash in the affluent societies in the West. Although in some respects Vostell shared the anti-hierarchical, anti-authoritarian, anti-conventional, anarchic-critical political sentiment of the young generation of the 1960s, one finds little evidence in his work of the "easy going" and "pop" mood of the revolting youth, not least because he strongly concentrated on the basic problematic facing the political reality of the epoch. This is the factor connecting the German Fluxus figure Wolf Vostell with the young Italian engineer, art fan, collector, co-producer Gino di Maggio, a man holding deep Communist convictions. The close friendship and committed collaboration between the two critical minds resulted in numerous exhibitions, work groups, publications, Fluxus events, and ultimately a Wolf Vostell Museum in Spain.

Born in Sicily, Gino di Maggi studied in Milan. Already during his student years he was strongly involved politically within Italy's expanding Communist movement. With comrades he visited the Soviet Union, read the classic texts of Marxism, and discovered the ideas of Antonio Gramsci early on. But he also came across something else that was not part of the view of culture officially propagated by Italy's post-war Communism: Futurism. Marinetti's radical avant-garde was namely associated with Fascism - thanks to

the political career of its founder – without a deeper, more complex analysis of Italian Modernism, where – due to the unique political situation in Italy after the First World War – genuinely revolutionary perspectives were entwined with authoritarian, anti-democratic, reactionary and nationalist thinking. Despite this ideological orientation, Gino di Maggio considered Futurism to be a radical and absolutely revolutionary form of the early avant-garde, which had sparked completely new, authentic, progressive and experimental approaches, methods and linguistic inventions across all areas of artistic creativity and transformation of everyday life. Gino di Maggio had intensely studied musical performance, Dadaist cabaret, and Futurist literature and music.

As he somewhat later, at the end of the 1960s, beginning of the 1970s, became familiar with action music and the concerts of the Fluxus artists, he realized that there were intensive ties between Futurism, Dadaism, and Fluxus. It is no coincidence that the very first Fluxus events were often organized as “Neo-Dada” manifestations, the first action music performances under the title “Neo-Dada,” for example the famous exhibition *Neo Dada in New York* featuring George Maciunas and Ben Patterson held in June 1962 in Wuppertal’s Parnass Galerie. The *terminus technicus* “Neo Dada” was also used in connection with diverse formats of Pop Art and Neo-Realism.

From the mid-1960s Gino di Maggio fostered close personal relationships with artists of the *Nouveau Realisme* and Fluxus groups, above all with Wolf Vostell, Nam June Paik, George Brecht, Ben Patterson, and Dick Higgins. He purchased works and was involved in the production of larger work groups, organized exhibitions, and financially enabled artists to visit Italy. One of his earliest exhibitions was devoted to the American Fluxus artist George Brecht and held at the Piazza Martini in Milan.

In order to propagate the current experimental methods and their accompanying theoretical considerations, Gino di Maggio became co-editor of the legendary avant-garde art journal *ALFABETA* at the end of the 1960s, joining Umberto Eco and Gianni Balestrini. The journal rapidly emerged as an international forum for radical art forms, experiments, and political thought in Italy.

The pivotal event for Gino di Maggio was the founding of his art foundation Mudima, which organizes exhibitions and concerts, performances and conferences in its own venue in Via Tadini, Milan, or is active in producing artworks and exhibitions, publishing catalogues and books. From the outset the Fondazione Mudima is one of the most active and internationally renowned foundations in Italy. The current location was opened in November 1989 with a typical Fluxus event: *From Dinner to Breakfast* was a concert performance to which Arman, César, Ben Vautier, Joseph Beuys, and Nam June Paik all contributed. Each artist adapted a pianoforte and integrated it into his action. Wolf Vostell performed shortly afterwards, at the beginning of 1990, at Mudima, featuring his Fluxus work *Pianofortissimo*. In the following year, in 1991, Vostell presented his musical environment in Fondazione Mudima under the title of *Radio Fish*, where he opened deep-frozen swordfishes between blocks of ice and radio sets. Here the radio sets serve as simple things of everyday life, as technological objects, as artefacts, similar to the television sets in the de-collages and video sculptures which represent the inorganic anti-pole to organic realities, such as animals and plants.

Despite the seemingly chaotic accumulation of selected objects, a relatively simple, transparent structure can be observed. The Fluxus artist Wolf Vostell regards every kind of formalism, every form of embellishing chaotic reality to be alien and void. He operates with

an almost propagandistic, emblematic simplification of visual elements, whereby the historical, political allusions are always – albeit concealed and still, discrete – present. He was very critical of the naivety shown by members of affluent societies and the irresponsible hedonism of the world of consumption, as he was of the parasitic, sensual, raging attitude of affluent societies, which simply refused to recognize international implications and conflicts of interest. This is what Wolf Vostell precisely saw and he wanted to make it clear, direct and unavoidably visible how this seemingly innocent, naïve, hedonistic world of consumption had developed an insufferable, immoral, egoistic indifference towards the rest of the world, towards the suffering and misery of the broad masses outside the “Western paradise.” This uncompromising radicalism lends his works a certain “archaic simplicity,” a kind of innocence and youthfulness. This recalls in some respects the intentional, well-considered, intelligently playful, subversive infantilism of Nam June Paik.

History and political events have naturally stamped a presence on his visual-sculptural compositions. The visual confrontation between the awesome, dancing Hollywood diva Marilyn Monroe and the brutal, repulsive execution scenes from the Vietnam War, or the feared giant B-52s dropping payloads of bombs, which are actually lipsticks for ladies, provoke a direct overlapping projection of different reality levels, whereby they are painfully obviously different social situations and chances.

Vostell argues with subversive irony, he

operated with alienation effects which – since Bertolt Brecht – have remained a pivotal method in the arsenal of the radical political avant-garde. In this sense Wolf Vostell's oeuvre can be interpreted in the context of the German literary avant-garde and probably for this reason it seemed particularly topical and understandable in the circles of critical, post-Marxist intellectuals in Central and Eastern Europe. But the intelligent and versatile Fluxus artist Wolf Vostell also speaks – indeed above all – about the immediate realities of concrete situations in life. It is in this sense that he writes about his artistic stance and approach in a text to his work *Das Haus des Tauben*, which was shown at documenta 6 in Kassel in 1977: “My processural theory not only involved the expansion of the idea of art, but also an expansion of the idea of life!”¹¹ This sentence reveals exactly the same Fluxus spirit as formulated by his friend and colleague Nam June Paik: “[...] we study not only video art but our very lives.”¹² This commitment to and involvement in and for life, for experiencing life, for liberating life from repressive systems of thinking, from empty conventions, from lies and constraints – this is what connected the friends, via the active, vital experience of the Fluxus happening. As Nam June Paik said: “But you know what, Fluxus is from several different people and everyone is free. This is what Fluxus has shown: so many people involved, so many long friendships have kept going without discipline and without squabbling, it's unique!”¹³

¹ Nam June Paik, "Capito? Messe, ja?!", Interview with Nam June Paik on 6 October 1960. Audio tape with précis: >N.J.Paik Konzert Atelier Mary Bauermeister 1960<, Historisches Archiv Stadt Köln, in *Nam June Paik*, edited by Peter Moritz Pickshaus, published by the Kunststiftung NRW, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2009, p. 29.

² George Maciunas, "Neo-Dada in den Vereinigten Staaten." Lecture presented in the Wuppertal Galerie Parnass on 9 June 1962, in Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus - George Maciunas. Eine Künstlerbiographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2007, p. 62.

³ Nam June Paik, interview with Barbara Wien: "Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig!" From 23 January 1983 on the occasion of the exhibition >70-50=20. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen - 1. John Cage - Nam June Paik in der daadgalerie, Berlin<, in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 59.

⁴ Ibidem, p. 60.

⁵ Nam June Paik in an interview with Antonina Zaru in August 1992, New York, audio tape "Storie e visioni del grande artista."

⁶ Nam June Paik, interview with Barbara Wien:

"Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig!", *op. cit.*, p. 64

⁷ Jacquelynn Baas, Introduction to *Fluxus and the Essential Questions of Life*, ed. Jacquelynn Baas. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hannover, New Hampshire, in association with the University of Chicago Press, Chicago and London 2011, p. 2.

⁸ Shigeo Kubota in an interview with Peter Moritz Pickshaus: "I am an Easter baby. Jesus Christ survives," in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 123.

⁹ Wulf Herzogenrath, "Ja, ja. Ich kenne Euch Bruder!" Excerpts from two talks between Peter Moritz Pickshaus and Wulf Herzogenrath in Bremen on 5 June 1997 and 24 January 2006, in *Nam June Paik, op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Peter Weibel, Wolf Vostell, "Der Deutsche Ausblick (1958/59) from the cycle, Das Schwarze Zimmer," in *Wolf Vostell Artista Europeo, Collana a cura di Gino di Maggio, Achille Bonito Oliva, Daniele Lombardi*, Mudima Edizioni 2010, Milan, p. 251.

¹¹ Wolf Vostell, Text to the installation "Das Haus des Tauben" at Documenta 6, Kassel 1977.

¹² Nam June Paik, interview with Barbara Wien: "Jetzt ist: Utopie. Das ist wichtig!", *op. cit.*, p. 64

¹³ Ibidem, p. 62.

Nam June Paik, histoires et visions du grand artiste tirées d'une conversation avec Antonina Zaru, New York, août 1992

Le premier événement Fluxus de l'histoire date sans doute de la fin du siècle dernier. Autour de 1880, quand on a installé les premiers câbles transatlantiques de télécommunication. Comme vous le savez, il fallait au moins six mois pour communiquer entre Washington et Londres. Aller-retour ! Les bateaux américains devaient se rencontrer dans l'Océan et « se donner la main » pour attacher leurs câbles respectifs. Naturellement, il a fallu mobiliser d'énormes ressources économiques pour réaliser un tel projet. Des paquets d'action ont été mis en vente à Londres, à New York et dans le monde entier afin de financer ce projet. Au moment où elles allaient se rencontrer, une des deux parties - l'américaine, je crois - a perdu ses câbles et cet événement tant attendu est parti en fumée. Quatre mille kilomètres de travaux ont été perdus.

Je considère vraiment cet événement comme un « événement » Fluxus : un moment important dans l' « idée » Fluxus. La perfection qui devient erreur, qui se transforme en erreur. Arriver à la fin et devoir recommencer depuis le début.

Aujourd'hui, tout est très fluide, donc les artistes vivent cette fluidité exactement comme les autres.

Tout le monde voyait le cinéma comme un « grand » langage, mais certainement pas la télévision. Tout le monde considérait le cinéma comme à un art important, alors qu'à l'inverse, la télévision n'était pas considérée comme un art.

Nous étions à contre-courant, la télévision était considérée dans le courant. La vidéo a toujours été contraire et opposée à la télévision.

Je disais : George Orwell s'est trompé. Beaucoup de gens disent la même chose désormais. Pour les peuples de l'Est comme pour le peuple noir... La télé de l'Est a été faite par des personnes qui regardaient la télé occidentale.

Pour travailler avec les nouvelles technologies dans l'art, il faut beaucoup de patience. Il faut beaucoup étudier. Mon *background* m'a aidé à être patient.

Beaucoup d'artistes américains et occidentaux, en général, n'ont pas assez de patience pour étudier l'ordinateur. Dans les années 60, par exemple, c'était terrible, pas parce que mon attitude était meilleure, mais parce que souvent, dans les expositions et dans les installations d'autres artistes, l' « art » et la « technologie » ne fonctionnaient pas. Dans mon cas, la patience, et une certaine application, ont permis à mes œuvres de toujours fonctionner.

Grâce à ma patience et à une certaine maniaquerie, parfois idiote, essayant et essayant encore, tout a toujours parfaitement fonctionné.

La culture coréenne est analysable sur la base de deux éléments principaux : la tradition primitive d'origine mongole caractérisée par le nomadisme, et la culture classique chinoise et indienne, Confucius, etc.

J'observe avec un grand intérêt l'influence exercée par la culture chamanique nord-coréenne. Une fois, j'étais à table avec un chercheur canadien qui s'occupait d'Indiens d'Amérique. Je lui ai demandé à quelle tribu d'Indiens j'aurais appartenu si j'étais né en Amérique. Il m'a répondu sans la moindre hésitation : « Aux Esquimaux. » Je sais ainsi que j'appartiens à la tradition chamanique sibérienne. Pour moi, c'est aussi un lien avec l'enfance. Les chamans, en effet, sont ce que je me rappelle de mon enfance.

Ainsi, toute l'expérience d'art vidéo et audiovisuelle de ces années-là m'aide à entrer dans l'histoire des choses humaines. Et les artistes sont très forts dans l'exercice de la mémoire. Toute l'expérience de l'audiovisuel, de la musique et des vidéos me permet d'entrer dans la mémoire de l'histoire. Du reste, notre cerveau est ainsi fait, comme une bande magnétique. Il est important de travailler sur deux niveaux de communication, réciproques et interactifs, parce que la communication unilatérale, « *one way* », est très commune.

Aujourd'hui, je crois par exemple que les mécanismes de la téléconférence ouvrent des perspectives intéressantes. En particulier, parce que la téléconférence est beaucoup plus économique que le satellite. Les problèmes que nous avons rencontrés avec le satellite pouvaient être surmontés par la téléconférence, mais à l'époque, en 1988, cette technologie n'était pas encore très développée.

La première idée « satellisante » que j'ai eue concernait la possibilité de faire danser Merce Cunningham avec Baron. Ce fut assez naïf. J'ai contacté Baron en lui demandant s'il voulait improviser avec Merce Cunningham... les grands noms... mais il m'a répondu qu'il devait aller à une fête de Nouvel An. La vérité, c'est que cet événement ne garantissait pas suffisamment leur professionnalisme et leur réputation. Dans leur cas, en effet, il s'agissait d'improviser sans répétitions et le public aurait pu prendre cette performance pour une sorte de compétition entre deux illustres personnages.

La même chose s'est produite entre Beuys et Cage, à qui nous avons demandé de jouer ensemble un duo au piano. Vous imaginez ça ? Beuys et Cage... L'événement du siècle ! Mais Beuys a hésité. D'un côté, il y avait Cage qui avait développé au cours de longues années un style extrêmement personnel ; de l'autre, Beuys, qui avait un programme artistique précis. Il était impensable qu'ils changent brusquement leur style. Et ça a été pareil avec Beuys et Allen Ginsberg... Pour eux, la télévision n'était pas très importante. C'est moi qui les ai entraînés. Ils étaient très inquiets. Alors, quand je leur ai demandé de venir, ils ont répondu oui, mais ils n'ont jamais pris ce projet au sérieux.

Au contraire, Laurie Anderson a pris très au sérieux *Good Morning Mr. Orwell*, parce qu'elle est une artiste multimédia.

Pour un jeune artiste, utiliser aujourd'hui les instruments de la téléconférence, cela pourrait vouloir dire expérimenter une nouvelle forme d'art.

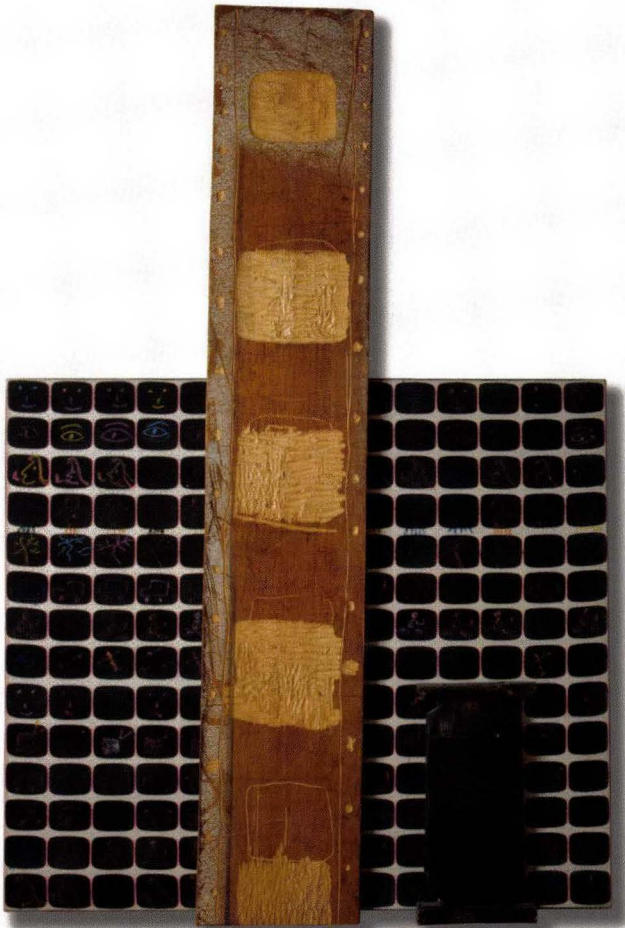
En vidéo, nous utilisons un montage que nous appelons « volant » (*flying edition*). Nous avons deux cassettes vidéos devant lesquelles nous nous asseyons comme si c'était le clavier d'un piano. Nous pouvons faire deux coupures soudaines en une heure, par exemple. Ainsi, nous coupons, nous coupons, nous coupons et c'est probablement un peu comme pour la vie. Je suis ici maintenant, mais je pourrais ne pas y être demain. C'est comme la vie. Les images sont abstraites. Abstraites au sens où nous employons « réalisme », réalité : mais les relations qui se produisent sont complètement « surréelles », au sens de non réelles. Toutefois, il y a un développement du présent, de la présence.

Nous tous, nous désirons une certaine sécurité et une vie meilleure. Nous avons besoin de connaître quelque chose de l'avenir et plus nous connaissons le passé, plus nous pouvons dire que nous sommes sûrs. Connaître le passé, c'est-à-dire la mémoire, cela veut dire comprendre et voir l'avenir. La mémoire est une série de courbes, un radar comme disent certains, entre le passé et l'avenir. Nous sommes ici dans le présent, nous connaissons le passé, nous pouvons essayer de comprendre l'avenir. Mais nous ne pouvons pas connaître le présent. Voilà pourquoi je consacre au moins deux heures par jour à la lecture des journaux.

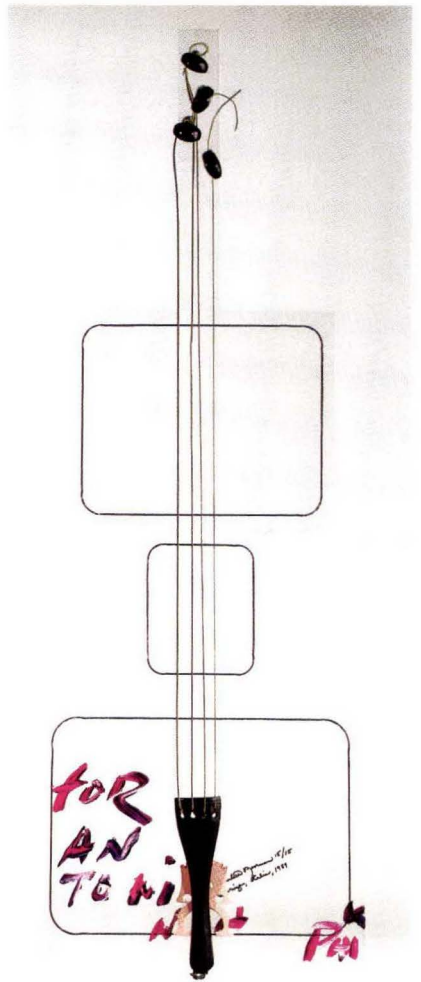
Les artistes savent plus de choses de l'avenir que du passé. Il n'en est pas toujours ainsi, c'est vrai, mais généralement je crois que oui. Les artistes ont été l'avant-garde des deux grands changements ; nous n'avons pas toujours raison, mais cela nous arrive certainement plus souvent qu'à d'autres. Je connais mon rôle : quelque chose qui est entre le développement du matériel et celui du logiciel. Et ce que je sais, c'est que je suis un artiste plutôt doué pour servir d'interface. Je connais mon rôle, mais pas celui des autres artistes.

L'ordinateur très rapide que nous utilisons a été développé et produit à l'origine pour le système de guidage des missiles. Si un ordinateur satisfait les exigences militaires, il est évident qu'il peut trouver des applications pour les spots télévisés : les machines sont neutres. L'industrie militaire peut développer la technologie, parce qu'elle possède les ressources économiques nécessaires. Du reste, Marconi lui-même a été soutenu par la Marine britannique.

L'industrie militaire développe les technologies. Je n'aime pas les militaires, mais nous avons besoin de fonds pour expérimenter dans notre secteur : quelle que soit la provenance de l'argent - américaine, japonaise -, les scientifiques prennent l'argent pour faire ce qu'ils doivent faire ; pour aller de l'avant. Je ne dis pas que c'est un bien ou un mal, je dis que c'est notre destin. D'autre part, tout le xx^e siècle a été marqué par une grande compétition : la compétition entre la technologie des médias et l'art. Et les artistes ont été à la fois les prêtres, les victimes et les antennes du défi.



Nam June Paik
Wood Zen Painting
1992
Collection privée / Private Collection

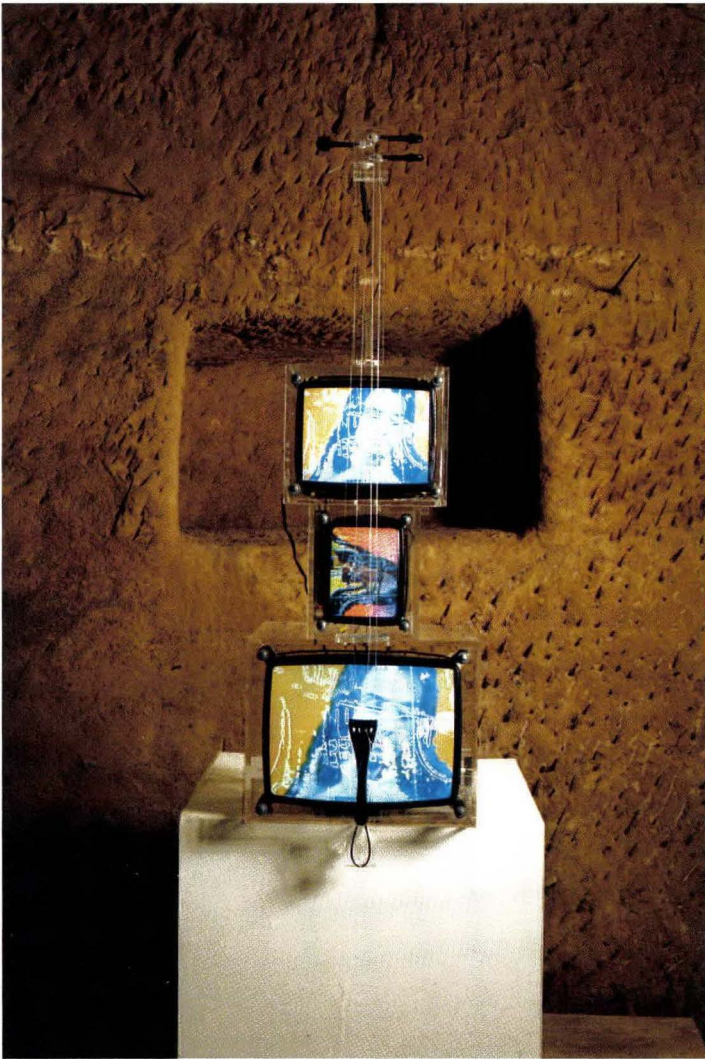


Nam June Paik

Violoncello

1989

Collection privée / Private Collection

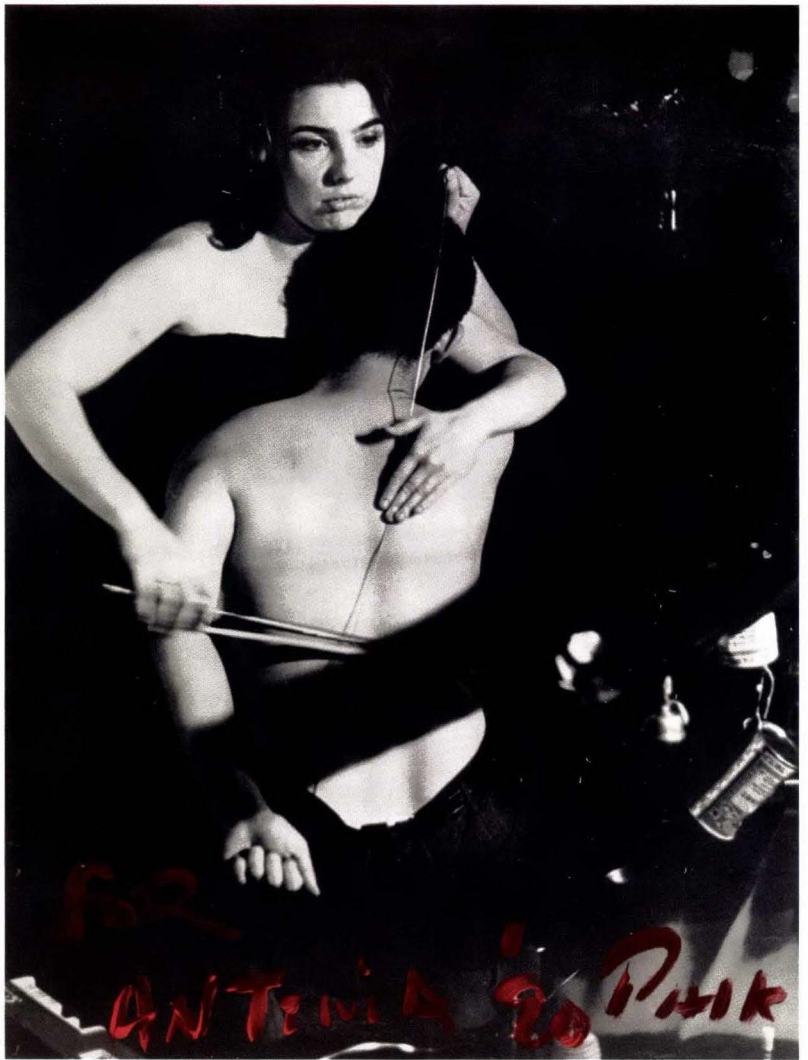


Nam June Paik

TV Cello

1992

Collection privée / Private Collection



Nam June Paik

*Images of John Cage's 26'1.1499 for a String Player Performance at the
Café Go-Go, New York*

Images de la performance de John Cage 26'1.1499 pour violoniste au Café
Go-Go à New York
1990

Collection privée / Private Collection



Nam June Paik
Sfera / Punto Elettronico
Sphère / Point électronique
1990/1992
Collection privée / Private Collection



Nam June Paik
Homage to Capri
Hommage à Capri
1990/1991
Collection privée / Private Collection

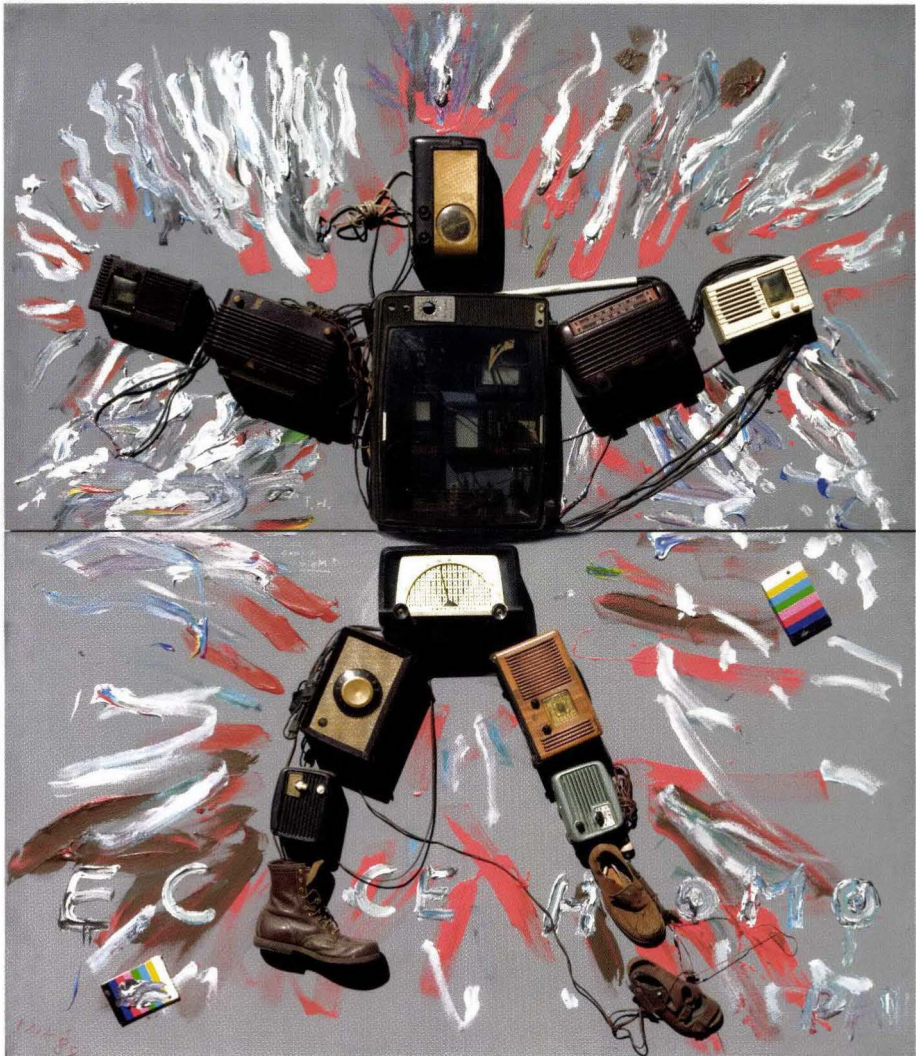


Nam June Paik

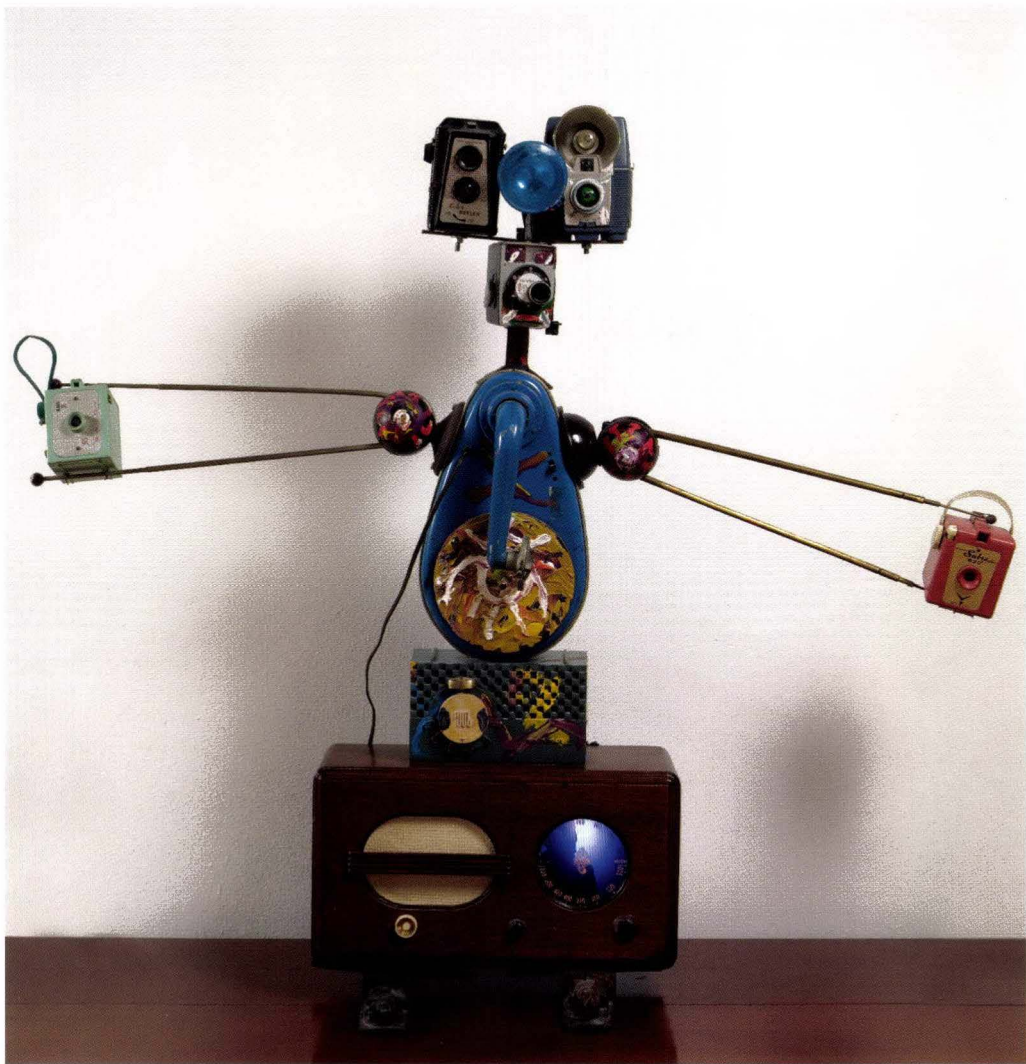
Crash Robot

1992

Collection privée / Private Collection



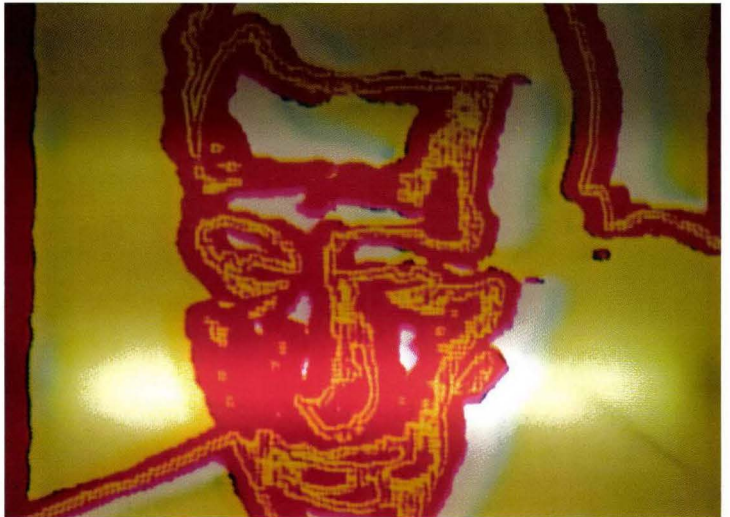
Nam June Paik
Ecce Homo (Robot Series)
1989
Collection privée / Private Collection



Nam June Paik
Robot 3, Livia
1993 (?)
Collection privée / Private Collection



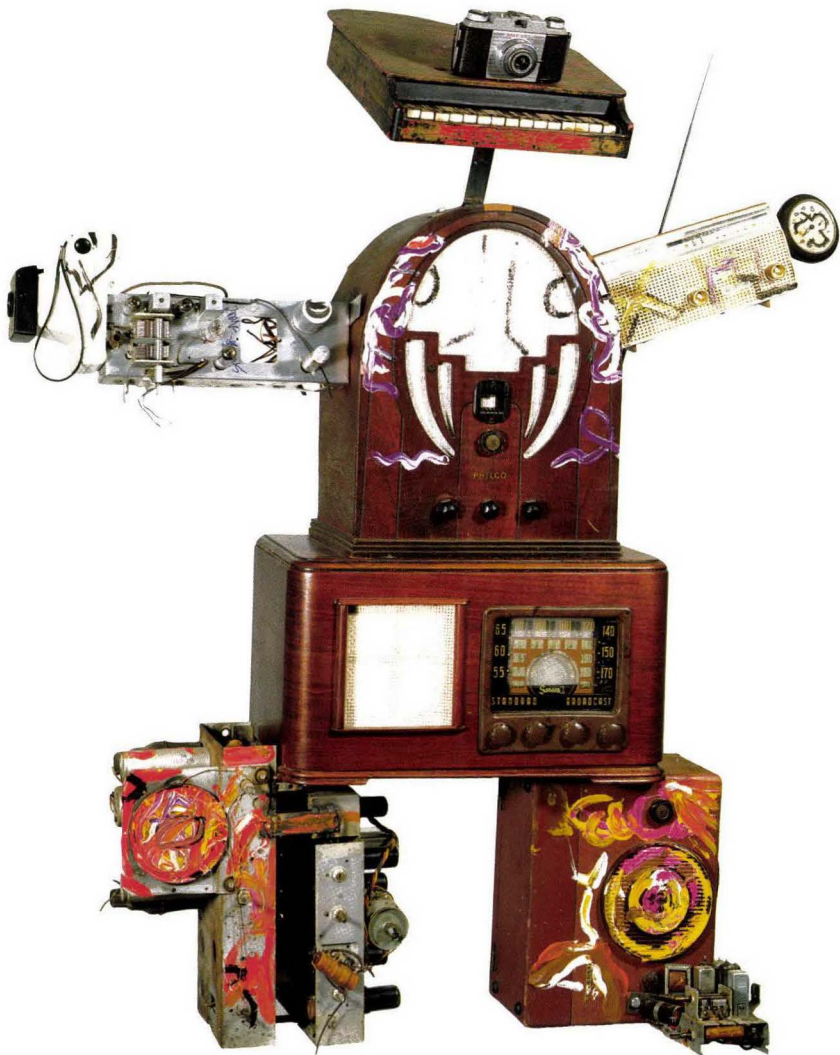
Nam June Paik
Oriental Painting, Direttore d'orchestra
Peinture orientale, Chef d'orchestre
1995
Collection privée / Private Collection



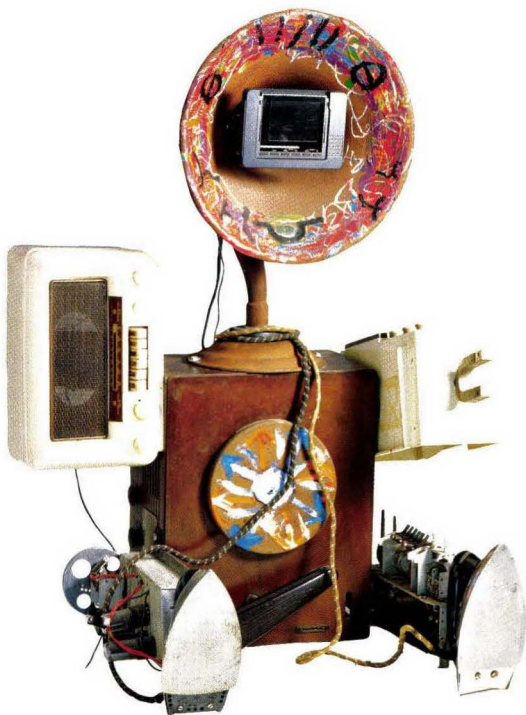
Nam June Paik
Untitled
Sans titre
1990
Collection privée / Private Collection



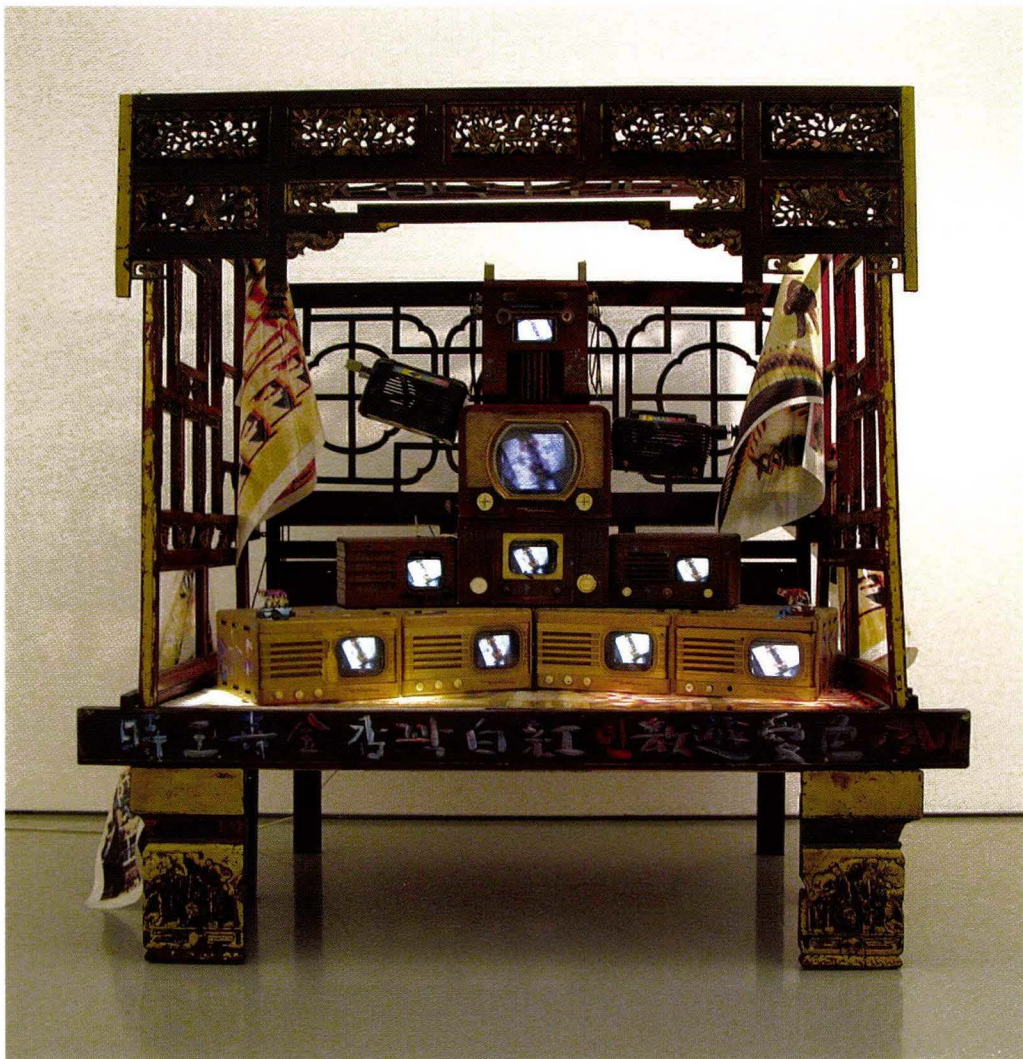
Nam June Paik
Sacro e profano
Le Sacré et le Profane
1993
Collection privée / Private Collection



Nam June Paik
Robot 5, Luciano Pavarotti
1995
Collection privée / Private Collection



Nam June Paik
Robot 4, Maria Callas
1995
Collection privée / Private Collection



Nam June Paik

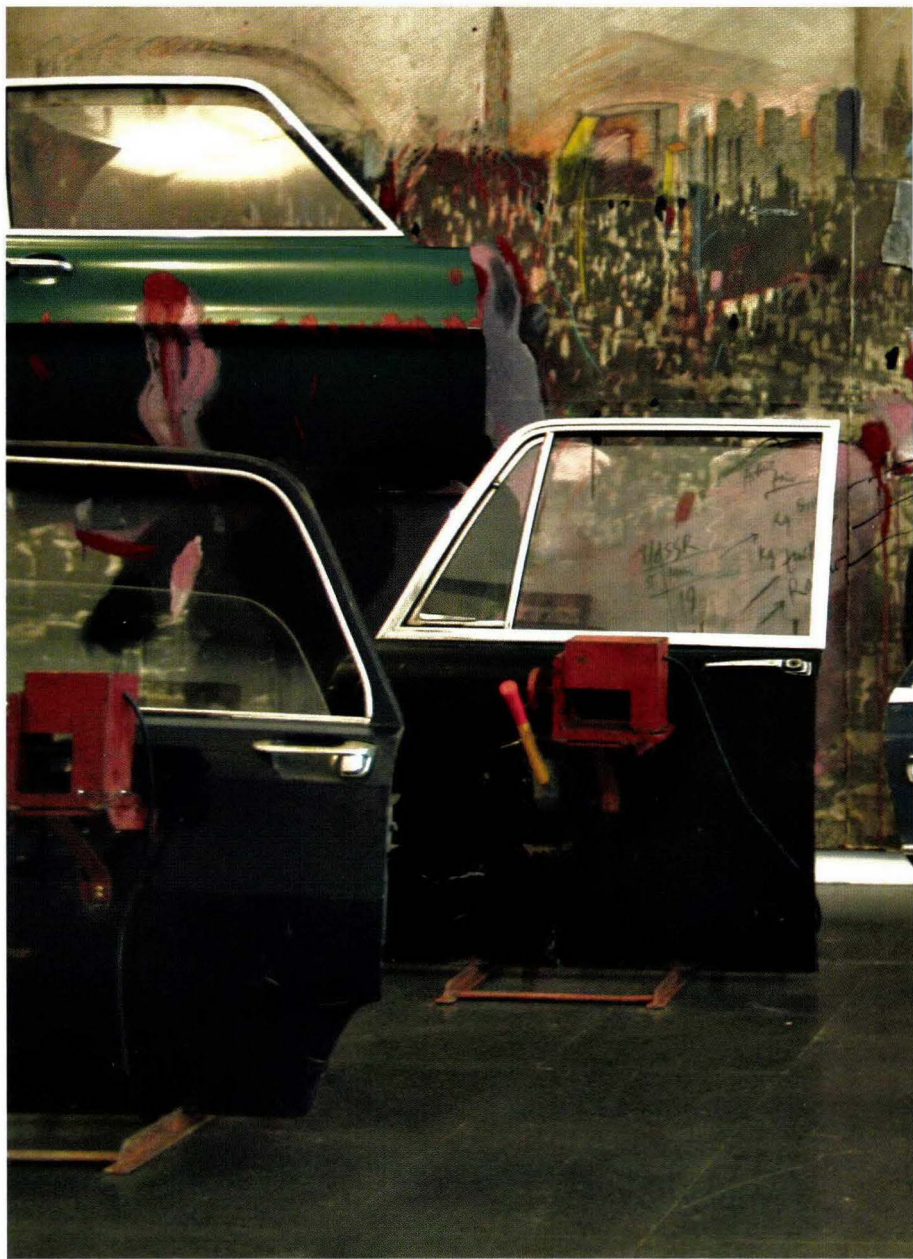
Young Buddha on Duratrans Bed

Jeune Bouddha sur lit Duratrans

1989-1992

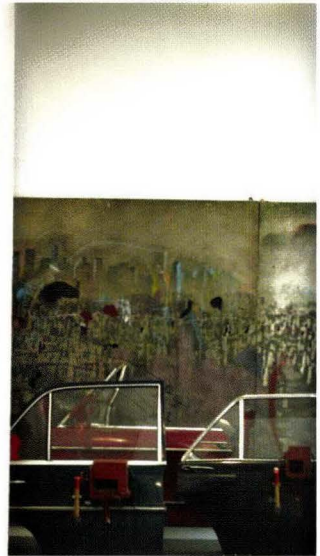
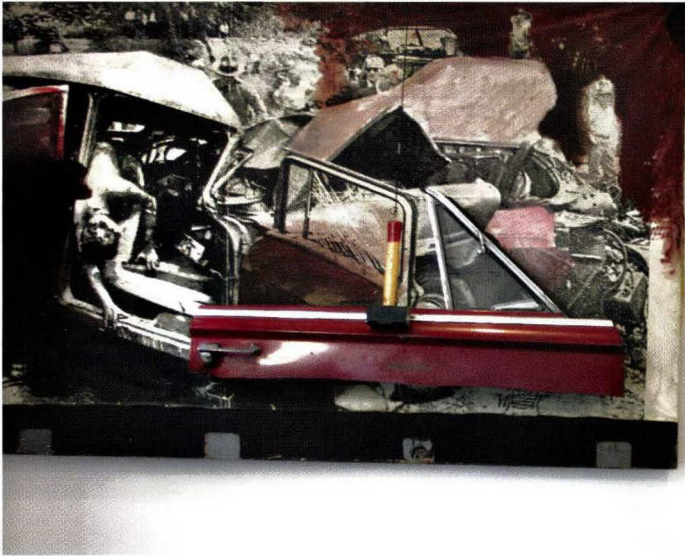
Collection privée / Private Collection

Dépôt au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

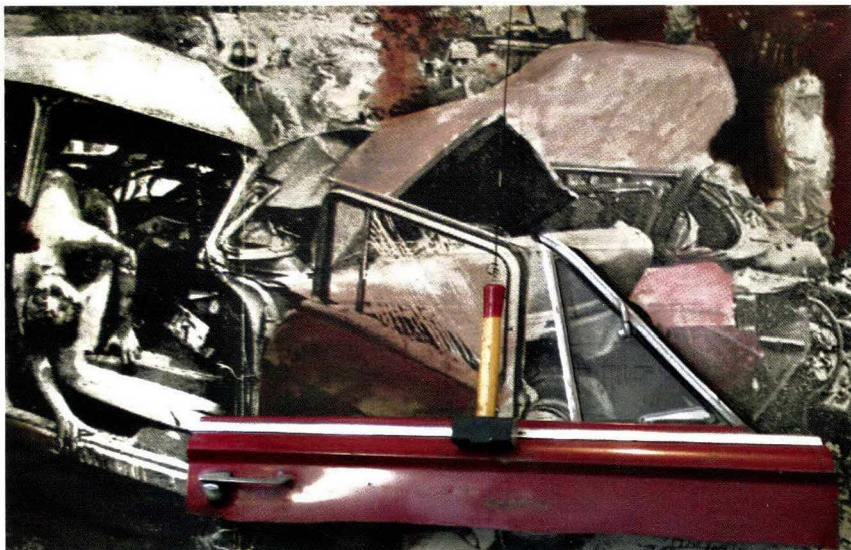


Wolf Vostell
Fandango
(détails)
1975
Courtesy
Fondazione
Mudima

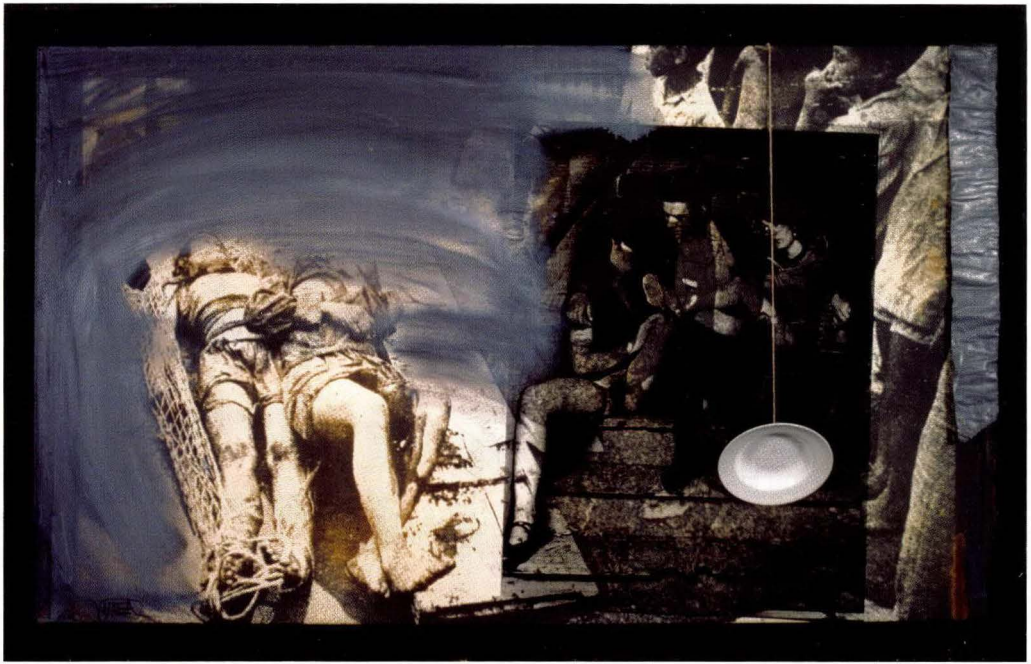




Wolf Vostell
Fandango (détails)
1975
Courtesy Fondazione Mudima



Wolf Vostell
Fandango (détails)
1975
Courtesy Fondazione Mudima



Wolf Vostell
Berlin fieber
1973

Courtesy Fondazione Mudima



Wolf Vostell
Cycle Calatayud
1973

Courtesy Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida, Espagne



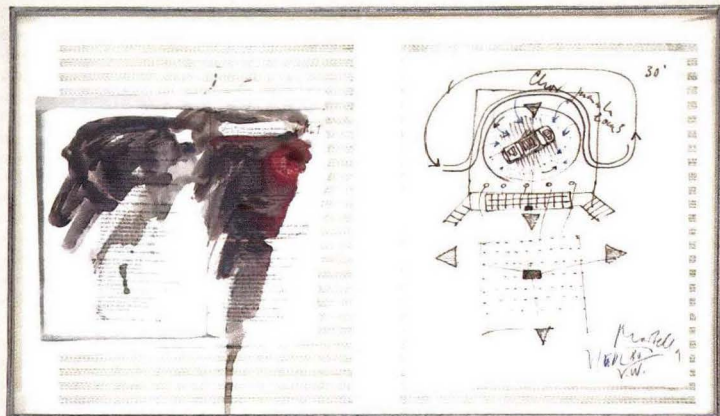
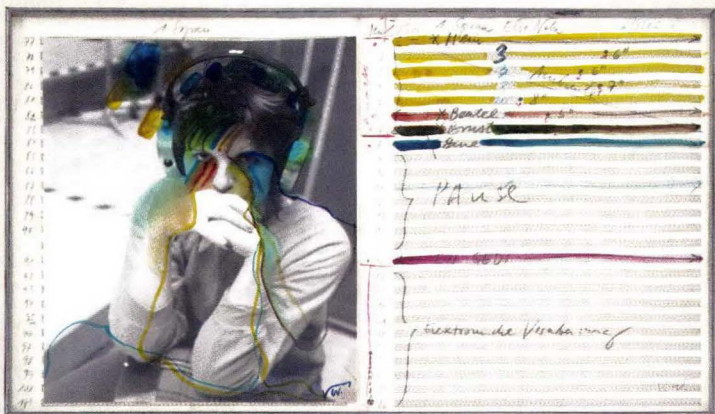
Wolf Vostell

Cycle Catalayud

1973

Courtesy Archivio Happening Vostell

Museo Vostell Malpartida, Espagne / Spain



Wolf Vostell
Il giardino delle delizie
 Le jardin des délices
 1980
 Courtesy Fondazione Mudima



Wolf Vostell
Partitura Bach-Fandango
Partition Bach-Fandango
1985
Courtesy Fondazione Mudima



Wolf Vostell
Le Zitelle Fluxus
1990
Courtesy Fondazione Mudima

Vitalité du *caractère destructif* chez Fluxus

Marco Pierini

« Le caractère destructif ne connaît qu'un mot d'ordre : faire de la place ; une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine »¹.

L'assertion de Walter Benjamin semble s'appliquer parfaitement à l'esprit qui a parcouru Fluxus dès le commencement, caractérisant invariablement sa présence irrégulière et flottante dans le panorama artistique des cinquante dernières années. Un esprit constitué non seulement par une dimension positive et de proposition, fertile et innovatrice, mais aussi par une incontournable connotation iconoclaste, négative, « désagrégative ». Et le caractère destructif de Fluxus a précisément été parfois interprété exclusivement comme une version mise à jour d'un mot d'ordre dadaïste de négation ou, ce qui revient presque au même, d'affirmation d'un anti-art engendré par un ferment désacralisant et nihiliste, reléguant au second plan justement ce besoin d'« espace libre » et cette nécessité d'« air frais » qui semble en revanche bien faire partie des présupposés fondateurs de la complexe internationale d'artiste agrégée par le talent anarchique de George Maciunas. Que l'iconoclasme de Fluxus ne soit jamais une fin en soi, cela était déjà annoncé, une décennie avant la naissance du mouvement lors du *Fluxus Festival* de Wiesbaden de 1962, par les *White Paintings* de Robert Rauschenberg et *4' 33"* de John Cage. La monochromie de la surface et le silence des instruments, en effet, ne se voulaient jamais une négation absolue mais, tout comme ce qu'il advint selon Barthes pour l'écriture contemporaine reconduit au degré zéro, monochromie et silence comportent dans le même temps « le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement »². Cage lui-même offre une lecture qui exalte les potentialités et la vitalité des monochromes de Rauschenberg plutôt que leur négativité : « Les tableaux blancs étaient des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules »³, écrivit-il dans son célèbre essai de 1961 consacré à l'artiste. Et encore, un peu plus loin dans le même texte, ce qui pourrait parfaitement s'adapter aussi à la recherche de Cage lui-même, il relie étroitement la naissance des *Combine Paintings* avec la précédente saison des monochromes : « Une fois faites les toiles vides (*Une toile n'est jamais vide*), Rauschenberg est devenu un donateur de dons. Les dons, ni attendus ni nécessaires, sont des manières de dire Oui aux choses telles qu'elles sont, une fête »⁴.

Les expériences séminales de Cage et Rauschenberg conduiront les artistes de la constellation Fluxus à des approches plus radicalement iconoclastes, au point de prévoir la destruc-

tion d'objets, surtout des instruments de musique de la tradition classique. Dans *One for Violin Solo*, présentée en juin 1962 à Düsseldorf dans le cadre de l'exposition *Neo-Dada in der Musik*, Paik, attrapant le violon par le manche, le fit osciller devant son visage pendant plusieurs minutes de silence absolu et, enfin, il le brisa sur le bord d'une table, faisant entendre ainsi un son, unique et définitif. En septembre de la même année, lors du premier Fluxus Festival de Wiesbaden, George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostell et Emmett Williams interprétèrent *Piano Activities*, une « partition » de Philip Corner qui prévoyait la destruction d'un piano à queue à l'aide d'un kit complet d'outils de charpentier. Dès lors se retrouvèrent démolis, démembrés, sciés, un grand nombre de pianos, perçus d'une part assurément comme les symboles par excellence des règles rigides de la tradition – encore jusqu'au xx^e siècle, pensons au rôle central du piano dans la musique de la première moitié du siècle – de l'autre rachetés, dans leur agonie, précisément par les sons et les bruits engendrés au cours de leur dissolution. Le but ne fut jamais de nier la musique, bien sûr, mais au contraire de la libérer de toute prison et de tout lien, de manière à offrir à la composition, l'écriture, l'improvisation, l'interprétation la plus grande liberté possible.

L'énergie vitale des actions Fluxus se manifesta donc avec clarté dès les commencements et, à moins de se méprendre sur l'esprit du mouvement, on peut la percevoir encore aujourd'hui dans les œuvres, dans la documentation visuelle et dans les chroniques des performances et des happenings, ainsi qu'à travers l'analyse des poétiques des artistes qui ont partagé, encore dans les décennies suivantes, la même recherche. En d'autres termes, nous pouvons affirmer que l'attitude iconoclaste de Fluxus se caractérise plus par l'importance attribuée au processus de destruction auquel les objets sont soumis, à leur métamorphose radicale, à la collectivité de l'action, plutôt qu'au résultat final, et cela peut se lire sans aucune difficulté dans le cadre de cette progressive coïncidence entre art et vie sur laquelle ont posé leurs fondations de nombreux mouvements artistiques des années soixante et soixante-dix. Si pour Fluxus, la destruction ne touche presque jamais les œuvres d'art mais d'autres catégories d'objets – « l'art » tient plutôt à l'action qui provoque leur dissolution – le sculpteur allemand Gustav Metzger entre la fin de 1959 et 1960 appela à l'avènement d'un art auto-destructeur, la création de sculptures et de tableaux qui auraient une durée comprise entre quelques instants et vingt ans et seraient constituées de substances qui en accélèrent la consommation de la forme et la désagrégation de la matière⁵. Malgré tout, même pour Metzger, comme pour les artistes de l'archipel Fluxus, « destruction *in art* did not mean the destruction *of art* »⁶. De cette affinité témoigne également la participation de certains d'entre eux au *Destruction in Art Symposium* que Metzger organisa à Londres du 9 au 11 septembre 1966 à l'Africa Center, tandis que les rues de ville s'animaient au rythme de performances et d'actions : Al Hansen, Yoko Ono, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti et Wolf Vostell participèrent directement, Dick Higgins intervint à distance tout comme George Maciunas qui, tout en s'attachant à conserver une certaine distance entre Fluxus et

le concept de destruction, envoya sa contribution pour qu'elle fût lue pendant les travaux⁷. Le *Destruction in Art Symposium*, dont l'écho se fit entendre jusque dans les médias non spécialisés, contribua à diffuser la connaissance de pratiques, de techniques et d'idées des artistes d'avant-garde situés entre Nouveau-Réalisme, Wiener Aktionismus et Fluxus.

Un reflet évident des tendances iconoclastes, qui transcende la petite élite du monde de l'art, peut aussi se lire dans la musique rock, dont les principales figures, au moins en Grande-Bretagne, proviennent en très large proportion des écoles d'art⁸. À partir de la moitié des années soixante, plusieurs groupes commencent en effet à manifester des attitudes iconoclastes pendant leur concert sur scène, jusqu'à arriver, les Who en étant l'exemple le plus célèbre, à la destruction des instruments. Le guitariste du groupe Pete Townshend – assisté par le batteur Keith Moon, qui avait l'habitude de renverser et de maltraiter ses percussions – à la fin du concert, brisait son instrument contre les amplificateurs, désormais en pleine saturation sonore et, après des coups violents et précis, le manche, le corps, la caisse et la tête allaient joncher la scène tout désarticulés, de manière assez proche, si l'on fait abstraction de l'énergie viscérale, sanguine, instinctive et du mur sonore, de ce qu'il advenait du violon de Paik. On ne sera donc pas surpris d'apprendre que Townshend avait justement eu Gustav Metzger comme professeur à l'Ealing College of Art ; et l'on ne s'étonnera pas non plus que l'année du symposium londonien fut aussi celle où Michelangelo Antonioni tourna dans *Blow Up* la scène où Jeff Beck démolit sa guitare avant d'en jeter les fragments en pâture au public, provoquant une réaction incontrôlable, proche d'un rituel orgiaque.

Le sacrifice du médium à travers lequel la « célébration » avait eu lieu prit en revanche un caractère plus spécifiquement liturgique chez Jimi Hendrix le 18 juin 1967 au Festival Pop de Monterey, lorsqu'il coucha sa Stratocaster sur la scène, se prosterna devant, la couvrit de liquide inflammable et y mit le feu, agitant les bras et remuant les mains comme un shaman en plein rite sacrificiel. Les Move eurent eux aussi, à l'exemple des Who, une attitude analogue à l'égard de leurs instruments et de la scène, sur laquelle fit parfois son apparition une hache, sous les coups de laquelle finit un téléviseur (un élément qui, de Paik à Vostell, fut cher à l'iconographie Fluxus) jusqu'à être réduit en petits morceaux⁹.

L'acte iconoclaste dans ces exemples à peu près contemporains des performances apparentées à Fluxus, sera avant tout compris comme une sublimation, une purification, une transformation, un effet de catharsis qui prend place à l'acmé de la « cérémonie » du concert. La destruction des instruments, dans les cas des Who par exemple, s'inscrit naturellement dans le sillage de la violence du son, de sa crudité et de son volume, de l'énergie physique dépensée par les membres du groupe sur scène, des paroles de rébellion des textes des chansons et elle est, plus que l'expression d'un nihilisme sans espoir comme ce sera le cas très souvent chez les premiers punks, la manifestation d'une inarrêtable, excitée et excitante vitalité. Du reste, Cage lui-même avait reconnu avec enthousiasme que dans le rock les traditions sont noyées dans la sonorité, que tout y devient confus, ce qui était splendide notamment parce que les interprètes avaient l'air d'être tous d'accord. Et il concluait : « Il vivent ! »¹⁰.

L'influence de Fluxus, même si elle n'est pas toujours consciente, perdue dans la musique rock jusqu'à une époque récente, même si elle a peut-être perdu prise chez les musiciens les plus populaires, en se confinant dans la niche de l'expérimentation et de la recherche. Toutefois, il faut au moins rappeler, pour conclure, l'évocation de *Piano Piece #13 (For Nam June Paik)* de George Maciunas faite par les Sonic Youth en 1999. L'ironie, l'esprit désacralisant, le goût du hasard que le groupe américain a démontré en se mesurant à la performance de Maciunas, au cours de laquelle sont cloués toutes les touches du piano jusqu'à réduire l'instrument au silence absolu, sont véritablement les symptômes incontestables du potentiel, de la créativité et de la liberté engendrés par l'iconoclasme de matrice Fluxus, parce que « le caractère destructif ne voit rien de durable », observe encore Benjamin, « mais pour cette raison précisément il voit partout des chemins. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il doit également partout déblayer le chemin. Pas toujours par la force brutale, parfois avec une force raffinée. Parce qu'il voit partout des chemins, il est lui-même à la croisée des chemins. Aucun instant n'est en mesure de préjuger du suivant. Il transforme ce qui existe en décombres, non par amour des décombres mais par amour pour le chemin qui se fraie un passage à travers eux »¹¹.

¹ Walter Benjamin, *Der destructive Charakter*, trad. fr. *Le caractère destructif*, in *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, pp. 173-176, p. 173-174.

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (1953), Paris, Seuil, p. 64.

³ John Cage, *Silence* (1961), trad. fr. *Silence*, Paris, Denoël, 1970, p. 60.

⁴ *Ibidem*. Cf. aussi, Franco Masotti, *Quando il silenzio crepita*, in *John Cage*, sous la direction de Gino di Maggio, Achille Bonito Oliva, Daniele Lombardi, Mudima, Milan, 2009, pp. 337-345.

⁵ « Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped ». Gustav Metzger, *Auto-destructive art*, cité par Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Tübingen, Wasmuth, 1970.

⁶ Cit. in Dario Gamboni, « Destruction of art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution », Reaktion Books, Londres, 1997, p. 265.

⁷ Cf. Kristine Stiles, « The Story of the Destruction in Art Symposium and the "DIAS affect" », in *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, sous la direction de Sabine Breitwieser, Generali Foundation-Hatje Cantz, Wien-Ostfildern 2005, pp. 41-65.

⁸ Cf. Marco Pierini, *Good Vibrations. Le arti visive e il Rock*, Giunti, Milan-Florence, 2006, en particulier pp. 12-23.

⁹ Une forte charge destructive émanait aussi des shows des américains MC5, qui avaient l'habitude de donner de grands coups de pied dans leurs instruments au cours de leurs spectacles très agressifs de la fin des années soixante.

¹⁰ Cf. John Cage, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, 1976.

¹¹ Walter Benjamin, *Der destructive Charakter*, trad. fr. *Le caractère destructif*, in *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, pp. 173-176, p. 176.

The Vitality of the *Destructive Character in Fluxus*

Marco Pierini

"The destructive character knows only one watchword: make room. And only one activity: clearing away. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred."¹

Walter Benjamin's thesis appears to perfectly fit the spirit which has pervaded Fluxus right from the start, invariably characterizing its irregular and fluctuating presence on the artistic scene over the last fifty years. This spirit includes both a markedly proactive, fertile and innovative component and an iconoclastic, negative and disruptive aspect that is quite inseparable from it. This destructive character of Fluxus has often been interpreted merely as the adoption of a Dadaist yearning for negation or – and this amounts to much the same – as the affirmation of an anti-art sprung from an irreverent and nihilist drive. What has been overlooked is precisely the need to "make room" and find "fresh air" which would appear to be the underlying assumption behind this sophisticated international group of artists held together through George Maciunas' anarchical talent. The fact that Fluxus iconoclasm is never an end to itself had already been hinted at a decade before the début of the movement at the 1962 Fluxus Festival of Wiesbaden by Robert Rauschenberg's *White Paintings* and John Cage's *4' 33"*. Monochrome surfaces and silent instruments are in no way conceived here as forms of absolute negation. Rather, as is the case according to Barthes with contemporary writing reduced to degree zero, these elements imply the motion of a break and that of a new beginning.² Cage himself offers a perspective that brings out the potential and vitality of Rauschenberg's monochromes rather than their negativeness: "The white paintings were airports for lights, shadows and particles."³ he wrote in his famous 1961 essay on the artist. In a different passage from the same text, which could equally well be applied to Cage's own research, the author closely links the birth of the

Combine Paintings to the artist's previous monochrome season: "Having made the empty canvases (*A canvas is never empty.*), Rauschenberg became the giver of gifts. Gifts, unexpected and unnecessary, are ways of saying Yes to how it is, a holiday."⁴

Cage and Rauschenberg's seminal experiences led the artists of the Fluxus constellation to adopt the most radically iconoclastic approaches, to the point of planning the destruction of objects, and especially of musical instruments belonging to the classical tradition. In *One for Violin Solo*, presented in Düsseldorf in June 1962 as part of the 'Neo-Dada in der Musik' exhibition, Paik grabbed a violin by the handle, swung it before his face for a few minutes of complete silence and finally smashed it against the edge of a table, thus engendering a single, final sound. In September of the same year, during the first Fluxus Festival in Wiesbaden, George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostell and Emmett Williams executed *Piano Activities*, a 'score' by Philip Corner featuring the destruction of a grand piano through the use of a whole set of carpentry tools on stage. Since then, many other pianos have been demolished, dismembered and sawn to pieces: on the one hand, no doubt, these were perceived as symbols par excellence of the rigid rules of tradition – including 20th-century tradition, given the central role played by the piano in the music of the former half of the century – but on the other they were redeemed on point of death by the very sounds and noises sprung from their dissolution. The aim was never to attack music, of course, but rather to free it from all cages and bonds, in such a way as to make composition, writing, improvisation and execution as free as possible.

The lively energy of Fluxus actions, then, became apparent right from the start. To this day it remains clearly perceptible – unless the spirit of the movement is misunderstood – in its works and the visual documents and accounts pertaining to its performances and happenings, as well as in the analysis of the poetics of artists

who shared the same pursuits, even in later decades. In other words, it is possible to argue that Fluxus' iconoclastic approach consists more in the importance assigned to the process of destruction to which objects are submitted, to their radical transformation and the collective character of the actions, than to the final outcomes. This approach may further be viewed in the context of the gradual interpenetration of art and life on which many of the art movements from the 1960s and 1970s are founded.

While, in the case of Fluxus destruction almost invariably concerns not artworks but other categories of objects – 'art' lying in the very action leading to their dissolution – between 1959 and 1960 the German sculptor Gustav Metzger had actually endorsed a kind of self-destructive art: the creation of sculptures and paintings having a lifespan varying from a few instants to twenty years, and made from substances that would accelerate the consumption of form and disintegration of matter.⁵ Still, even for Metzger, as for the artists of the Fluxus group, "destruction *in* art did not mean the destruction *of* art."⁶ The existence of a certain affinity between the two was further confirmed by the participation of some Fluxus artists in the *Destruction in Art Symposium* which Metzger held at the Africa Centre in London between 9 and 11 September 1966. During this time the streets of the city throbbed at the rhythm of performances and actions: Al Hansen, Yoko Ono, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti and Wolf Vostell were present in person, whereas Dick Higgins participated from a distance, as did George Maciunas. While making sure to leave some distance between Fluxus and the concept of destruction, Maciunas had a contribution of his read at the event.⁷ The *Destruction in Art Symposium* received considerable coverage even from non-specialist media, contributing to raising awareness of the practices, techniques and ideas of the avant-garde artists active in Nouveau-Réalisme, Wiener Aktionismus and Fluxus.

A clear reflection of these iconoclastic tendencies, not limited to the elite of the art world, may be found in rock music, whose leading exponents – at least in Britain – had largely attended art schools.⁸ Starting from the mid-1970s, certain bands began displaying iconoclastic behaviour on stage, the most famous case being The Who's destruction of instruments. With support from the band's drummer Keith Moon, who would knock over and manhandle his drum set, at the end of each gig the guitarist Pete Townshend would dash his instrument against the amplifiers – by then booming with feedback; after a few carefully delivered blows, the fretboard, body and headstock would end up scattered across the floorboards, much as in the case of Paik's violin, except for the visceral, hot-tempered and instinctual energy exuded by the band, and the accompanying sound wall. Unsurprisingly, Townshend's teacher at the Ealing College of Art had been none other than Gustav Metzger. And what's more, the very same year as the London symposium, for his film *Blow Up* Michelangelo Antonioni directed the scene in which Jeff Beck smashes his guitar and then throws its fragments to the public, triggering an uncontrollable reaction, reminiscent of an orgiastic ritual.

The sacrifice of the medium used for the 'celebration' acquired a more markedly liturgical character when on 18 June 1967, at the Monterey Pop Festival, Jimi Hendrix laid his Stratocaster on the floorboards of the stage and then knelt down before it, doused it with an inflammable liquid and set fire to it, moving his arms and hands about like a shaman during a sacrificial rite. Following in the steps of The Who, the band Move adopted a similar approach to their instruments and the stage: sometimes they would have an axe fall on a television (a central element in Fluxus iconography, from Paik to Vostell), shattering it into minute fragments.⁹

The iconoclastic act illustrated by these examples, roughly dating from the same peri-

od as Fluxus performances, is largely to be understood as the sublimation, purification, transformation and effect of the catharsis reached at the peak of the 'ceremony' of a concert. The smashing of instruments, as in the case of The Who, naturally ensues from the sheer violence, roughness and sound volume of the performance, as well as from the physical energy conveyed by the band members on stage and from their rebellious lyrics. Rather than an expression of hopeless nihilism – of the sort common in early punk – it represents the expression of an irrepressible, excited and exciting vitality. Besides, Cage himself had enthusiastically acknowledged the fact that, in rock music, traditions are drowned in sound and that while everything becomes wonderfully confused, the performers seem to work in unison and to really come alive.¹⁰ Fluxus continued to influence rock music even in more recent times, although this influence has not always been detected. Arguably, Fluxus has also lost its grip over more popular artists, withdrawing into the niche of experimental research. Still, in moving towards a conclusion, mention should at least be made of Sonic Youth's revamping of George Maciunas' *Piano Piece #13 (For Nam June Paik)* in 1999. The irony, irreverent spirit and boldness the American band gave proof of by engaging with Maciunas' performance – in which all the keys of a piano are nailed down, until the instrument is silenced completely – unambiguously reveal the potential, creativeness and freedom engendered by Fluxus iconoclasm. As once again Benjamin observes, "The destructive character sees nothing permanent. But for this very reason he sees ways everywhere. Where others encounter walls or mountains, there, too, he sees a way. But because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force;

sometimes by the most refined. Because he sees ways everywhere, he always stands at a crossroads. No moment can know what the next will bring. What exists he reduces to rubble – not for the sake of the rubble, but for that of the way leading through it."¹¹

¹ Walter Benjamin, "The Destructive Character," in *Selected Writings 1931-1934*, English translation by M.W. Jennings and M.P. Bullock, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2005.

² See Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, English translation by Annette Lavers and Colin Smith, New York, Hill and Wang, 1968.

³ John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961.

⁴ *Ibid.* See also Franco Masotti, "Quando il silenzio crepita," in Gino di Maggio, Achille Bonito Oliva and Daniele Lombardi (eds.), *John Cage*, Milan, Mudima, 2009, pp. 337-345.

⁵ "Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped." Gustav Metzger, "Auto-destructive art," in Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1970.

⁶ Quoted in Dario Gamboni, *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997, p. 265.

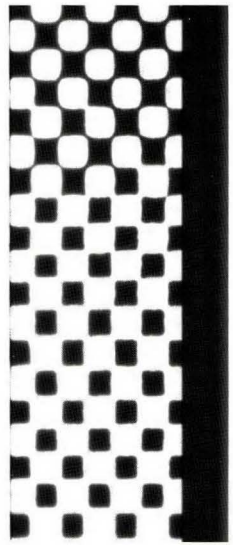
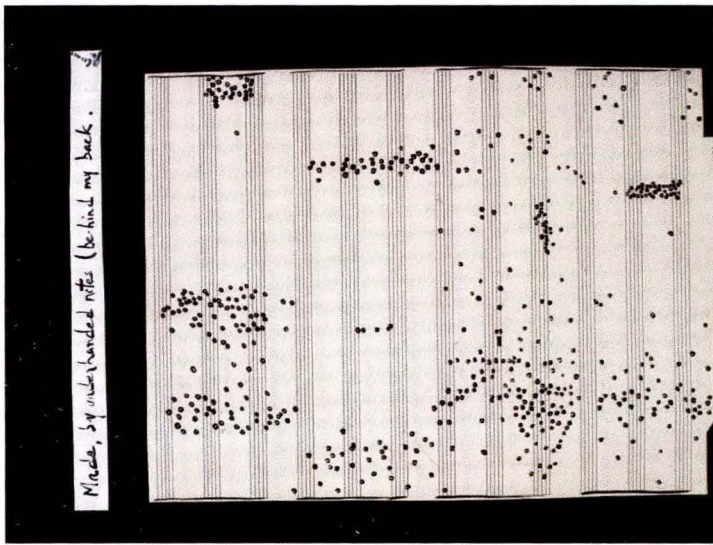
⁷ See Kristine Stiles, "The Story of the Destruction in Art Symposium and the 'DIAS affect,'" in Sabine Breitwieser (ed.), *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, Wien-Ostfildern, Generali Foundation-Hatje Cantz, 2005, pp. 41-65.

⁸ See Marco Pierini, *Good Vibrations. Le arti visive e il Rock*, Milan and Florence, Giunti, 2006, esp. pp. 12-23.

⁹ A highly destructive drive was also present in the shows of the American band MC5, who would often kick their instruments during their aggressive performances in the late 1960s.

¹⁰ See Daniel Charles, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, London, Marion Boyars, 1995.

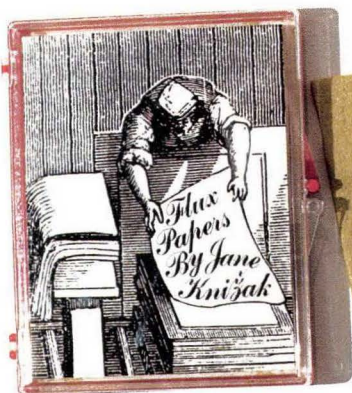
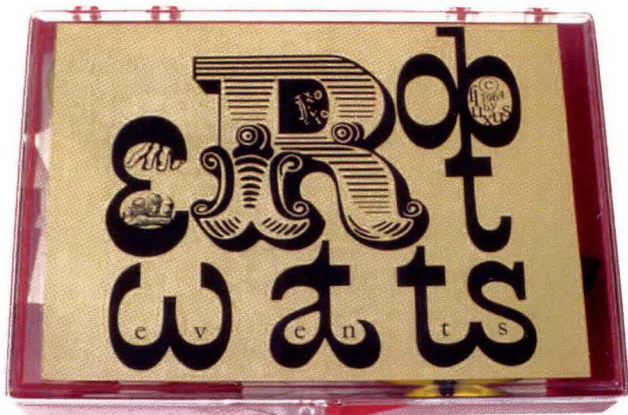
¹¹ Walter Benjamin, *op. cit.*



Philip Corner

Made by Underhanded Notes (Behind my Back)
 [Fait par notes en sous-main (derrière mon dos)]
 1961
 Musée d'Art Contemporain de Lyon

George Maciunas
Artype (Fluxfilm n°20)
 1966
 Musée national d'art
 moderne/
 Centre de création
 industrielle

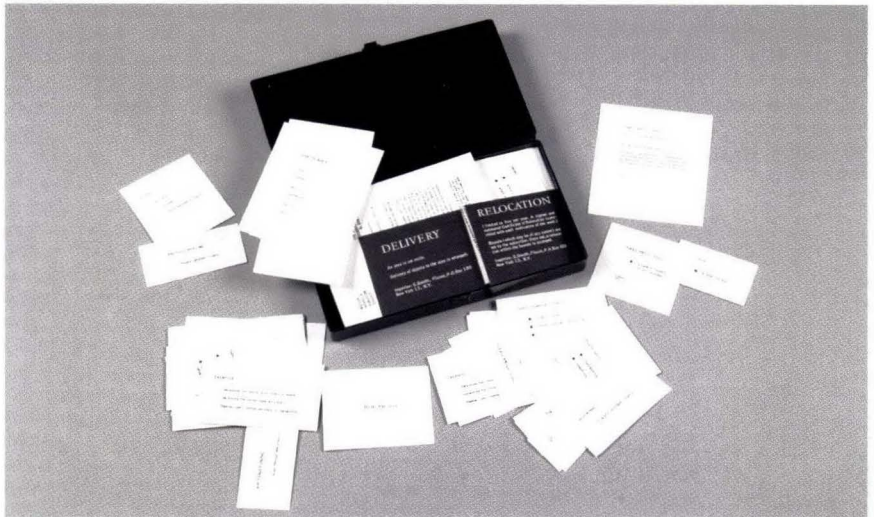
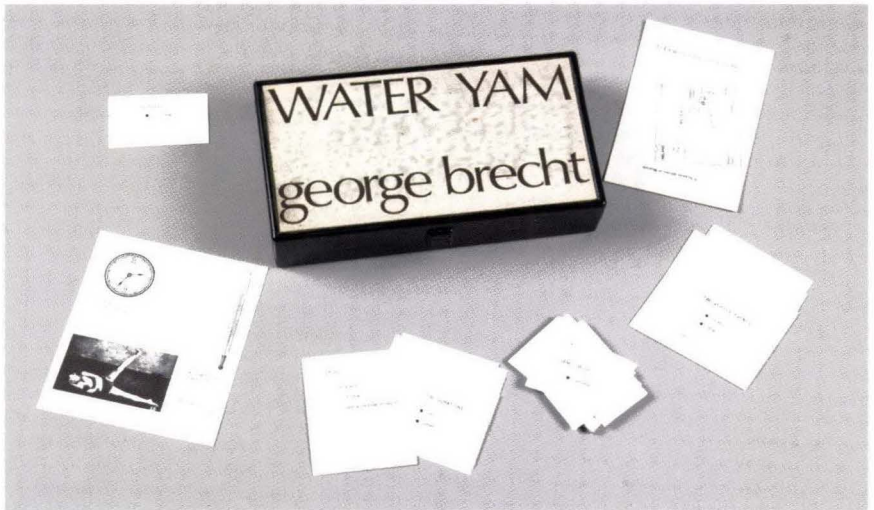


Bob Watts
Events
 Evénements
 1964
 Musée d'Art Contemporain de Lyon

Jane Knizak
Flux Papers
 Papiers Fluxus
 1969
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



George Maciunas / Takako Saito
Fluxus Chess
[Echiquier Fluxus]
1965
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



George Brecht
Water Yam
1962 - 1972
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



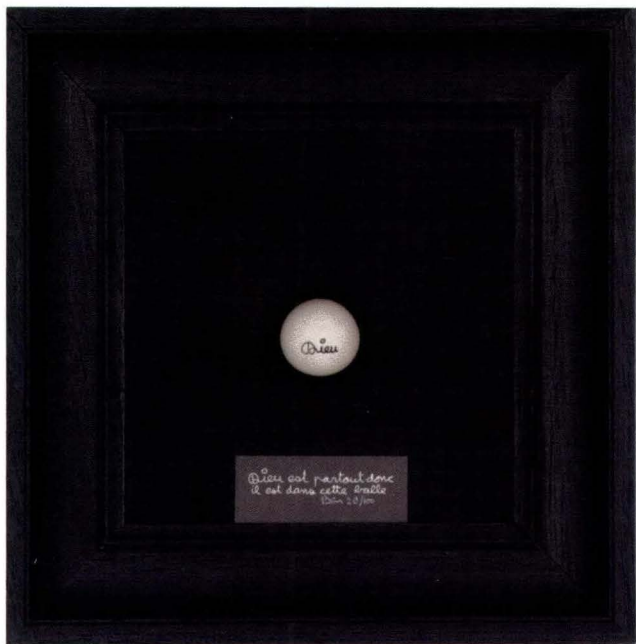
George Maciunas

Grotesque Face Mask

Masque grotesque

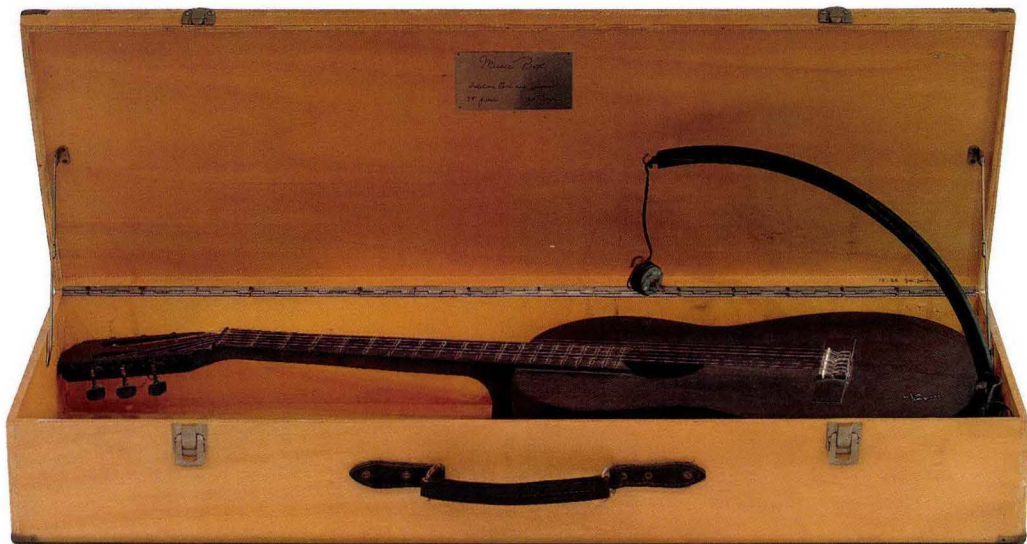
Début / Early 1970

Musée d'Art Contemporain de Lyon

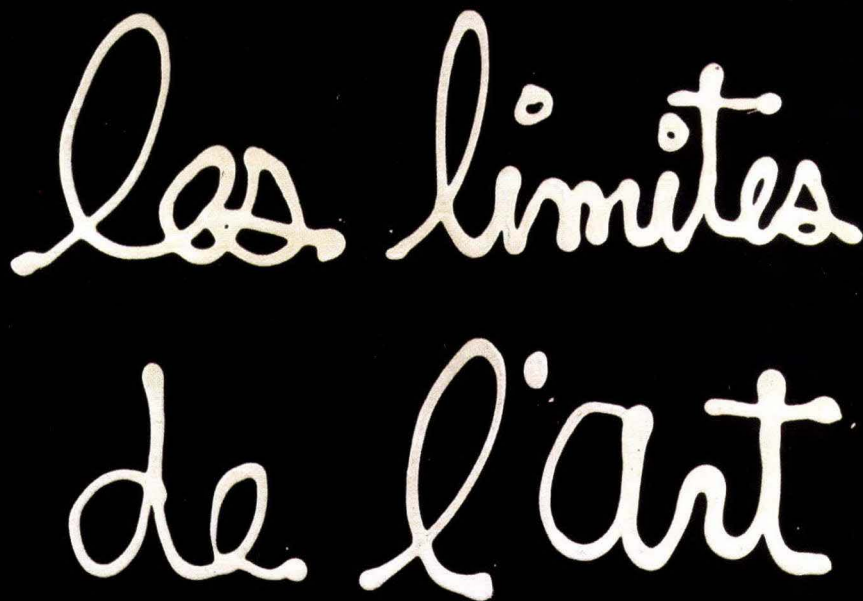


Ben
Dieu est partout
God is Everywhere
1974
Donation François et Ninon
Robelin
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Ben
Les mouchoirs
The Handkerchiefs
1978
Donation Vicky Rémy
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole



Joe Jones
Music Box
Boîte à musique
1974
Musée d'Art Contemporain de Lyon



les limites
de l'art

Ben

Les limites de l'art

Art's Limits

1975

Donation Vicky Rémy

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

Fluxshops & Co

Jeanne Brun

On a beaucoup discuté la figure de Maciunas comme chef de file, ou même comme porte-parole de Fluxus. Personnage central de la nébuleuse, « Mr Fluxus »¹, qui lui a pourtant fourni un nom et quelques manifestes, n'est en effet jamais parvenu à unifier conceptuellement un phénomène d'une force rare, mais résolument désordonnée. Il reste que, parmi le nombre de personnalités à avoir participé à Fluxus, à l'avoir incarné, un seul semble incontournable, au sens le plus neutre du mot. A quoi tient donc cette position ? Sans doute en grande partie à ce que, dans le contexte d'une scène artistique monopolisée par les institutions et le marché, l'activité de Maciunas, son œuvre en somme, aura été d'offrir à tout un groupe d'artistes qui en étaient privés ou ne s'y reconnaissaient pas, un espace de visibilité nouveau, une alternative aux canaux traditionnels de diffusion de l'œuvre d'art. Ainsi que le note Nam June Paik :

« 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. »²

Directeur (faillitaire) de la galerie AG à New York, inépuisable organisateur en Europe de concerts et festivals, chef d'orchestre de publications en tous genres, Maciunas conquiert au prix d'une dépense d'énergie colossale cet espace qu'il veut collectif et égalitaire, et non plus soumis aux diktats des instances légitimantes du monde de l'art. Cette volonté de court-circuiter les systèmes de distribution traditionnels de l'art et de reprendre en charge le discours critique porté sur leurs œuvres est partagée au même moment par les artistes conceptuels, qui se réapproprient les supports de diffusion artistique – expositions, mais surtout catalogues et livres d'artistes, qui deviennent

pour l'œuvre dématérialisée des « lieux situationnels d'art »³ plus aisément transportables et plus démocratiques – pour mieux explorer les possibilités de circulation de l'information (obsession des années 60 et 70) et d'adresse directe au public⁴.

La singularité du projet de Maciunas est d'aller au-delà de l'abstraction du monde de l'art, vers le réel et vers la vie. Il développe progressivement un système de diffusion propre à Fluxus, calqué sur les systèmes d'information et de distribution de masse des sociétés industrielles : il met ainsi sur pied à partir de 1964 une boutique, puis ses antennes, ainsi qu'un système de vente par correspondance de publications et multiples. Les référents ne sont plus seulement la galerie ou le marché de l'art, mais le supermarché et le catalogue de vente ; plutôt que l'artiste professionnel, l'artiste productif ; plutôt que l'œuvre d'art rare et précieuse, l'objet commun, accessible à tous. Loin d'être un gadget idéologique, les *fluxshops* et *mail order warehouses* matérialisent donc pleinement le dessein de Fluxus et en constituent l'un des aspects les plus novateurs.

L'idée de Maciunas porte en réalité non seulement sur la chaîne « commerciale », mais également en amont sur la chaîne de production. Trompeuse qualification, quand on sait qu'il réalise presque seul l'ensemble des *fluxkits*, *fluxboxes* et autres multiples, isolés ou réunis en malles, proposés à la vente ; et de façon plus artisanale assurément qu'industrielle, la production des *fluxkits* par exemple (une valise, disponible à la vente entre 1964 et 1970, pouvant contenir entre 20 et 40 objets ou imprimés) variant considérablement au gré des fournitures, des nouvelles collaborations ou de l'envie de Maciunas, et faisant donc de chaque « produit » un exemplaire quasiment unique. Du reste Maciunas ne parvient pas davantage à obtenir sur l'autel d'un collectif productif, qui lui est pourtant cher⁵, le sacrifice des individualités d'artistes : même si l'autorité est rendue floue (l'idée et sa conception pouvant être séparées), les objets sont le plus souvent signés. Néanmoins le modèle revendiqué est celui de la production de masse ; l'idéal, celui d'une production en série (jamais atteinte) anonyme, bon marché, avec les matériaux ordinaires du commerce, sans qualités spécifiques autres que leur économie et leur abondance. C'est ce qu'il annonce à Robert Watts, l'un des plus actifs fournisseurs de flux-choses :

« We could publish 100 boxes - each containing objects which you would "mass produce" like in a factory. »⁶

Popular, expendable, low cost, mass produced... : on pense aussitôt à la définition du Pop Art, auquel Fluxus n'a, étonnamment, pas souvent été comparé⁷. Mais là où celui-ci reproduit surtout l'esthétique de la société de consommation (*Young, Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous...* pour poursuivre la liste), celui-là s'en détache (les boîtes relèvent plus souvent d'une esthétique de bric et de broc) et ne fait que tenter de construire un système de distribution parallèle efficace, à ses propres fins, résolument subversives.

La distribution de cette production se fait ensuite par deux biais : les *fluxshops*, et la vente à distance, dont on retrouve notamment la promotion dans *CCVTRE*. La première boutique est ouverte à Soho, dans le QG de Maciunas, à Canal Street ; suivent les plus ou moins autorisées antennes d'Amsterdam en 1964 (Willem De Ridder ouvre boutique dans son salon le temps d'une soirée seulement, et d'une photographie devenue emblématique de Fluxus, mais tient ensuite officiellement l'*European mail order warehouse*), de Villefranche-sur-mer (Brecht et Filliou y tiennent de 1965 à 1968 La Cédille qui sourit, où ils vendent en même temps que les éditions Fluxus un certain nombre de bricoles, et qui est aussi un lieu de réunion et de discussion), ou de Californie (Ken Friedman). Le *VTRE n°5 (Vacuum TRapEzoid)* fait encore l'annonce de points de vente à Nice (boutique de Ben, pensée comme le pendant de celle d'Amsterdam pour l'Europe méridionale), et jusqu'au Japon (Kaniharu Akiyama à Tokyo).

Là encore, la dimension clownesque de la publicité qui en est faite (*Fluxfleet Ready to Deliver*, nous prévient le catalogue publié dans le *VTRE n°3 Valise eTRangle*, image d'une armée de livreurs à l'appui) ou l'aspect cocasse du ratage relatif que constituent *in fine* ces expériences – Maciunas indique ainsi qu'il n'aurait pas vendu un seul article pendant la première année d'ouverture du *fluxshop* de Canal Street, et Willem de Ridder confirme la rareté des acheteurs pour le *mail order warehouse* d'Amsterdam – ne doivent pas dissimuler l'ambition du projet et sa puissance théorique. Ce à quoi Maciunas se mesure, après tout, c'est le système de distribution et de consommation moderne, celui d'une disponibilité générale d'objets standardisés. Ce système entend circonscrire la masse des objets par un traitement rationnel de l'information, une méthode de classement rigoureuse des produits par genre, taille, couleur, ou tout autre critère d'identification ? Maciunas, grand ordonnateur, s'invente des codes alphabétiques pour désigner ses éditions Fluxus, par nom d'artiste, type d'objet, etc. Il entend circonscrire aussi l'ensemble de la population, en comblant les désirs de l'habitant du quartier comme ceux de celui de l'autre bout du pays ? Maciunas reçoit dans son magasin et se lance dans les affaires internationales, par le biais de multiples filiales fièrement annoncées. Et il s'y mesure dans le réel : la vente effective n'est pas seulement là pour faire performance (Watts et Brecht ont par ailleurs consacré un *event* à ces problématiques en 1963, le *Delivery Event*), mais aussi en soi, parce que Maciunas souhaite *réellement* distribuer ses objets Fluxus.

Car si Maciunas comprend, comme l'affirme Nam June Paik, que l'artiste peut s'émanciper en s'emparant du système de distribution, il comprend aussi qu'à l'ère de la consommation de masse, maîtriser ces canaux, c'est aussi avoir accès à cet autre opprimé qu'est le consommateur lui-même, c'est-à-dire, mais pour le dire d'un autre point de vue, avoir accès à l'individu. Et tandis que le système de distribution de la société de consommation s'applique à standardiser et à encadrer, en même temps que

les produits industriels et par eux, le temps et l'espace, et la pensée, Fluxus prend le chemin inverse de l'ouverture de la conscience, par l'expérience proposée par chacune de ses œuvres. Tandis que le premier fait du consommateur un objet (sous l'illusion du choix des produits qu'il consomme, il est en réalité agi et dominé par un découpage du monde, matériel, intellectuel et même fantasmatique qui lui échappe), le second encourage l'individu à participer à son environnement par l'expérience physique. Tandis que le premier contribue à une massification des désirs et des consciences, le second oppose à toute vérité universelle la supériorité de l'expérience singulière.

En remplaçant dans les circuits de distribution de la marchandise les items de la société de consommation par ses boîtes et œuvres d'art-amusement, c'est finalement à une rupture dans le partage du sensible⁸ que Maciunas appelle, et à un éveil de l'individu :

« Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional and commercialized culture [...]

Promote a revolutionary flood and tide in art. Promote living art, anti-art, promote non art reality to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

Fuse the cadres of cultural, social and political revolutionaries into united front and action. »⁹

¹ C'est ainsi que le nomme Emmett Williams dans un ouvrage qu'il édite avec Ann Noël, *Mr Fluxus, a Collective Portrait of George Maciunas*, Wiesbaden, Harlekin Art, 1996.

² 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.

³ Seth Siegelaub à Jack Burnham, 1969, cité par Anne Moeglin Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art », *Du catalogue, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°56-57, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, p. 112.

⁴ « This has therefore created an ambiguous and ironic position for the artist, a dilemma as to what he can do with contemporary media that can reach many more people than the gallery. », Kynaston L. Mc Shrine, « Essay », *Information*, cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 139.

⁵ « Eventually we would destroy the authorship of pieces and make them totally anonymous – thus eliminating artists' "ego" – Author would be "FLUXUS". », George Maciunas à Tomas Schmit, janvier 1964, cité par Jacquelyn Baas, « Fluxus and the Essential Questions of Life », *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 79.

⁶ Robert Watts à George Maciunas, mars 1963, cité par Jacquelyn Baas, « Fluxus and the Essential Questions of Life », *Fluxus and the Essential Questions of Life*, op. cit., p. 79.

⁷ Thomas Kellein consacre à ce « voisinage » un article éclairant ; il y distingue les deux mouvements en affirmant notamment : « Where the Pop artists analytically probed the aesthetics of mass media and the mass market, Fluxus aspired to be an accumulation of goods in its own right, distributed subversely through massive "headquarters" and mail order "warehouses". What Fluxus wanted was not an artistic encapsulation of the consumer society but a direct sales strategy organised by artists themselves. Instead of the continuing high artistic culture of a Jasper Johns or a Roy Lichtenstein, it sought an alternative culture of anonymous "non fine-art works". », « Fluxus, an addendum to Pop ? », in *Pop Art*, cat. exp., Royal Academy of Arts, Londres, 1991, p. 224. Pour nuancer cette distinction, il convient de rappeler l'expérience de l'installation par Claes Oldenburg d'une vitrine remplie de modèles en plâtre d'objets de consommation quotidienne (*Store*, 1961-1962), dont la description par Emmett Williams pourrait servir de définition pour les fluxshops : « It was on the one hand a real place where real sales were made, and on the other hand a set of ideas whose reverberations are still being felt. », Emmett Williams, introduction à l'ouvrage *Store Days* aux éditions Something Else Press, cité par Hannah Higgins in *Fluxus Experience*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 66.

⁸ Cf. Jacob Proctor, « George Maciunas' Politics of Aesthetics », *Fluxus and the Essential Questions of Life*, op. cit., pp. 23-33. L'auteur y analyse l'action de Maciunas à l'aune des théories esthétiques de Jacques Rancière.

⁹ George Maciunas, *Manifesto*, 1963, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, The Museum of Modern Art, New York.

Fluxshops & Co

Jeanne Brun

There has been much discussion about Maciunas, the figure, the leader, or even spokesman, of the Fluxus movement. As the central character of the nebulous "Mr. Fluxus,"¹ who actually supplied him with a name and some manifestos, he never managed to unify, in conceptual terms, what was a phenomenon of rare force, if not resolutely disorganized. There remains however, among all the personalities who took part in Fluxus, really only one key figure who incarnated the movement. What then is this position based on? It is without doubt based largely on what his activity, his work in fact, in the context of an artistic scene monopolized by institutions and the market, was to offer to a group of artists excluded from these bodies, or who didn't adhere to them; a new visibility, an alternative to the traditional channels of art diffusion. Nam June Paik commented as follows:

"Marx largely concentrated on the dialectic of production / tools of production. He thought, rather simplistically, that if the workers (the producers) *possessed* their tools of production, everything would be alright. He reflected hardly at all in a creative way about the systems of *distribution*. The problem for the art-world in the 1960s and 1970s is that the artist, while owner of his tools of production (the paint, brushes, and sometimes even printing material) remains nevertheless excluded from the system of *distribution*, which is highly centralized in the world of art. The genius of Maciunas is to have very quickly detected this post-Marxist perspective and to have tried to take over not only the means of production, but also the *system of distribution* of the art world."

The Director of the AG Gallery in New York (which finally went bankrupt), an inexhaustible organizer of concerts and festivals in Europe, the director of all kinds of publications, Maciunas, at the cost of spending a colossal amount of energy, won over a space that he wanted collective and egalitarian, and no longer subject to the dictates of the legitimizing instances of the art world.

This desire to short-circuit the traditional systems of distribution of art, and to regain the critical appreciation of their works, was shared at the same time by the conceptual artists who re-appropriated the media of art diffusion: exhibitions, but especially catalogues and artist books, which became, for their dematerialized work, "situational places of art,"³ easier to transport and more democratic. With this appropriation they sought to explore better the possibilities of information circulation – an obsession in the 1960s and 1970s – and to address the public directly.⁴

The singularity of the Maciunas project was to go beyond the abstraction of the art world, towards reality and life. He gradually developed a specific Fluxus system of distribution which was based on the mass information and distribution systems of industrialized society: hence in 1964 he opened a shop, then other branches, and a mail order system for publications and multiples. The reference for art was no longer confined to the galleries or the art market, but could now be the supermarket and sales catalogue: more the productive artist than the professional artist; rather the common object available to all than the rare and precious work of art. Far from being ideological gadgets, the *fluxshops* and *mail order warehouses* materialized the design of Fluxus, and constituted one of the movement's most innovating aspects.

The idea of Maciunas was in fact not just

concerned with the “commercial chain,” but also with the prior chain of production. A slightly misleading qualification, given that he produced all the *fluxkits* and *fluxboxes*, and other art works, almost entirely on his own: offered for sale as isolated objects, or assembled in boxes. A process definitely more small scale than industrial; for example, the production of the *fluxkits* (a suitcase, on sale from 1964 to 1970, which might contain between 20 and 40 objects or prints) varied considerably, depending on the supplies available, new collaborations, or the whims of Maciunas, thus making each “product” a virtually unique copy. For the rest, Maciunas never really managed to obtain the self-sacrifice of individual artists on the altar of collective production, something nonetheless which was quite dear to him⁵: even if the authority became blurred (the idea and the design could be separated), more often than not the objects were signed. Nevertheless the model claimed was that of mass serial production: anonymous, inexpensive, with ordinary materials having no specific qualities other than being cheap and abundant. This is what he said to Robert Watts, one of his most active suppliers of Flux-things:

“We could publish 100 boxes – each containing objects which you would ‘mass produce’ like in a factory.”⁶

Popular, expendable, low cost, mass produced... : we immediately think of the definition of Pop Art, with which, strangely enough, Fluxus was never very often compared.⁷ But whereas Pop Art reproduced above all an aesthetic of the consumer society (*Young, Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous...* etc), Fluxus turned away from this (the boxes referred more to an aesthetic of “odds and ends”) and just tried to establish an efficient parallel distribution system, for its own ends, and resolutely subversive.

After this, there were two methods of distribution for the production: the *fluxshops*, and mail order, advertised in the *CCVTRE*. The first shop was opened in Soho, at the Maciunas headquarters in Canal Street; branches, more or less authorized, followed in Amsterdam in 1964 (William De Ridder opened shop in his living room for just one evening, the time for a photograph which was to become emblematic of the Fluxus movement, but also officially ran the *European mail order warehouse*), and in Villefranche-sur-Mer (where Brecht and Filliou ran the *La cédille qui sourit* from 1965 to 1968, selling not only Fluxus publications but also a certain number of makeshift objects; the shop was also a meeting and discussion place). There was also a branch in California with Ken Friedman. The *VTRE n°5 (Vacuum TRapEzoid)* announced outlets in Nice (Ben’s shop, conceived as a counterpart of the one in Amsterdam, but for southern Europe), and even in Japan (Kaniharu Akiyama in Tokyo).

Here again the clown-like dimension of the advertising (*Fluxfleet Ready to Deliver*, the catalogue tells us, published in the *VTRE n°3 (Valise eTRanglE)*, with pictures of an army of delivery men) or the rather comical nature of the relative flop in the end of this adventure, should not mask the ambition of the project and its theoretical force.

(Maciunas confessed that he hadn’t sold one single item during the first year of his *fluxshop* opening in Canal Street, and Willem de Ridder confirmed a distinct scarcity of buyers from the *mail order warehouse* in Amsterdam).

After all, what Maciunas was really measuring up to was the system of distribution of the modern consumer society, that of the general availability of standardized articles and objects. This system seeks to delimit a mass of objects by a rational organization of information, a rigorous classification of

objects based on type, size, colour, or any other identification criteria. Maciunas was a great arranger, and invented alphabetical codes to designate his Fluxus publications, by artist's name, type of object, etc. He also sought to cover all the population, meeting the desires of the local district inhabitant and someone living on the other side of the country. Maciunas welcomed visitors to his shop, and launched himself into international business with proud announcements of overseas branches. And he did measure up to reality; an actual sale was not just a question of creating performance (Watts and Brecht dedicated an *event* to this question in 1963, the *Delivery Event*), but was an act in itself, because Maciunas *really* did want to distribute Fluxus objects.

For if, as Nam June Paik claimed, Maciunas understood that the artist could emancipate himself by taking over the system of distribution, he also understood that in the era of mass consumption, by having control over these channels was a means of reaching that other oppressed being, the consumer himself; in other words, but from another point of view, of having access to the individual. And while the consumer society distribution system applied itself to standardizing and formatting industrial

products, and through them, notions of time, space and thought, Fluxus went the opposite way, opening up the conscience through the experience provided by each of its works. While the first turns the consumer into an object, the latter encourages him to participate in his environment, through physical experience. While the first contributes to a massification of desire and conscience, so the latter sets any universal truth against the superiority of a singular experience.

By replacing articles of the consumer society in the distribution chain, with boxes and objects and works of art-amusement, Maciunas called for a change in the distribution process of what affects our senses⁸, and the awakening of the individual:

“Purge the world of bourgeois sickness, ‘intellectual,’ professional and commercialized culture [...]

Promote a revolutionary flood and tide in art. Promote living art, anti-art, promote non art reality to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

Fuse the cadres of cultural, social and political revolutionaries into united front and action.”⁹

¹ "Eventually we would destroy the authorship of pieces and make them totally anonymous - thus eliminating artists 'ego' - Author would be 'FLUXUS.'" George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964, cited by Jacquelyn Baas, "Fluxus and the Essential Questions of Life," *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 79.

² Nam June Paik, "George Maciunas and Fluxus," *Flash Art* n°84-85 (October-November 1978), cited by Owen F. Smith in *L'Esprit Fluxus*, Musées de Marseille, 1995, p. 34.

³ Seth Siegelaub to Jack Burnham, 1969, cited by Anne Moeglin Delcroix, "The catalogue as a work of art," *Du catalogue, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°56-57, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, p. 112.

⁴ "This has therefore created an ambiguous and ironic position for the artist, a dilemma as to what he can do with contemporary media that can reach many more people than the gallery.," Kynaston L. Mc Shrine, "Essay," *Information*, cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 139.

⁵ "Eventually we would destroy the authorship of pieces and make them totally anonymous - thus eliminating artists 'ego' - Author would be 'FLUXUS,'" George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964, cited by Jacquelyn Baas, "Fluxus and the Essential Questions of Life," *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 79.

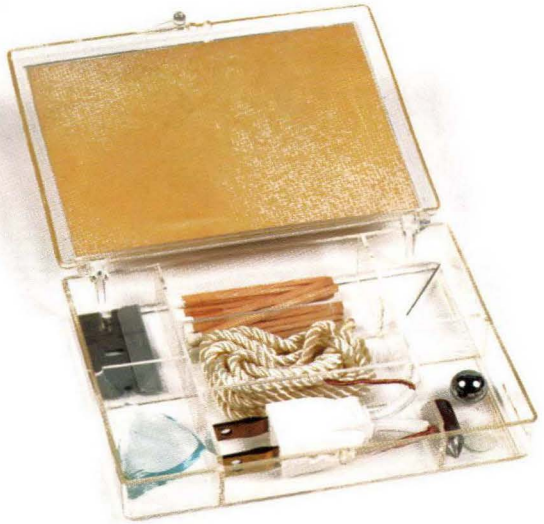
⁶ Robert Watts to George Maciunas, March 1963, cited by Jacquelyn Baas, "Fluxus and the Essential Questions of Life," *Fluxus and the Essential Questions of Life*, op. cit., p. 79.

⁷ Thomas Kellein devoted an illuminating article to

this "proximity"; he distinguished the two movements by declaring that: "Where the Pop artists analytically probed the aesthetics of mass media and the mass market, Fluxus aspired to be an accumulation of goods in its own right, distributed subversively through massive 'headquarters' and mail order 'warehouses.' What Fluxus wanted was not an artistic encapsulation of the consumer society but a direct sales strategy organised by artists themselves. Instead of the continuing high artistic culture of a Jasper Johns or a Roy Lichtenstein, it sought an alternative culture of anonymous "non fine-art works," "Fluxus, an addendum to Pop?," in *Pop Art*, cat. exp., Royal Academy of Arts, London, 1991, p. 224. To qualify this distinction, it helps to recall the experience of the installation by Claes Oldenburg of a shop window full of plaster models of everyday consumer objects (*Store*, 1961-1962), where the description by Emmett Williams could serve as a definition for the fluxshops: "It was on the one hand a real place where real sales were made, and on the other hand a set of ideas whose reverberations are still being felt," Emmett Williams, introduction to the work *Store Days* published by Something Else Press, cited by Hannah Higgins in *Fluxus Experience*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 66.

⁸ Cf. Jacob Proctor, "George Maciunas' Politics of Aesthetics," *Fluxus and the Essential Questions of Life*, op. cit., pp. 23-33. The author analyses the action of Maciunas in the light of the aesthetic theories of Jacques Rancière.

⁹ George Maciunas, *Manifesto*, 1963, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, The Museum of Modern Art, New York.



Ben
A Flux suicide kit
Kit de suicide Fluxus
1961-1970
Donation Vicky Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



NEWNEWNEWNEWNEWNEWNEWNEW!
FLUXKIT (containing following fluxus - publications;
 (also available separately))

- FLUXUS: WATER YAM, arranged by George Brecht (contains set of 16 events, including the 1964 events) in plastic box, \$5
- FLUXUS 0: V FIRE movement, edited by the Fluxus Editorial Council, each issue 25¢
- FLUXUS 01: BALL JAZZING by George Brecht, \$20
- FLUXUS 04: CHIEKO SHIGEMI - "red-lake" box \$20
- FLUXUS 04: CHIEKO SHIGEMI - events in box \$2
- FLUXUS 05: NANA JUNE YAMAGUCHI FOR FILM 1.6mm loop, in special plastic box \$5
- FLUXUS 08: LA MONTE YOUNG - composition 1960 no. 2, in jar \$2
- FLUXUS 10: BEN PATTERSON - poem-poem 25¢
- FLUXUS 11: BEN PATTERSON - INSTRUCTION 1 50¢
- FLUXUS 11: BEN PATTERSON - INSTRUCTION 2 \$3
- FLUXUS 11: BEN PATTERSON - INSTRUCTION 3 10¢
- FLUXUS 14: DICK HIGGINS - "Invocation of Carypan & Beadlers", 1.6mm color film loop, each box different, boxed \$6
- FLUXUS 14: ROBERT WATTS - complete set of envelopes, dollar bill and stamps, in box, \$5
- FLUXUS 16: ROBERT WATTS - rocks in compartmented plastic box, marked by their radius, \$5
- FLUXUS 17: EMMETT WILLIAMS - long poem, 25¢
- FLUXUS 17: EMMETT WILLIAMS - opera, 75¢
- FLUXUS 18: JOE JONES - "Four directional songs of death for 8 voices," 7" 45 rpm \$3
- FLUXUS 18: JOE JONES - mechanical music box titled: "no favorite song" (not sold separately), \$10
- FLUXUS 18a: BEN VAUTIER - mystery envelopes 25¢
- FLUXUS 18: BEN VAUTIER - "city meter," 2nd box \$11
- FLUXUS 18: BEN VAUTIER - "holes," photos & text, \$5
- FLUXUS 19: ALISON KNOWLES - candle burn rolls \$3
- FLUXUS 19: AYO - FINGER BOX, each different, in metal box \$6
- FLUXUS 2: TAKEHISA KOSUGI - events in and box \$2
- FLUXUS 2: TAKEHISA KOSUGI - Theatre music, performed on handmade Japanese paper, \$3
- FLUXUS 2: JAMES RIDDLE - mind event in bottle \$4
- FLUXUS 2a: BOX FROM THE EAST, each different \$2

FLUXKIT all listed items in specially partitioned suitcase, with suitcase included, \$100

OTHER NEW FLUXUS ITEMS AVAILABLE IN FLUXSHOP OR BY MAIL: P.O. BOX 810 NEW YORK, 10013

- FLUXUS 18a: JOE JONES - radio \$10
- FLUXUS 18a: JOE JONES - radio for the deaf \$2
- FLUXUS 18a: JOE JONES - radio lake \$40 to \$50
- FLUXUS 18a: JOE JONES - mechanical violin \$306 up
- FLUXUS 18a: JERRY FOYSTER - "no way" signs \$ 5
- FLUXUS 4: JAMES RIDDLE - mind event in bottle \$5
- FLUXUS 18a: JAMES RIDDLE - mind event poster \$5
- FLUXUS 18a: Fluxus movies, services by
- FLUXUS 18: series - movies by GEORGE LANDOW
- FLUXUS 18a: JANE ERA, 3" film, 8mm \$50
- FLUXUS 18a: Richard Kraft at the Playbox Club, 1.5 minutes, 8mm \$45
- FLUXUS 18a: INFECTIONS, loops 8mm, each \$10
- FLUXUS 18a: FLEMING FALLOON, 10min, 1.6mm color, with sound \$150
- FLUXUS 18a: home movies made in order.
- FLUXUS 18a: AYO - finger box SUITCASE with 16 different wood finger boxes \$100



FROM FLUXUS CONCERTS IN FLUXHALL - APRIL & MAY, PART I - PHOTOGRAPHS BY PETER MOORE
 1. Takehisa Kosugi - Anima 2. 2. La Monte Young - Composition 1960 no. 2. 3. Ben Vautier - Bomb. 4. Philip Corner - Carrot Churn Performance
 5. George Brecht - Side for violin, 1964. 6. Joe Jones - "Electric chair" 7. Alison Knowles - "Rob. 2. Takehisa Kosugi - Anima 1. 8. Philip Corner - Piano Dances. 9. George Brecht - 3 Lamp events. 10. Dick Higgins - Piano Concerto no. 2. 11. Carpenter - Piece for keyboard. 12. Ma-Chu - Piano piece for AUP no. 10. 13. George Brecht - "Word Event (entire 'EXT?') followed by audience setting. 14. Ayo - with floor piece.

FLUXUS SHOP & MATTHEW ORDERLY WAREHOUSE
 359 CANAL ST.
 DOWNTOWN
 6 TO 10 PM

Fluxshop / Fluxorchestra
 1965
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



Ben

Cette boîte contient ma prétention qui suffit amplement

This box contains my pretentiousness which is more than enough

1966

Donation Vicky Rémy

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou

Optimistic Box n°1

Boîte optimiste n°1

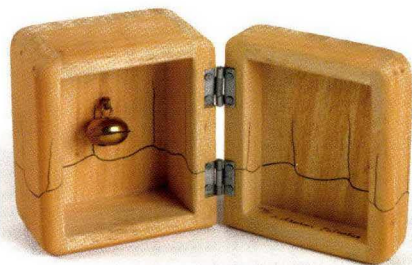
1968

Musée d'Art Contemporain de Lyon,

Collection Bruno Van Lierde, Bruxelles

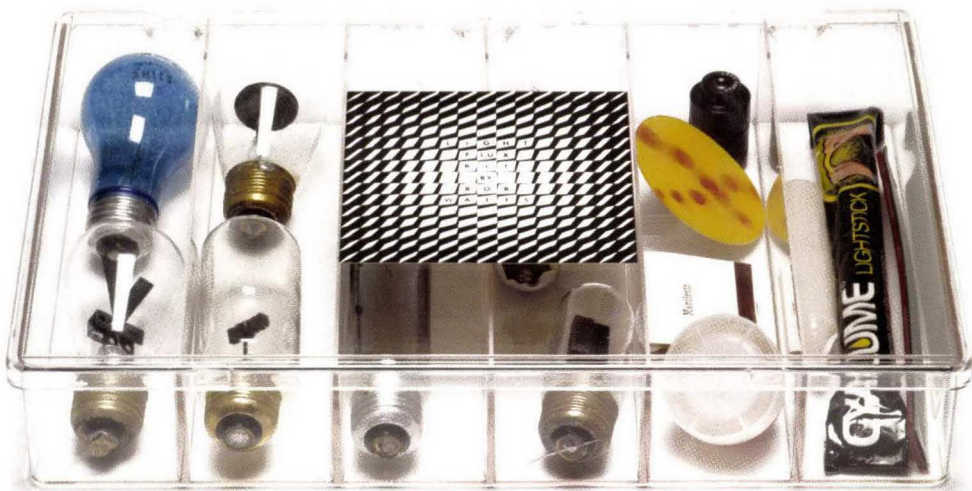


John Chick
Flux Food
 Nourriture Fluxus
 1969
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



Takako Saito
Flux box
 Boîte Fluxus
 ca. 1973
 Donation Vicky Rémy, Musée d'Art
 Moderne, Saint-Etienne Métropole

Takako Saito
Flux box
 Boîte Fluxus
 1977
 Donation Vicky Rémy, Musée d'Art
 Moderne, Saint-Etienne Métropole



Bob Watts

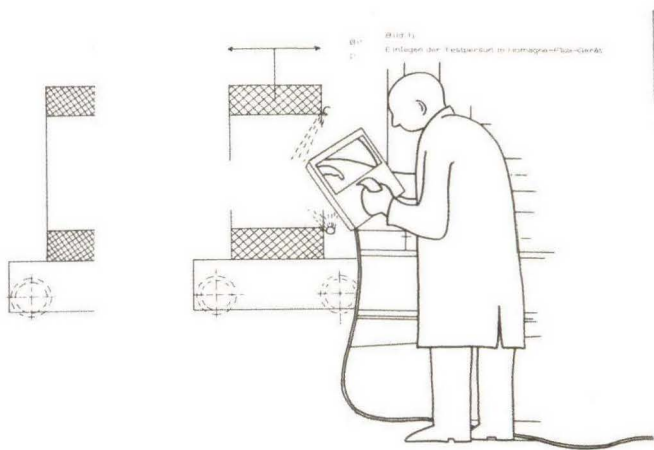
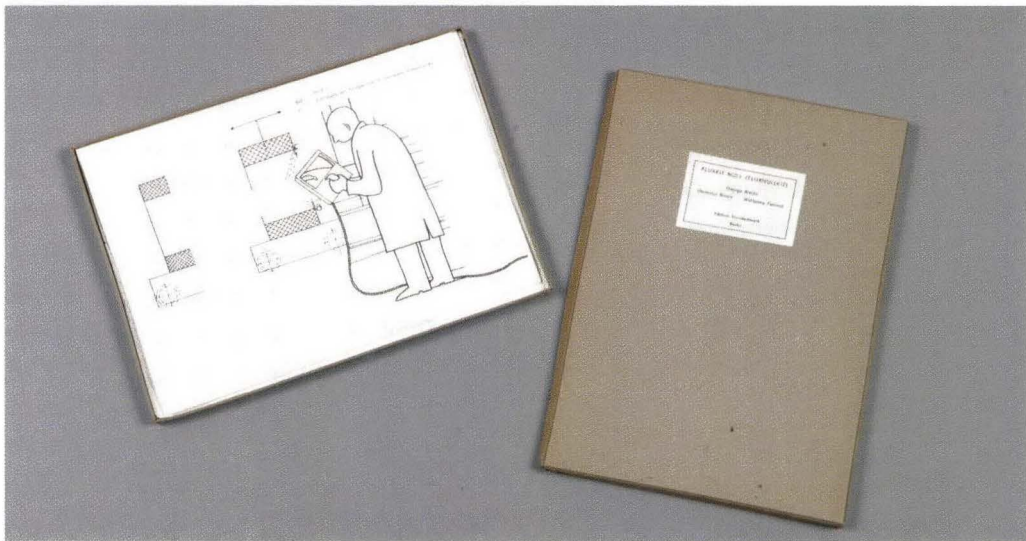
Light flux kit

Kit de lumière Fluxus

1972-1973

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



George Brecht, Hermann Braun, Wolfgang Feelisch

Fluxkit Null (Fluxnullkit)

Berlin : Edition Hundertmark, 1978

Bibliothèque Jean Laude

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Ben

Siège des idées pour Filliou (Ben) toujours méchant

Seat for ideas for Filliou (Ben) always mean

avant / before 1992

Donation Vicky Rémy

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

Fluxus politicus : Buster Keaton chez les Soviets

Bertrand Clavez

George Maciunas et George Brecht, les coéditeurs de *V-Tre*, l'organe « officiel » de Fluxus (cette formule est une boutade), s'étaient amusés à publier dans le numéro de juin 1964 un court extrait d'un entretien radiophonique entre Brecht et Allan Kaprow, dans lequel l'inventeur du *Happening* reprochait au découvreur des *Events* sa participation à un mouvement artistique totalement irresponsable en termes sociaux, glorifiant « *l'importance de la non-importance* ». Kaprow dénonçait une stratégie qui faisait des alliés naturels de Fluxus, la nébuleuse des néo-avant-gardes occidentales, la cible privilégiée de son ironie narquoise¹. Cette critique cinglante ne déstabilisa guère Brecht, les deux artistes étant unis par une amitié ancienne, cimentée dans la classe de composition expérimentale de John Cage à la New School for Social Research où ils avaient tous deux développé les démarches qui devaient les inscrire dans l'histoire. Elle montrait cependant que les avant-gardes actionnistes, loin d'être un groupe homogène étaient traversées de divergences que les membres de Fluxus semblaient déterminés à cliver².

Ces critiques montrent que Kaprow, s'il ne parvient pas (encore, cf note 1) à saisir la mutation de l'enjeu social de l'art portée par Fluxus, a parfaitement saisi les enjeux de ce clivage. En effet, il estime que le parti-pris minoritaire quasi-sectaire adopté par Maciunas contrevient aux avancées sociales libératrices portées par les tenants d'une contre-culture de plus en plus influente de Greenwich Village à l'East Village, avec une visibilité médiatique croissante. Il considère que ce parti-pris est franchement contre-productif : son agressivité à l'égard des autres artistes lui semble mal adressée et ses provocations qui ne cherchent aucune connivence avec le public risquent plutôt de le détourner alors même qu'en termes esthétiques, Fluxus serait sans intérêt puisque « la plupart de ceux qui y sont associés » sont « juste en train de glander (goof of) ». La question sous-jacente à ces critiques est celle de la responsabilité sociale et politique de l'artiste Moderne et de sa contribution à l'avènement d'une société plus conforme aux intérêts des travailleurs. Ces questions animent le débat des avant-gardes depuis la fin du XIX^e siècle, traversent la pataphysique, le Futurisme, Dada, le Surréalisme aussi bien que le Novembergruppe ou le Bauhaus, les Modernistes autant que les Avant-gardistes. Elles constituent l'ossature même du célèbre texte de Walter Benjamin sur

« l'auteur comme producteur »³ : quand Walter Gropius disait que son commanditaire était une classe sociale, la classe ouvrière, il s'estimait moins un créateur qu'un producteur d'objets standardisés essentiellement déterminés par leur fonctionnalité ; quand John Heartfield s'engage dans l'antifascisme aux côtés du Parti Communiste, quand Hans Hartung prend les armes contre son propre pays dans la Légion Étrangère, quand Diego Rivera héberge Léon Trotski tout en peignant des fresques à la gloire du Marxisme dans les usines automobiles de Detroit, ils affirment simultanément leurs responsabilités d'hommes et d'artistes, de militants et de créateurs et placent leur production sous l'égide de l'édification social(ist)e.

L'héritage de cette noble, mais peut-être naïve, attitude est revendiqué par les néo-avant-gardes américaines désireuses d'assouplir le carcan moraliste hérité des années cinquante, du Maccarthysme et de « l'American Way of Life » érigé en véritable idéologie par les présidents Truman et Eisenhower au travers du culte de « l'homme moyen »⁴. Par la suite, la mobilisation contre la guerre au Vietnam radicalisa encore ces positions chez ces artistes qui, pour les plus âgés, avaient fait la Seconde Guerre Mondiale et, pour les plus jeunes, la Guerre de Corée. Face à ces engagements, l'humour absurde de Fluxus, en dépit de quelques œuvres notoirement politiques (on pense au drapeau américain de Maciunas par exemple, dans lequel des têtes de mort remplacent les étoiles de l'Union, tandis que les bandes sont constituées de statistiques sur les pires massacres de l'humanité), présente une distanciation qui ressemble presque à une trahison. En effet, tant par ses aspects les plus méditatifs – les œuvres de La Monte Young par exemple – que par son usage du grotesque et du burlesque, avec les travaux de Addi Köpcke, Willem de Ridder ou Emmett Williams, ou par son goût pour l'intangibilité, incarné par le travail de Brecht, Fluxus porte ses combats hors du terrain de l'engagement classique pour rejoindre tantôt celui de l'agit-prop en tant qu'éléments provocateurs tantôt un détachement cathartique intériorisant la violence extérieure : dans *Cut Piece*⁵, Yoko Ono soumet son corps au désir voyeuriste des spectateurs qui sont les acteurs de son dénudement progressif tandis que Ben dans « *Regardez moi cela suffit* », frustre le spectateur de l'objet de sa présence, donc de la délectation spectaculaire qu'il attendait. Enfin, d'un point de vue individuel, nombre d'artistes Fluxus gardaient leurs distances avec ces questions⁶, très loin du sérieux de l'engagement politique, voire de la discipline de parti, dont se targuaient les avant-gardes. Ces quelques anecdotes montrent que la question politique est loin d'être tranchée chez Fluxus et qu'y prévaut, comme bien souvent, une série de choix individuels non concertés et parfois antagonistes. En même temps, le désir profond de transformation sociale porté par les artistes, collectivement et individuellement, la façon dont les concerts Fluxus ont pu être pensés comme des moments d'une pédagogie de l'alternative, montrent qu'ils sont profondément inscrits dans le politique sinon intéressés par la politique.

Kaprow n'était pas isolé dans sa critique de Fluxus en termes politiques, il fut souvent rejoint par certains des animateurs historiques de ce réseau qui s'élevèrent fermement contre ce qui leur apparaissait comme des dérives inacceptables prêtes à entraîner les artistes dans des combats qui ne devraient pas être les leurs au travers de pratiques antisociales. Ainsi, les propositions quasi-terroristes de sabotages culturels formulées par Maciunas pour préparer son retour à New York en 1963 apparurent à tous d'autant plus délirantes qu'elles avaient été conçues dans un but publicitaire⁷. Jackson Mac Low par exemple, qui occupait également des fonctions importantes chez les anarchistes américains, refusait que le public soit la dupe des artistes et proposa plutôt que Fluxus soutienne les ouvriers en grève au lieu de compliquer leur vie quotidienne par des actions perturbantes. Dick Higgins pour sa part affirmait, dans une lettre à Maciunas, refuser de « contrarier les gens et les classes sociales que nous cherchons le plus à convertir »⁸. Quant à Brecht, il adressa une lettre de « démission transatlantique » à Maciunas pour protester contre sa mainmise provocatrice. Cependant, on peut aussi interpréter ce rejet comme un refus de quitter le champ du symbolique pour entrer dans celui de l'action directe sur le réel puisque les propositions de Maciunas ne s'attaquaient plus à des normes morales mais à des limites légales, faisant passer l'actionnisme du scandaleux au délictueux : il est clair que, pour ce dernier, une révolution artistique appelée à rester dans le giron du petit cercle des *connaisseurs* ne flatte que la bonne conscience des artistes « avancés » et de leur public. Aussi dénonce-t-il dans ses manifestes « l'art sérieux » contre le « Flux-art-amusement », appelle-t-il à « une purge de l'art bourgeois » et à la « promotion d'un art concret », ou assimile-t-il dans ses diagrammes, les exubérances des Happenings à celles des fêtes baroques de l'aristocratie décadente : un grand frisson sans conséquences sur le réel tandis que les véritables révolutions s'organisent ailleurs et leur demanderont bientôt des comptes. Ces critiques en irresponsabilité visent donc Maciunas lui-même et les artistes qui le soutiennent au sein de Fluxus car leurs positions outrancières et orgueilleuses tournent en dérision l'ensemble du corps social et de ses institutions culturelles et font paraître timorées les alternatives portées par les autres artistes, sans sembler anticiper les conséquences de leurs actes.

Ces appels ont pu paraître amusants à certains de ses camarades, totalement absurdes à la plupart des autres, mais ils ont en commun de n'avoir jamais été pris au sérieux par les artistes, et furent unanimement assimilés à un pathétique *remake* burlesque de Breton ou à un bolchévisme totalement irrationnel, une variante de la psychose du grand homme avec Staline en lieu et place de Napoléon : pour ses correspondants, Maciunas, pris au sérieux, était soit fou, soit dangereux, soit il était les deux à la fois et mieux valait encore penser qu'il plaisantait pour bénéficier de la formidable énergie qu'il déployait à développer Fluxus. Or cette attitude, profiter de la notoriété donnée par le collectif et par les efforts de son porte-parole sans en accepter les contraintes

qu'il avait posées, était précisément ce que Maciunas reprochait aux membres de Fluxus. D'un autre côté, Maciunas se voulait volontiers manipulateur et convenait qu'il tirait délibérément des artistes apolitiques vers ses options personnelles afin d'exploiter leur reconnaissance et leur influence à ses propres fins. Une lettre adressée à Williams au printemps 1963 le montre occupé de manipulations politiques et de stratégies d'alliance au sein de Fluxus, mais aussi totalement coupé des niveaux d'engagement véritables des acolytes dont il espère faire ses pions tout en ignorant leur capacité à aisément démasquer ses manœuvres maladroites :

« Emmett, I must know how you feel about involving Fluxus politically with the Party (you know which one). Our activities loose all significance if divorced from sociopolitical struggle going on now. We must coordinate our activities or we shall become another "new wave", another dada club coming and going. [...] The whole "editorial board" structure has been sort of "constructed" with decoys like LaMonte Young and Mac Low, Toshi Ichianagi and Nam June Paik - all non political - that's good to draw support from non-political sources, but there can't just be too many decoys, then whole Fluxus becomes decoy and looses significance. Therefore, it becomes more and more important to determine the political pattern or orientation of the "committee". »⁹

Les positions qu'il défendait étaient donc indéniablement adossées à une analyse politique du rôle de l'art et de l'artiste, dont la cohérence même constituait la nature paradoxale. La quintessence de ce projet a souvent été résumée par une lettre qu'il adressa en 1964 à Tomas Schmit dans laquelle il affirmait que « les buts de Fluxus sont sociaux et non esthétiques » et que les membres du groupe devaient montrer l'exemple en « travaillant à côté » pour faire Fluxus « sur leur temps libre »¹⁰ en renonçant au statut de parasite doré que la société réserve aux artistes. Il fondait cette analyse sur les expériences du LEF aux débuts de la Révolution Bolchévique, expériences que les soviétiques liquidèrent rapidement pour cause de « gauchisme petit-bourgeois ». Entre 1961 et 1965, Maciunas développa et conforta progressivement une analyse systématique dont la virulence politique touchait non seulement les artistes contemporains installés dans le succès et les institutions de l'art - cibles habituelles des avant-gardes - mais également l'objectif d'insertion économique des participants à Fluxus dans le monde de l'art. Elle présentait une cohérence d'ensemble forte, du concrétisme en art à l'homogénéisation du design visuel des éditions en passant par le rôle qu'il entendait donner aux festivals Fluxus qu'il avait organisés : celui d'une production artistique non-spécialiste, dépouillée des oripeaux de la virtuosité et du savoir, au profit d'une expérience concrète du monde qui concoure à libérer les hommes de la domination de classe particulièrement perverse en matière d'art et de culture et contribue à une alternative politique et sociale radicale. En ce sens, les artistes Fluxus et les Festivals de concerts, n'avaient pour Maciunas qu'une portée pédagogique : il s'agissait de montrer

la voie au public, de lui apprendre combien il est facile (« arte é facile » disait alors Giuseppe Chiari) de se saisir d'un tel rapport au monde et de produire, ou de reproduire, ces dispositifs d'*events*, qui alliaient à leur simplicité d'exécution la subtilité de l'expérience qu'ils offraient. Ces positions ne faisaient pour lui qu'anticiper légèrement l'horizon proche de cette pédagogie : la disparition de la fonction sociale de l'artiste. L'intransigeance avec laquelle il défendait ses thèses le plaça constamment en porte-à-faux avec « ses » artistes et le conduisit à des réactions unanimement considérées comme absurdes face à des enjeux dont l'importance n'apparaissait qu'à lui. Ainsi décida-t-il non seulement d'exclure Eric Andersen et Emmett Williams à la suite d'un canular postal organisé par Andersen¹¹ mais encore écrivit-il à Nikita Khroustchev pour dénoncer ses camarades et se désolidariser entièrement de leurs agissements. Il s'agissait, affirmait-il dans une lettre à Andersen, de préserver le travail de propagande que Fluxus - c'est-à-dire Maciunas - menait auprès du Kremlin puisqu'il considérait que, comme art véritablement social et profondément réaliste, Fluxus était la forme d'art destinée à la Patrie des Travailleurs. On ne sait ce qui, dans ces deux actions l'emporte le plus en naïveté ou en ridicule mais il est certain qu'un épisode tel que celui-ci ne pouvait faciliter la création du « front uni » des artistes actionnistes qu'il appelait de ses vœux¹².

L'artiste Fluxus en situation de concert a donc pour Maciunas quelque chose de l'*imago virtutis* cicéronienne, c'est-à-dire de l'incarnation d'une vertu par un personnage *exemplaire*¹³ dans ses actes qui, tel Cincinnatus, reprend sa charrue une fois sa mission accomplie. En l'espèce, l'artiste constitue une représentation de ce que peut-être l'art débarrassé des artistes mais il vaut moins comme artiste à part entière que comme l'image de l'artiste, sa figure, toute entière prête à se fondre dans la vertu qu'il incarne. Au demeurant, pour le public, Fluxus est une entité collective pratiquement anonyme dont il importe peu que ses acteurs soient ou non des artistes puisque ce qu'ils accomplissent est la plupart du temps réalisable par n'importe qui et bien souvent joué par des interprètes différents. Pire (ou mieux) l'appartenance de telle ou telle des stars de l'art contemporain à Fluxus est la plupart du temps ignorée ou contestée voire délibérément minorée par ses thuriféraires (Young, Paik, Vostell, Filliou, jusqu'à Brecht même, se trouvent dans ce cas : reconnus, ils ne sont plus qu' « associés à Fluxus »). L'artiste Fluxus pour Maciunas doit donc être conscient des limitations temporelles et sociales de son rôle et accepter de fermer courageusement la porte derrière lui sur une fonction rendue désuète par l'exercice même de sa créativité. L'ambiguïté de la fonction de l'artiste d'avant-garde, à la fois fer de lance des transformations sociales et agent commercial des représentations de cette transformation avec la bourgeoisie qu'il affirme combattre mais dont il tire sa subsistance, révolutionnaire entretenu par son ennemi affiché et jouant inlassablement la mort du métier qu'il pratique, est ici tranchée par Maciunas : les artistes doivent devenir des travailleurs utiles socialement tandis qu'ils renoncent aux prérogatives jalouses qui les distinguent de leur public en lui ouvrant la possibilité d'être créatif par lui-même.

Dire que le projet de Maciunas était voué à l'échec est une évidence : aucun des artistes qui composaient Fluxus n'a jamais renoncé à le demeurer. Ils ont pu renoncer à Fluxus, réinterpréter le terme à leur guise comme Josef Beuys qui en fit un usage abondant, mais aucun n'a renoncé à l'art¹⁴. En revanche, et non sans ironie, son projet a drainé vers Fluxus une foule de gens qui n'étaient pas artistes et s'en sont soudainement trouvés les compétences, d'autres enfin, plus nombreux, ont poursuivi une vie professionnelle en parallèle de leur carrière artistique¹⁵ sans que cette double fonction soit motivée par des raisons autres qu'économiques. La rupture annoncée entre l'orientation que Maciunas voulait donner à Fluxus et le reste des actionnistes américains, y compris au sein de son propre groupe survint en 1965 lorsque Maciunas et Henry Flynt organisèrent un piquet devant la salle où Kaprow montait une interprétation de *Originale*, l'opéra actionniste de Karlheinz Stockhausen¹⁶. Maciunas interdit aux artistes de Fluxus d'y participer en raison du caractère « fasciste » de la musique de Stockhausen qu'il estimait soutenue par les patrons de l'industrie allemande dont le rôle durant le nazisme n'avait jamais été réellement jugé. Cependant, ses consignes furent ignorées par ses camarades, lui déniaient ce faisant toute autorité sur leurs choix ; Higgins crut même que le piquet était une sorte d'action artistique et y participa avant de rejoindre les interprètes de la pièce. De fait, à l'issue du blocus de *Originale*, Maciunas se trouva totalement isolé, sa position inutilement intransigeante étant jugée inacceptable par la plupart de ses compagnons.

Une faille interne traversa donc Fluxus qui opposait à front renversé une esthétique et une éthique du politique. Elle constitue l'une des spécificités de la réception contemporaine de Fluxus, voire de son influence durable sur l'art contemporain qu'il hante tel le fantôme dans *Hamlet*, en véritable mauvaise conscience du triomphe du tout culturel sur les questions sociales. Cette vision subversive de Fluxus est pourtant une illusion qui résulte du collage de l'approche éthique de Maciunas sur une esthétique qui la dénonce. Si Fluxus joue le rôle de « cactus dans le cul de l'art » pour reprendre la formule de Ben Vautier, il le fait en ayant renoncé à être la grenade dans le cul du capitalisme occidental que voulait en faire Maciunas. Ironiquement, la défaite de Maciunas a dépossédé les artistes de leur propre esthétique puisque celle de Fluxus, reconnaissable entre toutes, du choix de pièces courtes et provocatrices pour les concerts au graphisme cultivé des publications en passant par le design particulièrement cohérent des kits, est l'œuvre de Maciunas qui l'expurgea de ses tendances plus baroques ou plus intellectuelles. L'éthique qu'il défendait dans les pièces Fluxus constituait une appropriation politique de partitions qui posaient prioritairement une esthétique. Cependant, les principes de cette esthétique (expérimentation, fusion de l'art et de la vie, refus de la séparation entre art de l'élite et culture de masse) accompagnèrent les mutations politiques de l'Occident quand le bolchévisme utopique défendu par Maciunas connut une défaite si totale que ses positions éveillent au mieux un folklore teinté de nostalgie. L'ambivalence qui résulte de cet entrelacement complexe fait de Fluxus une formidable machine de guerre nomade toujours prompte à offrir à son regardeur la contestation qu'il attend d'elle.

¹ « Excerpts from a discussion between George Brecht and Allan Kaprow entitled "Happenings and events" broadcasted by WBAI sometimes during May », in *fLuxus cc fiVe ThReE*, (G. Brecht, G. Maciunas, *fluxus cc fiVe ThReE*, Juin 1964, éd. par le Fluxus Editorial Council [G. Maciunas], publié par Fluxus, New York, 4 p., 58,2 x 46 cm): « The group, with few exceptions, that associates itself with Fluxus is irresponsible. It is my impression that many people just simply goof-off and pretend in a kind of very very nasty way, socially speaking, and certainly socially with respect to other artists, that they have a certain superiority in their seemingly indifferent little activities such as sneeze tomorrow or a finger is as good as hole in a wall, or any of these little directives which if acted out are somehow to me important rather than unimportant so far as its effect is to say to me and others - "You guys are doing important things, but look, we are even more important doing unimportant things". » Kaprow s'est par la suite expliqué sur cette déclaration, en particulier dans sa contribution à l'ouvrage de E. Williams, *Mr Fluxus* (E. Williams, A. Noel, *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson ed., 1997, p. 325 et sq.), dans laquelle il s'excuse de s'être ainsi emporté et regrette sa rupture avec Maciunas. Il faut dire que, avec le développement des « *activities* » dans la suite de sa carrière et sa conception de *l'un-artist* au début des années soixante-dix, sa propre pratique tendit à se rapprocher fortement des orientations de Maciunas au sein de Fluxus. Quoiqu'il en soit, c'est un mauvais tour que lui jouent là Maciunas et Brecht en le faisant ainsi paraître autoritaire et méprisant, en un mot bourgeois, en dépit de sa tolérance et son libéralisme affiché.

² Il faut préciser ici que c'est Maciunas qui introduisit des critères de différenciation et classifia des pratiques qui jusque là ne se distinguaient pas les unes des autres : chacun participait des actions des autres au gré de ses amitiés et de ses affinités et certainement pas en raison d'une quelconque étiquette. Interrogés par la suite, tous confirment que si des sensibilités différentes coexistaient, aucun d'entre eux n'aurait été capable sur le moment d'en établir les discriminants, ce que la posture clivante de Maciunas voulait imposer.

³ W. Benjamin, « L'Auteur comme producteur », 1934, tr. fr. in *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

⁴ S. Guilbaut, *Voir, ne pas voir, faut voir, Essai sur la perception et la non-perception des œuvres*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993

⁵ Interprétée pour la première fois en 1965 au Carnegie Hall dans le cadre d'un festival Fluxus organisé par Maciunas.

⁶ Parfois au terme de périodes d'engagement profond, tel Robert Filliou qui fit le coup de fusil avec les FTP durant la Seconde Guerre Mondiale.

⁷ Voir à ce propos notre article « La Fluxus News-Policy Letter n°6, April 6, 1963, la première mort de Fluxus », in *20/21, Les Cahiers du Centre Pierre Francastel*, n°1, automne-hiver 2005, pp. 41-48. Dans cette lettre d'information, que Maciunas publiait depuis début 1962, il proposait de bloquer les tunnels sous la Hudson River par de faux accidents, de submerger les musées d'envois postaux, de faire fermer les théâtres par de fausses alertes à la bombe, de créer des embouteillages partout dans New York, bloquer les métros, faire tomber des pluies de faux dollars dans les rues etc. en guise de propagande pour Fluxus. Ces propositions furent l'objet d'un rejet pratiquement unanime de la part de leurs récipiendaires.

⁸ D. Higgins, *Lettre à George Maciunas*, n.d. (1963), Getty Research Institute, Jean Brown Papers.

⁹ G. Maciunas, *Lettre à Emmet Williams*, n.d., publié in E. Williams, A. Noel, *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, op. cit., p. 102.

¹⁰ Publiée pour la première fois par Wolf Vostell en 1965 (W. Vostell, J. Becker, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme eine Dokumentation*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1965. 470 p.), cette lettre a été de nombreuses fois rééditée depuis. Cependant, la réception très positive qui est aujourd'hui la sienne, garante de l'authentique dimension subversive et révolutionnaire de Fluxus est bien loin de celle qu'elle fut alors, et des raisons pour lesquelles Schmit décida de la publier.

¹¹ Ce dernier lui fit croire, à l'occasion d'un voyage en URSS, qu'il avait interprété des pièces Fluxus

parmi les plus provocatrices sur la Place Rouge afin de moquer l'engouement presque délirant de Maciunas pour l'Union Soviétique.

¹² Michael Oren soutient cependant que les rapports entre Maciunas et Khrouchev ne relevaient pas seulement du délire psychotique et que se trouvaient chez Khrouchev un véritable désir d'établir un art plus concret en même temps que la volonté de liquider l'héritage stalinien du réalisme socialiste et le refus de l'abstraction occidentale. Il invoque la chute de Khrouchev en 1964 comme explication du report, puis de l'annulation, du voyage de Maciunas en URSS (cf. M. Oren, « Anti-Art as the End of Cultural History », *Performing Arts Journal*, Vol. 15, No. 2, Mai 1993).

¹³ Dick Higgins préfère quant à lui parler d'œuvres *exemplatives*.

¹⁴ Bien que Ben Patterson ait pu passer vingt ans sans pratique artistique publique, il a, depuis 1982, retrouvé le chemin de l'atelier et de la scène. Son itinéraire est significatif ici puisque c'est son militantisme politique en faveur des droits civiques qui l'a éloigné des milieux de l'avant-garde auxquels il reprochait leur manque d'engagement pour les Noirs mais que c'est son expertise musicale et actionniste qu'il a réinvestie dans l'agence artistique qu'il créa. Il finit par allier ces deux casquettes, politiques et artistiques, au travers de responsabilités politiques au sein de l'administration culturelle de la ville de New York.

¹⁵ Sans compter naturellement tous ceux qui ont de façon plus ou moins permanente enseigné dans les écoles d'art puisque c'est là le destin commun de pratiquement tous les artistes, fluxus ou non, célèbres ou pas.

¹⁶ Cet épisode est bien connu et il y est souvent fait référence car il introduit la première scission visible dans ce qui pouvait apparaître jusque comme un front commun des avant-gardes actionnistes. Cette crise ne fut jamais réellement dépassée mais elle concerne précisément l'objet de ce texte : la question de la responsabilité sociale, politique et esthétique de l'artiste.

Fluxus Politicus: Buster Keaton among the Soviets

Bertrand Clavez

George Maciunas and George Brecht, the co-publishers of *V-Tre*, the “official” Fluxus newspaper (the term is intended as satire), took great delight in publishing a brief excerpt from a radio interview between Brecht and Allan Kaprow in the June 1964 edition, in which the creator of *Happening* criticised the founder of *Events* for becoming involved in an artistic movement that was in social terms totally irresponsible, glorifying “the importance of unimportance.” Kaprow denounced a strategy, which made the natural allies of Fluxus, the nebula of Western neo-avant-gardes, the chosen target of his tongue-in-cheek irony.¹ The scathing remark had little impact on Brecht, since the two artists were already united by a long-standing friendship that had been cemented in John Cage’s experimental composition class run at the New School for Social Research. It was here that they had both developed the approaches that would define their place in history. It showed, however, that the actionist avant-gardes, far from being a homogeneous group, were shot through with divergences that the members of Fluxus seemed determined to render distinct.²

These criticisms show that Kaprow, although he failed to grapple (again, see note 1) with the changes in the social dimension of the art championed by Fluxus, nonetheless understood perfectly the challenges posed by this differentiation. He, in effect, felt that the quasi-sectarian minority approach adopted by Maciunas ran counter to the liberating social advances upheld by the supporters of an increasingly influential counter-culture from Greenwich Village to East Village, with increasing media visibility.

He saw this approach as frankly counter-productive: the aggression towards other artists appeared to him to be misdirected and the provocations, in the act of which no connection was sought with the public, made it more likely that they would be turned away, whereas, in aesthetic terms, Fluxus was supposed to be without purpose since “most of those who were involved” were “just goofing off.” The question underlying these criticisms is that of the social and political responsibility of the Modern artist and his contribution to the advent of a society more compliant with the interests of the workers. These issues have fired the debate between the avant-gardes since the late 19th century and they have informed pataphysics, Futurism, Dada, Surrealism, as well as the Novembergruppe and the Bauhaus, the Modernists and the Avant-gardes. They constitute the very framework of Walter Benjamin’s celebrated essay on “The author as producer”³: when Walter Gropius said that his patron was a social class, namely the working class, he showed that he considered himself less of a creator and more of a producer of standardised objects essentially defined by their functionality; when John Heartfield engaged in anti-fascism alongside the Communist Party, when Hans Hartung took up arms against his own country in the Foreign Legion, when Diego Rivera harboured Leon Trotsky, while he painted frescoes in tribute to the glory of Marxism in Detroit’s motor car factories, they were simultaneously asserting their responsibilities as men and artists, activists and creators and placing their activities under the aegis of the social(ist) construction.

The legacy of this noble, but perhaps naive, attitude is being claimed by American neo-avant-gardes seeking to loosen the moral straightjacket inherited from the 50s, McCarthyism and the “American Way of

Life" erected as a true ideology by the Presidents Truman and Eisenhower through the cult of the "average man."⁴ Subsequently, the campaign against the war in Vietnam further radicalised these artists' positions, the older ones among them having been through the Second World War and the younger ones having experienced the Korean War. Faced with these commitments, the absurd humour of Fluxus, despite a few notoriously political pieces (for instance, Maciunas' American flag, in which the Union stars are replaced by skulls and the stripes are composed of the statistics on the worst massacres in humanity), presents an alienation that appears almost like a betrayal. Thus, by dint of its more meditative aspects, for instance the works of La Monte Young, and its use of the grotesque and the burlesque, with works by Addi Kopcke, Willem de Ridder or Emmett Williams, or due to its predilection for intangibility, encapsulated by the work of Brecht, Fluxus conducted its battles beyond the classic commitment arena, sometimes joining up with the agit-prop movement as a provocative element, sometimes by taking the part of cathartic detachment, interiorising external violence: in *Cut Piece*,⁵ Yoko Ono subjects her body to the voyeuristic desire of onlookers who are the actors in her gradual unclothing, while Ben in *Look at me, that's enough*, frustrates the onlooker with the fact of his presence, the spectacular delight that he was anticipating. Finally, from an individual point of view, many Fluxus artists distanced themselves from these questions,⁶ a far cry from the seriousness of political commitment, and indeed party discipline, so dear to the avant-gardes. These few anecdotes show that the political question was far from being decided at Fluxus and that there prevailed, as was often the case, a series of individual, non-concerted and sometimes antagonistic

choices. At the same time, the strong desire for social transformation harboured by the artists, collectively and individually, the way in which the Fluxus concerts could be thought of as moments of alternative pedagogy, show that they were deeply rooted in politics, if not concerned with policy.

Kaprow was not alone in his criticism of Fluxus in political terms, he was often joined by some of the original co-ordinators of the network, who rose up firmly against what they felt to be unacceptable departures that were likely to steer artists into fights that were not theirs to fight by means of antisocial practices. Thus, the quasi-terrorist proposals of cultural sabotage made by Maciunas in preparation for his return to New York in 1963 appeared to one and all to be particularly delusional, since they had been conceived for publicity purposes.⁷ Jackson Mac Low, for example, who also held important positions with the American anarchists, refused to allow the public to be duped by artists and instead proposed that Fluxus support the striking workers rather than complicate their daily lives with disruptive action. Dick Higgins, in a letter to Maciunas, predicated on refusing to "disrupt the people and the social classes that we are seeking the most to convert."⁸ Brecht, for his part, sent a letter of "transatlantic resignation" to Maciunas to protest against his provocative stranglehold. However, it is also safe to interpret this rejection as a refusal to leave the symbolic arena and enter one of direct action on reality, since Maciunas' proposals were no longer attacking moral standards, but legal limits, thus allowing actionism to pass from scandalous to criminal: clearly, for this latter, an artistic revolution that is expected to remain in the laps of a small circle of *connoisseurs* only flatters the conscience of "advanced" artists and their public. In his manifestos, he therefore denounced "serious art" against "Flux-

art-amusement," calling for "a purging of bourgeois art" and the "promotion of a concrete art," in his diagrams, he likened the exuberances of the Happenings to those of the Baroque festivities of the decadent aristocracy: describing them as a great thrill that had no consequence on reality while elsewhere genuine revolutions were being organised and would soon make them accountable. These criticisms to do with irresponsibility were therefore directed at Maciunas himself and the artists supporting him within Fluxus, since their proud and outrageous stances had the effect of mocking the entire social fabric and its cultural institutions and making the alternatives proposed by other artists appear timorous, without them appearing to anticipate the consequences of their acts.

These calls for action may have appeared amusing to some of his comrades, and totally absurd to most of the others, but the common denominator was that they were never taken seriously by the artists and were unanimously likened to a pathetic burlesque *remake* of Breton or totally irrational Bolshevism, a variation on the "great man" psychosis, with Stalin taking the place of Napoleon: for his correspondents, Maciunas, when taken seriously, was either mad, or dangerous, or both at the same time and it was better to think that he was joking if one was to derive any benefit from the tremendous energy he channelled into developing Fluxus. However, it was precisely this attitude, in other words benefiting from the awareness raised by the collective and by the efforts of its spokesperson without accepting the limitations imposed, that Maciunas was accusing the members of Fluxus of displaying. On the other hand, Maciunas set out to be deliberately manipulative and freely admitted that he intentionally brought apolitical artists around to his own opinions in order to exploit their recog-

nition and their influence for his own ends. A letter sent to Williams in spring 1963 shows him to be preoccupied with political manipulations and alliance strategies within Fluxus, but also totally cut off from the real levels of commitment of his acolytes, whom he hoped to use as his pawns, not realising their own ready ability to see through his fumbling manoeuvres:

"Emmett, I must know how you feel about involving Fluxus politically with the Party (you know which one). Our activities lose all significance if divorced from the sociopolitical struggle going on now. We must coordinate our activities or we shall become another 'new wave,' another dada club coming and going. [...] The whole 'editorial board' structure has been sort of 'constructed' with decoys like La Monte Young and Mac Low, Toshi Ichianagi and Nam June Paik - all non-political - that's good to draw support from non-political sources, but there can't just be too many decoys, then the whole of Fluxus becomes decoy and loses significance. Therefore, it becomes more and more important to determine the political pattern or orientation of the 'committee.'"⁹³

The positions he held were therefore undeniably affiliated to a political analysis of the role of art and the artist, whose very coherence was its paradoxicality. The quintessence of the project has often been summed up by a letter he sent to Tomas Schmit in 1964, in which he stated that "he aims of Fluxus are social and non-aesthetic" and that the members of the group should set an example by "working on the side" to create Fluxus "in their spare time"⁹⁴ while renouncing the status of golden parasite that society reserved for artists. He based this analysis on the experiences of the LEF at the start of the Bolshevik Revolution, experiences that the Soviets soon wrote off

on the basis of "petit-bourgeois" leftism. Between 1961 and 1965, Maciunas developed and gradually built upon a systematic analysis, the political virulence of which had an effect not only on already successful contemporary artists and art institutions (the usual targets of the avant-gardes), but also had an impact on objectives aimed at the economic integration of Fluxus participants in the art world. It presented a strong overall coherence, from concretism in art through to the homogenised visual design of publications and the role that, according to him, Fluxus festivals were supposed to play: namely that of a non-specialist artistic activity, stripped of the showy trappings of virtuosity and learning, in favour of a concrete experience of the world that helped to liberate man from the especially perverse class domination in terms of art and culture and contribute to a radical social and political alternative. In this sense, the Fluxus artists and Concert festivals only served a pedagogical purpose for Maciunas: it was a question of showing the public the way, of teaching them how easy it is ("arte é facile," as Giuseppe Chiari would say) to seize on such a relationship with the world and produce, or reproduce, these *events* mechanisms, combining simplicity of execution with subtlety of experience. These positions only served, for him, to gain a glimpse of the imminent outcome of that pedagogy: the loss of the artist's social function. The intransigent way in which he argued his cases constantly put him at odds with "his" artists and prompted in him reactions that were unanimously regarded as absurd given that what was at stake only seemed important to him alone. He therefore decided not only to exclude Eric Andersen and Emmett Williams following a postal scam organised by Andersen,¹¹ but he also wrote to Nikita Khrushchchev to denounce his comrades and dissociate himself entirely from their

actions. It was a question, he stated in a letter to Andersen, of maintaining the job of propaganda that Fluxus, in other words Maciunas, was undertaking with the Kremlin, since he felt that, given its genuinely social and deeply realistic role, Fluxus was the art form destined for the Workers' Homeland. It is difficult to say which of these two actions is the more naive or ridiculous, but it is certain that such an episode could only serve to facilitate the creation of a "united front" of performance artists as he liked to call it.¹²

The Fluxus artist in a concert situation, for Maciunas, therefore had something of the *imago virtutis* in the Cicero sense, in other words something tantamount to the incarnation of a virtue by an *exemplary*¹³ individual in all of their actions who, like Cincinnatus, returns to the plough once his mission has been accomplished. In the case in hand, the artist is a representation of what art without artists could be, but he is worth less as an artist in his own right than as the image, or figure, of the artist, wholeheartedly willing to become one with the virtue that he embodies. Moreover, for the public, Fluxus was a virtually anonymous collective entity, wherein it mattered little whether or not its actors were artists, since what they accomplished could most of the time have been accomplished by anyone and more often than not interpreted by different performers. Worse (or better) was that the act of belonging to Fluxus, for any star of the contemporary art scene, was most of the time a fact that was ignored or disputed, and sometimes even deliberately played down by its proponents (Young, Paik, Vostell, Filliou, even Brecht, found themselves in this situation: although recognised, they were nothing other than "associated with Fluxus"). The Fluxus artist for Maciunas therefore had to be

aware of the time and social limitations of his role and agree to boldly close the door behind him on a function that had become obsolete by dint of the very exercise of his creativity. The ambiguity surrounding the function of the avant-garde artist, at once the spearhead for social change and commercial agent for the representations of that change with the bourgeoisie, which he claimed to be fighting, but from which he derived his subsistence, as well as a revolutionary maintained by his recognised enemies and tirelessly replaying the death of the trade he was plying, was a matter decided by Maciunas: artists should become socially useful workers, while they must renounce the jealous prerogatives that distinguished them from their public and open up the possibility for that public to themselves become creative.

To say that the Maciunas project was doomed to failure is an obvious statement: none of the artists comprising Fluxus ever gave up remaining so. They could have abandoned Fluxus, reinterpreting the term in their own way, like Josef Beuys, who made abundant use of it, but none of them gave up art.¹⁴ Conversely, and not without irony, his project attracted towards Fluxus a whole crowd of people who were not artists and who suddenly discovered their skills, and others, in greater numbers, who pursued a vocational career in parallel to their artistic activity,¹⁵ with no need for this dual function to be motivated by anything other than economic reasons. The break announced between the direction that Maciunas wanted to give to Fluxus and the rest of the American actionists, including those within his own group, occurred in 1965 when Maciunas and Henry Flynt organised a picket just outside the hall where Kaprow was staging a performance of *Originale*, the actionist opera by Karlheinz

Stockhausen.¹⁶ Maciunas forbade Fluxus artists to take part in it due to the “fascist” nature of Stockhausen’s music, which he felt was supported by the patrons of German industry, whose role during Nazism had never really come under judgment. However, his directives were ignored by his comrades, who in so doing denied any authority he might have had over their choices; Higgins even believed that the picket was a form of artistic action and took part in it before joining the players in the performance. Indeed, following the picket organised outside *Originale*, Maciunas found himself totally isolated, his pointless intransigence being considered unacceptable by most of his companions.

An internal flaw therefore appeared within Fluxus, which was in inverse opposition to the ethics and aesthetics of politics. It constitutes one of the specificities marking the contemporary reception of Fluxus, and indeed its lasting influence on contemporary art, which it haunts like the ghost in *Hamlet*, barely conscious of the triumph of cultural wholeness over social issues. This subversive vision of Fluxus is, nevertheless, an illusion resulting from the superimposition of Maciunas’ ethical approach over an aesthetic that denounces it. If Fluxus plays the role of “cactus in the ass of art” to use Ben Vautier’s expression, it does so having abandoned its position as the grenade in the ass of western capitalism, which is what Maciunas wanted to make of it. Ironically, Maciunas’ demise dispossessed artists of their own aesthetic, since that of Fluxus, widely recognisable, from the choice of short, provocative plays for its concerts, to the sophisticated graphics of its publications and the highly consistent design of its kits, is the work of Maciunas, the man responsible for expurgating it of its more baroque or more intellectual tendencies. The ethics that he championed in

the Fluxus plays constituted a political appropriation of scores that established first and foremost an aesthetic. However, the principles of that aesthetic (experimentation, fusion of art and life, refusal to accept the separation between elite art and mass culture) accompanied the political changes in the West when the Utopian Bolshevism championed by Maciunas witnessed a defeat so total that his opinions fuelled, at best, a folklore tainted with nostalgia. The ambivalence resulting from this complex intermeshing made Fluxus a tremendous nomadic war machine ever willing to offer the onlooker the challenging stance he came to expect from the movement.

¹ "Excerpts from a discussion between George Brecht and Allan Kaprow entitled 'Happenings and Events' broadcasted by WBAI sometimes during May." in *Fluxus cc fiVe ThReE*, (Brecht, George, Maciunas, George, *fluxus cc fiVe ThReE*, June 1964, published by the Fluxus Editorial Council (G. Maciunas), published by Fluxus, New York, 4 p., 58.2 x 46 cm.): "The group, with few exceptions, that associates itself with Fluxus is irresponsible. It is my impression that many people just simply goof-off and pretend in a kind of very very nasty way, socially speaking, and certainly socially with respect to other artists, that they have a certain superiority in their seemingly indifferent little activities such as sneeze tomorrow or a finger is as good as hole in a wall, or any of these little directives which if acted out are somehow to me important rather than unimportant so far as its effect is to say to me and others - 'You guys are doing important things, but look, we are even more important doing unimportant things.'"

Kaprow subsequently explained himself over this statement, and especially his contribution to the work by E. Williams, *Mr Fluxus* (E. Williams, A. Noel, *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, London, Thames and Hudson ed., 1997, p. 325 ff.), in which he apologises for getting carried away and says he regrets his break with Maciunas. It must be noted that with the develop-

ment of certain "activities" in his continuing career and his conception of the *un-artist* in the early seventies, his own practices tended to bring him very much closer to the directions taken by Maciunas within Fluxus. Nevertheless, Maciunas and Brecht did him a great disservice by making him out to be authoritarian and disdainful, in a word bourgeois, despite his tolerance and recognised libertarianism.

² It is important to point out here that it was Maciunas who introduced the differentiation criteria and classified practices that had not yet been made distinguishable: each one participating in the actions of the others in accordance with their friendships and affinities, and decidedly not some kind of label. When subsequently questioned, they all confirmed that if different sensibilities co-existed, none of them would have been able, if asked on the spur of the moment, to cite the discriminating factors that Maciunas' divisive position wished to impose.

³ W. Benjamin, "The Author as Producer," 1934, Fr. tr. in *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

⁴ S. Guilbaut, *Voir, ne pas voir, faut voir, Essai sur la perception et la non-perception des œuvres*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

⁵ Performed for the first time in 1965 at Carnegie Hall as part of a Fluxus festival organised by Maciunas.

⁶ Sometimes after periods of intense commitments, like Robert Filliou who fired gun shots with the FTPs during the Second World War.

⁷ See, in this connection, our article "The Fluxus News-Policy Letter no.6, April 6, 1963, the first death of Fluxus," in *20/21, Les Cahiers du Centre Pierre Francastel*, no. 1, Autumn-Winter 2005, pp. 41-48. In this newsletter, which Maciunas started publishing in early 1962, he wrote of his intention to blockade the tunnels under the Hudson River with pretend accidents, flood the museums with mail, cause the theatres to be closed down with bomb hoaxes, create traffic jams all over New York, set up blockades in the underground, let loose a shower of fake dollars in the streets etc. in the guise of propaganda for Fluxus. These proposals were virtually unanimously rejected by their recipients.

⁸ D. Higgins, *Lettre to George Maciunas*, n.d. (1963), Getty Research Intitute, Jean Brown Papers.

⁹ G. Maciunas, *letter to Emmet Williams*, n.d., published in E. Williams, A. Noel, *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, op. cit., p. 102.

¹⁰ Published for the first time by Wolf Vostell in 1965 (W. Vostell, J. Becker, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme eine Dokumentation*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1965. 470 p.), this letter has been published many times since then. However, the highly positive reception it meets with today, proof of the genuinely subversive and revolutionary dimension of Fluxus, is far removed from what it was at the time, and from the reasons that prompted Schmit to publish it.

¹¹ The latter led him to believe, on a trip to the USSR, that he had performed some of the most provocative Fluxus plays in Red Square in order to make a mockery of Maciunas' almost delusional obsession with the Soviet Union.

¹² Michael Oren, however, maintains that relations between Maciunas and Khrouchtchev were not just based on psychotic delirium and that Khrouchtchev harboured a real desire to establish a more concrete art and to clear away the Stalin legacy of socialist realism, as well as a refusal to accept western abstraction. He cites the fall of Khrouchtchev in 1964 as an explanation for the deferral, then cancellation of Maciunas' trip to the USSR (cf. M. Oren, "Anti-Art as the End of Cultural History," *Performing*

Arts Journal, Vol. 15, No. 2, May 1993).

¹³ Dick Higgins, however, prefers to speak of *exemplative* works.

¹⁴ Although Ben Patterson was able to carry on for twenty years without pursuing any public art practice, after 1982 he reacquainted himself with the studio and the stage. His path is significant in this respect, since it was his political militancy in favour of civil rights that distanced him from the avant-garde milieu, whom he criticised for their lack of commitment towards Blacks, but it was his musical and actionist expertise that he channelled into the creative agency that he set up. He ended up by combining both these talents, political and artistic, by assuming political responsibilities within the cultural affairs administration of New York city.

¹⁵ Not to mention, of course, all those who taught more or less full-time in art schools, for that is the fate of virtually all artists, Fluxus members or not Fluxus members, famous or not famous.

¹⁶ This is a well-known episode to which reference is often made, since it introduces the first visible division in what might have until then appeared to be a common front with the actionist avant-gardes. This crisis was never really overcome, but it is precisely the subject matter of this text: the question of the social, political and aesthetic responsibility of the artist.



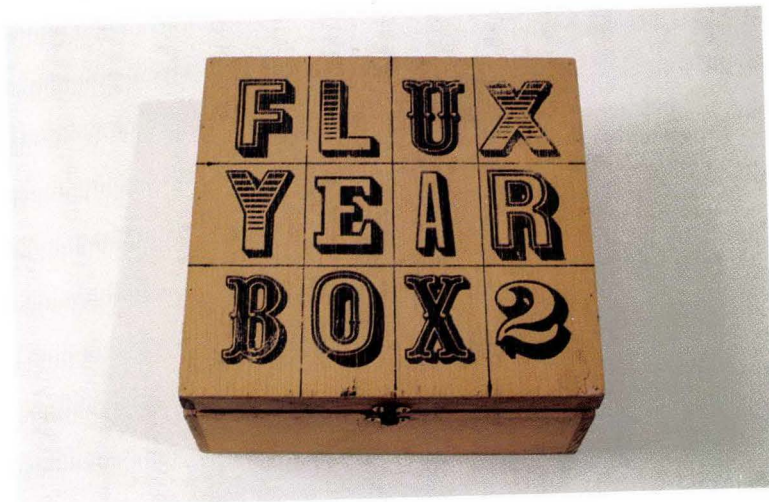
Ben
Flux box containing God
Boîte Fluxus contenant Dieu
1961
Donation Vicky Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Ay-o
Finger Box
Boîte pour doigt
1964
Musée d'Art Contemporain de Lyon



Fluxus I
ca. 1964-1965
Musée d'Art Contemporain de Lyon



Flux Year Box 2
Boîte annuelle Fluxus 2
1966
Musée d'Art Contemporain de Lyon

V TRE

Edited by G. Brecht for V TRE (Box 30, Metuchen, N.J.)

Available after
400 years!



Ich liebe mich
du liebst mich
er liebt mich
sie liebt mich
es liebt mich
wir lieben mich
ihr Liebt mich
sie lieben mich

* KERVROMPFICH

Diter Rot

Wat dwy den theink uv MRCA

Wat dwy den theink uv Mroa. Whats dwey dun thonk off Mrurky
Osea qwidgeun lie noeup watta tjen sohtink if Mrymyka. Witta
oake denn quink porf Amyamyamyska. Owy dunno. Kint fink
kint fink fust foist caffe ausch must bahrf yink bloof blaff
whalio eye dann sink of Yankyinkadoo. Wal wussy dead wus
grew opp in midluklass Myuka wantang noehtung moor abras da
caffe sohnall!

Clas Oldenburg 1962

poem play

A BEAUTIFUL DAY

GING: What a beautiful day!

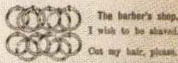
THE SUN falls down onto the stage

end

Ruth Krauss



While the United States pavilion at the Brussels World Fair looked like a hamburger, the proposed United States pavilion for the 1963 New York World Fair looks like a sandwich.



The barber's shop.
I wish to be shaved.
Cut my hair, please.

What's your dog's name?
It's a dog.
Is it a dog?
Yes, it is a dog.
Is it a dog?
Yes, it is a dog.
Is it a dog?
Yes, it is a dog.



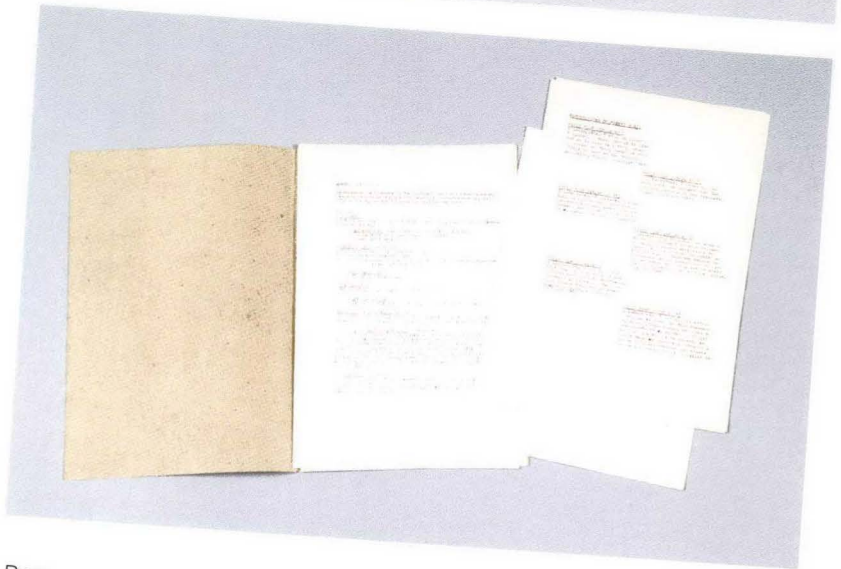
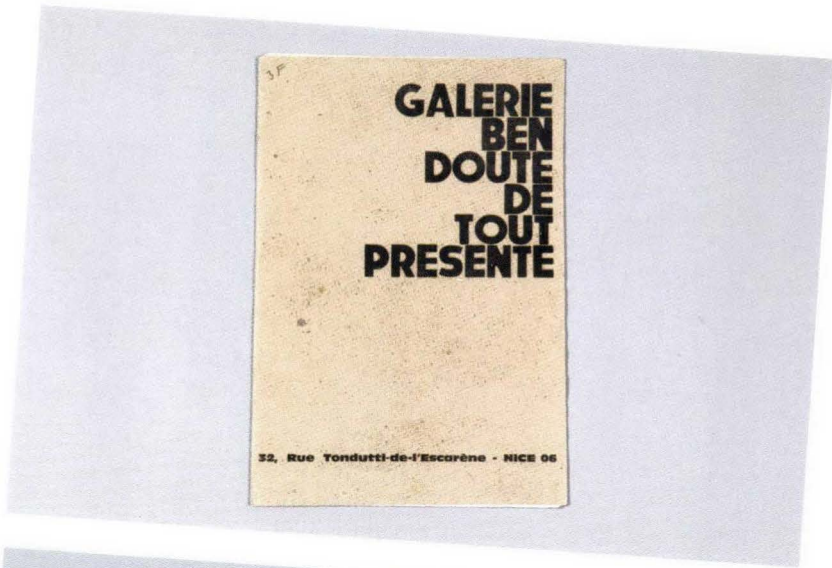
LINDOLEN, England (CP) —
Harry Jenson told the court that he "singled" over when police stopped his car and again at the station because he was in a "nervous situation" not drunk. "It's like people laughing at his novel."



A beautiful "nervous situation" this one on the road.



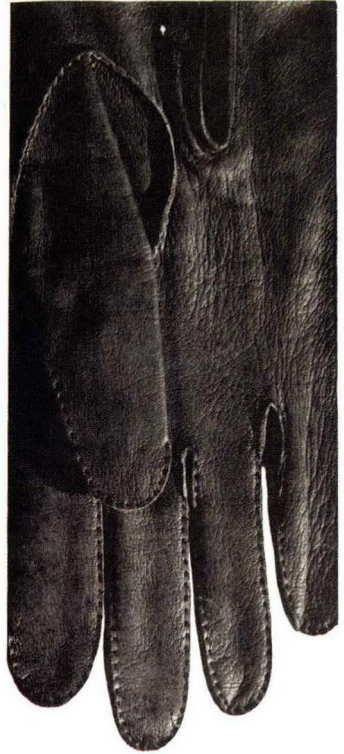
cc V TRE, ed. by George Brecht and Fluxus Editorial Council for Fluxus
New York : Fluxus, 1964-1979. - ill. ; 58 cm
n° 0 V TRE, 01/1964
Donation Vicky Rémy, Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



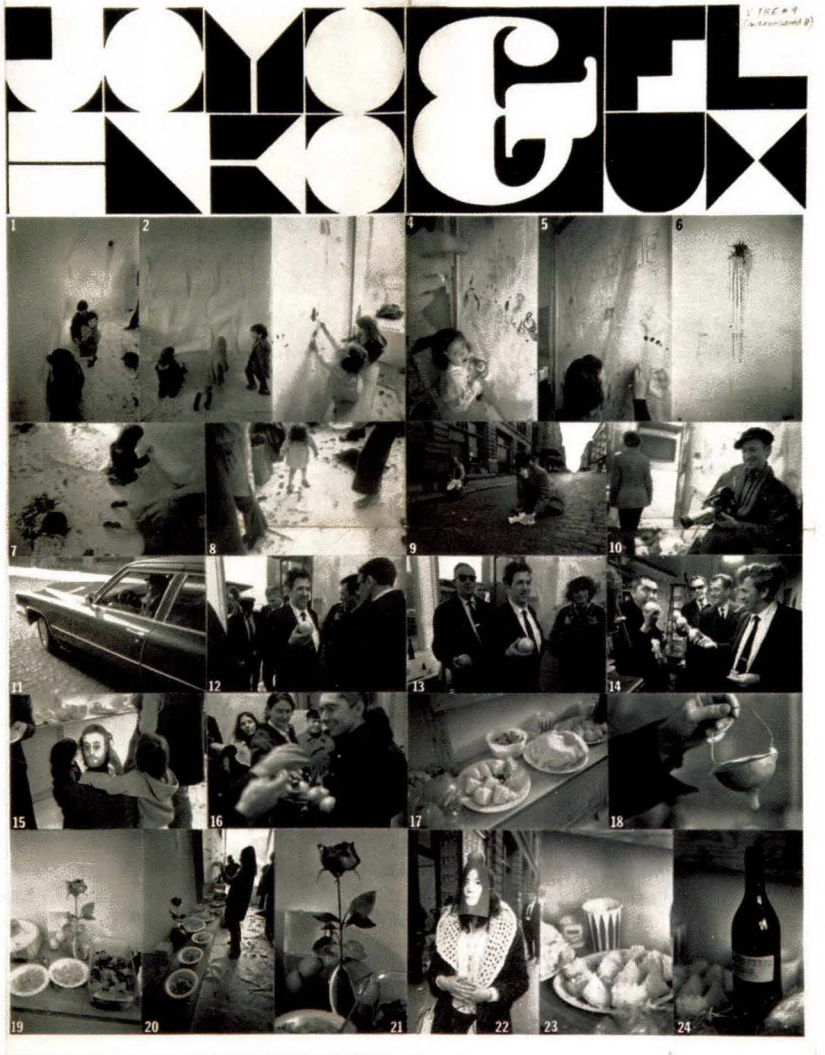
Ben
Galerie Ben doute de tout présente
Ben Doubts of Everything Gallery presents
08/10/1967
Donation Vicky Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Per Kirkeby
Flux Finger Sweater
 Pull Fluxus pour doigt
 1969
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



George Maciunas
Fluxstationery : Hand in Glove
 Papeterie Fluxus : main dans gant
 ca. 1975
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



cc V TRE ed. by George Brecht and Fluxus Editorial Council for Fluxus
 New York : Fluxus, 1964-1979

n°9 John Yoko and Flux all photographs copyright nineteen seVenty by
 PeTer MooRe, 1970

Musée d'Art Contemporain de Lyon



George Maciunas

Spell your name with these objects

Épèle ton nom avec ces objets

1976

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



Takako Saito
Flux Book, To Friends from Takako (Day x in Devon)
Livre Fluxus, aux amis, de Takako (jour x à Devon)
avant / before 1992
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Takako Saito
15 Postcards by Takako
15 cartes postales de Takako
avant / before 1992
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

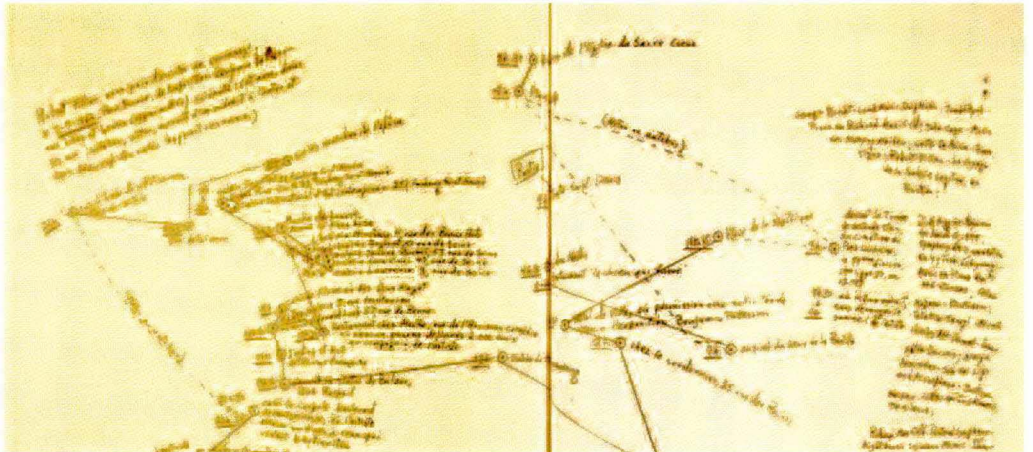
Les inventions de Robert Filliou

Michel Giroud*

Le « filliousophe » de Sauve (né en 1926, dans cette ville du Gard, dans les Cévennes, divisée entre catholiques et protestants) est déjà à la fin des années 50, un terrien républicain (RF), un conteur nomade, « gaga yogi », qui bourlingue, depuis 1946, de la Californie à la Corée et au Japon ; puis, via le Moyen-Orient (L’Égypte et le Caire) jusqu’en Espagne, en Andalousie (entre 1954 et 1958). Lorsqu’il débarque à Paris, en 1959, il a déjà écrit quelques pièces, défendu une thèse en sciences économiques, à l’université de Californie, à Los Angeles, participé au programme de reconstruction de la Corée du Sud, abandonné une carrière fructueuse, fait l’expérience du bouddhisme zen. Didacte, nomade volontaire, lucide quant aux désastres économiques, sociaux et politiques de la planète (deuxième Guerre Mondiale, désastre atomique du Japon, guerre de Corée, guerre d’Indochine, guerre d’Algérie, dictature de Franco...) et conscient qu’une nouvelle civilisation mondiale apparaît, celle des loisirs, de la consommation et du tourisme généralisé. Alors quoi faire, en ce « beau monde » occidental, ou « tout va bien » (progrès, croissance, vacances, acquis sociaux, les trente glorieuses) ? Intellectuellement bien armé (grand lecteur d’ouvrages d’anthropologie et de sciences, de psychologie et d’économie) Filliou a « trouvé » sa voie, le chemin difficile de l’utopie quotidienne, de l’ouverture systématique et du pacifisme (Gandhi, Martin Luther King et les autres). A Paris, en 1960, il croise Daniel Spoerri, qui va être son introducteur au domaine des expérimentations de la fin des années cinquante¹ : il vient lui-même de Berne où la poésie concrète apparaît, en 1953. promulguée par Eugen Gomringer, déjà assistant du directeur du Nouveau Bauhaus d’Ulm, Max Bill² et ami de l’artiste géométrique Dieter Roth, qu’il va bientôt rencontrer. On n’insistera jamais assez sur le jeu hasardeux des rencontres, tout particulièrement dans le cas de Robert Filliou qui en fit un fondement de son parcours (Avec les autres, pour les autres, *on the road*) jusqu’à l’invention de l’*Eternal Network*. Par le « hasard » des circonstances, Filliou rencontre celui qui est au carrefour des *novations* de la fin des années cinquante, dans le domaine de la poésie, du théâtre expérimental et de la chorégraphie comme des arts; Daniel Spoerri est passé par Darmstadt, où il a fondé une revue laboratoire de poésie expérimentale *Material*, dans cette ville qui accueille chaque année un symposium des musiques expérimentales (Boulez, Stockhausen, Berio, Kagel, Cage....).

Par le jeu de ricochet des rencontres surprenantes, Filliou se retrouve très vite au centre même du laboratoire international, entre America, Asia et Europa.

Filliou, comme ses amis, sont des passionnés, *absolument* curieux et décidés, à *inventer* d'autres voies, à l'*écart* des chemins balisés des divers conformismes conservateurs et modernistes, ersatz des avant-gardes historiques. En 1959-60, à Paris, il n'y a aucune revue d'exploration vraiment ouverte à ces courants émergents et Filliou, par le jeu du hasard, se retrouve avec la nébuleuse Fluxus, dès 1962, à Paris, mais il ne rencontre ni Pierre Garnier et sa revue *Les Lettres Poésie nouvelle* (1963) ni la revue *Ou cinquième saison*, d'Henri Chopin, qui explore les voies sonores de la poésie. Filliou est déjà, dès 1960-61, un poète artiste dramaturge de la *poésie-action* qu'il invente (jusqu'à sa suprême incarnation en *action-poème*, la poésie permanente de l'action de chaque instant, vraiment *éveillé*, le *Filliou idéal*^B) ; il avait déjà découvert sa voie et il la clarifie *grâce* à son amitié avec Spoerri. On ne saurait trop insister sur l'importance du bouddhisme et du flamenco andalou dans son vagabondage solitaire avec les autres (donc toujours solidaire) ; Filliou croise et entrecroise mais n'appartient à aucune mouvance car il propose non pas un bouleversement de l'art mais de la vie même, une utopie audacieuse et difficile, sur la route de Rabelais et de Fourier ; voilà, brièvement, les fondements de ses inventions ou de l'invention majeure de Filliou qui prendra forme entre 1962 et 1963 sous la dénomination du *Poïpoïdrome* ou la méthode de la non-méthode de la *création permanente* ; Filliou n'appartient à aucun groupe, cercle ou mouvement car il propose une voie systématiquement ouverte de transformation par l'expérience spirituelle du vide (plus de jugement, finies les batailles artistiques des avant-gardes, basta les conversions). Proche, très proche de Fluxus par ses amitiés mais absolument loin des querelles vaines et dérisoires ; il rencontre, dès 1960, Joachim Pfeufer, artiste architecte qui lui fait connaître l'anthropologue hollandais Herman Haan, spécialiste des Dogons : c'est ainsi que *Poï-poï* apparaît pour la première fois dans un poème d'action. Entre 1958 et 1961, une vague d'innovations apparaît, à New York (le *happening* de Kaprow et l'*event* de Brecht), au Japon (Le *Gutai*), en Allemagne (l'*art-action* de Vostell), à Paris (*Les Affichistes*, Hains, Villéglé, Dufrêne, Klein avec le monochrome et l'espace du vide et *Le Nouveau Réalisme* de Pierre Restany, l'*Internationale Situationniste* avec Debord, la fondation de l'*OULIPO* - *ouvroir de littérature potentielle* - en 1960 avec Queneau). Conséquences de conséquences des diverses expérimentations depuis le début du XX^e siècle. Filliou apparaît dans un climat particulièrement riche en contradictions, polémiques et utopies diverses (lettrisme, art et technologie, cinétisme, participation collective, communication mondiale: Marshall Mac Luhan, Abraham Moles, Nicolas Schöffer, Jacques Poliéri, Pierre Schaeffer, Isidore Isou...) On découvre l'envergure de la mouvance dada (Zurich, Berlin, Paris) et l'importance de Schwitters, l'inventeur de Merz. Filliou ne serait-il pas, solitaire et solidaire, poète artiste, utopien, à la croisée des chemins, hors des querelles de l'avant-garde, une autre «réincar-



RF, Action Gerwulf, 2010

Un, Eins, One..., 1984. Installation circulaire représentant un mandala, dés de couleur / circular installation representing a mandala, coloured dices. Diam : 800 cm.

Collection Feelisch, Remscheid.

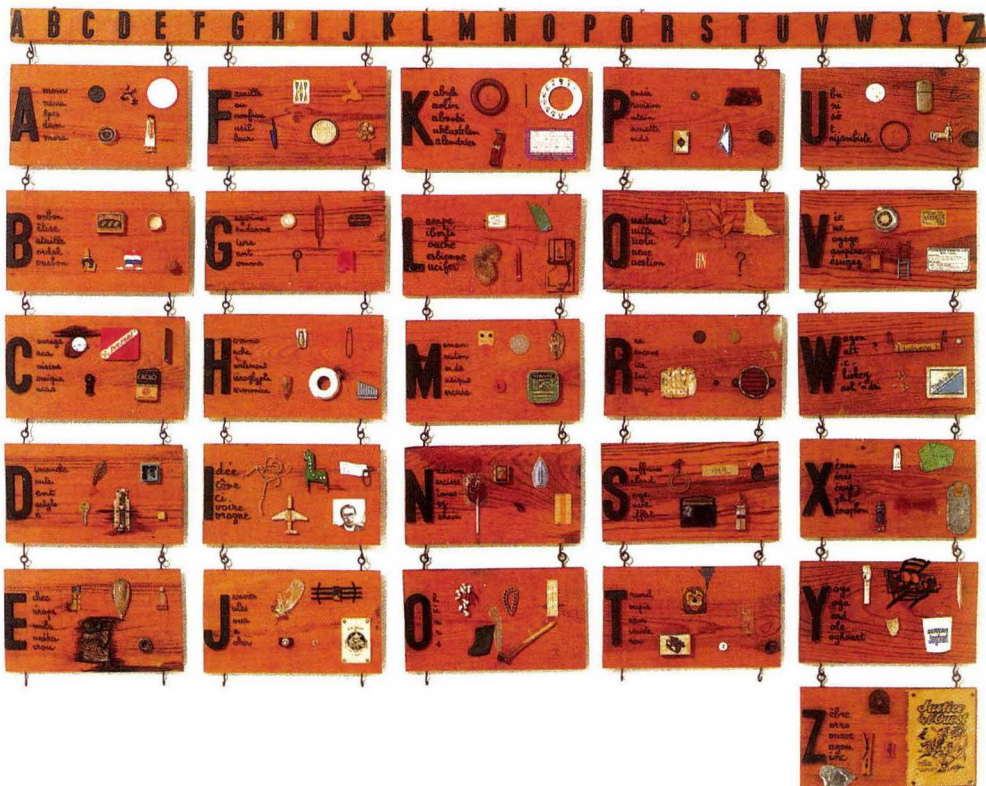
Plan de la Galerie Légitime, vernissage / opening Benjamin Patterson, 3.7.62, dessin de / drawing by George Maciunas

nation» du phénomène Schwitters? Il fut, **d'ailleurs**, couronné du premier prix Kurt Schwitters, en Allemagne, à la fin des années soixante-dix ! Il n'y a pas de filiation historique, il y a affinité spirituelle. C'est dans un tel contexte de bouleversements artistiques (l'importance de Cage – surtout en Allemagne – ne saurait être oubliée) que les inventions paradoxales de Filliou apparaissent. L'inventeur poète et chercheur, zentaotibet (il connaît les ouvrages d'Alexandra David-Neel) est déjà, **là**, car ses inventions ne sont jamais des expérimentations mais des « **actions** » de dépassement, hors des théâtres de l'art. Bien qu'il navigue sur ce terrain, il essaie d'inventer sa vie, avec les autres, pour les autres et grâce aux autres. L'art est l'instrument de cette autre vie, inspirée par l'*innocence* et l'*imagination*. Dès le début des années soixante, il commence, **dans le tâtonnement**, à élaborer les principes fondamentaux d'une nouvelle économie, l'*économie poétique* de la *Fête Permanente*, dans l'*Eternal Network* du *Territoire de la République Géniale*, dont le *Poïpoïdrome* (1962-63) serait une manifestation possible comme l'*Anniversaire de l'art* ou le projet d'une *Biennale pour la paix*, dans les années 80. Dans un monde mû par l'imagination permanente et les échanges réciproques, dans la lignée de Charles Fourier, l'inventeur d'une société ludique, sans jugement, sans compétition et sans comparaison. Entre 1960 et 1962, Filliou élabore ses principes et invente la première idée-action avec *La Galerie Légitime* (une galerie nomade, dans sa casquette, sur son crâne, dans un couvre chef-d'œuvre – le cerveau humain !). Tout est déjà là, mais il faudra une suite d'expériences, jusqu'en 1984, pour clarifier la force et la dynamique **expansionnelle** de cette galerie qui peut déambuler n'importe où, sur les trottoirs, dans des lieux publics ou privés⁴ hors de l'institution comme dans l'institution, mais non soumise aux réglementations qui musellent les musées et autres lieux d'art (le marché privé international). Ce n'est pas un gag « rigolard » ou une action marginale, bien que cela apparaisse sous une forme dérisoire et drolatique (des œuvres minuscules à échanger avec les autres, des œuvres « pauvres »). Il n'est pas inutile de rappeler qu'il aide, cette même année, son ami Daniel Spoerri à formaliser clairement le fameux texte de la *Topographie anecdotée du hasard* (qui sera plus tard augmentée dans sa version anglaise par un autre ami, Emmett Williams, aux éditions Something Else Press de Dick Higgins, musicien, poète et éditeur Fluxus, puis encore augmentée en allemand par leur ami Dieter Roth !). Il est impossible de saisir Filliou hors du jeu réciproque des échanges amicaux, depuis 1969 (et bien avant, dans son parcours **erratique** et **vagabond**, en Egypte et en Espagne). Les coïncidences du hasard ont une importance fondamentale car Filliou est à l'écoute, déjà, depuis longtemps, sur cette voie spirituelle, via l'art, qui le conduira finalement au centre spirituel d'études bouddhistes du Périgord, en 1985. Dès 1962, son principe actif (mais non formalisé) du **n'importe quoi** (n'importe comment, n'importe où, n'importe quand, avec n'importe qui) qui préfigure le *principe d'équivalence* (bien fait mal fait pas fait) s'exemplifie dans sa promenade, avec Ben Patterson (en juillet 1962), à travers Paris, et qui s'achève en une soirée pré-fluxus. Cette même année Filliou conceptualise ce principe par une pièce (une œuvre-poème) intitulée *Sémantique générale* : un

poème alphabétique (chaque lettre engendre 5 mots et 5 minuscules objets, collés sur 26 panneaux de bois) ou une partition ou un poème-action ou une action-poème (comme un écho *oh cet écho* de son ami André Thomkins - à Kurt Schwitters, à sa poésie élémentaire, à sa théorie Merz) et un ricochet vers *le dictionnaire comme scénario*. En tout cas, le principe simple est là, avec sa règle et le jeu du hasard : une puissance multiplicatrice immense que l'on pourrait imaginer comme le fondement générique latent, de toute l'œuvre, de toute œuvre en action, d'un univers en gestation. Filliou élabore là, sans crier gare, sans manifester, sans déclaration, *La méthode des méthodes de La Création Permanente de l'Eternal Network de La Fête Permanente*. Débordement multiplicateur, floraison des possibles, invention de *l'œuvre ouverte* en mouvement dans *l'écart absolu* (car non prévisible par les calculs de la Raison logique classique), incalculable, **énigmatique**, d'une complexité extrême et pourtant si simple dans son principe mais à condition d'agir selon *l'innocence* et *l'imagination*⁵.

A Paris, l'*OULIPO* (ouvroir de littérature potentielle, selon le principe pataphysique de Jarry) a été fondé par Queneau en 1960.

Umberto Eco vient de publier, en Italie, *L'œuvre ouverte*, en 1962. Nous sommes en pleine polémique autour de la sémiotique (Pierce) et du structuralisme (Jakobson, Chomsky, Barthes, Lacan) ; Filliou, loin d'être ignorant de ce contexte, répond indirectement, par la théorie (mise en pratique quotidienne par Filliou) de *La sémantique générale* de Korzybski (qu'il a pu connaître à l'université de Los Angeles, à la fin des années 40)⁶. Filliou incarne dans ses expériences, ses inventions, ses recherches et ses projets, le principe du **tiers inclus** ou de non-contradiction, dans un univers non dualiste où l'identité est variable, mobile, en **transformation** : ce qui se manifeste par de nombreuses œuvres en duo et collectives. Une œuvre faite avec les autres, une **inter-œuvre**. Filliou refuse l'enfermement dans un style individuel identitaire. Ainsi *l'Anniversaire de l'art* n'est pas un jour de fête dédié à Filliou (un 17 janvier quelconque, jour quelconque de sa naissance) mais un jour férié où la fête est permanente. Filliou ouvre la porte à la **multiplicité** extravagante de l'UN enrichi sans cesse par des rencontres avec d'autres UNITES ouvertes ; c'est là le cœur de toutes ses inventions. Entre 1962 et 1963, Filliou construit le projet utopien du *poïpoïdrome* avec son ami architecte, urbaniste et peintre, Joachim Pfeufer, un espace ouvert pour la création permanente : ils imaginent plusieurs possibilités, en dur (une construction de 24 x 24m), une solution mobile (genre bus), une solution ultra souple (un espace dessiné à la craie...). Il y aura plusieurs réalisations (Kassel, Bruxelles, Budapest, Nantes, Paris, Lyon, Nice). Dans un entretien à Budapest, avec Beke, Filliou dit : « le poïpoïdrome appartient à Fluxus ; et Fluxus appartient au poïpoïdrome ; tout Fluxus pourrait entrer dans le Post-Poïpoïdrome » (1976) ; et encore « une création permanente est une liberté permanente ». Joachim Pfeufer dit : « ce propos n'est pas tellement ce que nous faisons, mais plutôt le point de contact de l'incertitude ; c'est ce que nous faisons de notre côté ; nous ne connaissons pas de nombreux points de contacts, de relations, de systèmes de connaissance. »



Sémantique générale, 1962. Matériaux divers sur panneaux de bois reliés par des crochets /
Various material on wooden panels, hooks

149 x 182 x 6 cm.

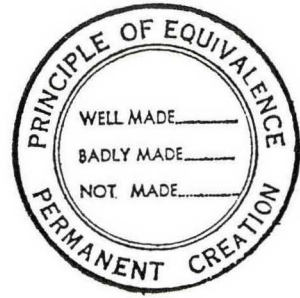
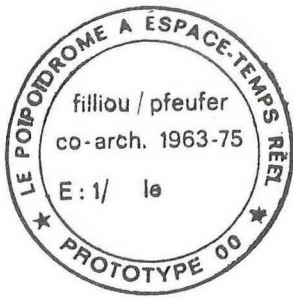
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

Robert Filliou affirme : « c'est un concept nomade. » Le principe de *l'Eternal Network* est posé là. Il se réalisera d'abord au Canada, via ses amis, à Vancouver, Calgary, Montréal, Toronto ; c'est au Canada que seront réalisés les vidéos-entretiens et actions ainsi que le catalogue général des principes de *l'économie poétique*. Le Poïpoïdrome reprend et amplifie *La Galerie Légitime*, qui sera *gelée*, à Londres, pendant le *Festival des Misfits* (octobre 1962) et *dégelée* en Allemagne, en 1972, sous la forme d'une édition. Le Poïpoïdrome inclut, théoriquement, ce qui va devenir, à Villefranche sur Mer (1965-1968), la boutique de *La Cédille qui sourit* (avec son ami George Brecht) et le projet de la non-école de Villefranche (sans maîtres ni élèves, écouter, parler, se taire, en toute liberté)⁷.

Déjà, là, le principe d'équivalence fonctionne, sans jugement de valeur et sans comparaison (Bien Fait Mal fait Pas fait) avec toutes ses conséquences, l'extension du n'importe quoi. Filliou fonctionne toujours dans le potentiel et l'extension, générateurs de fructification et de multiples surprises. Filliou nomme ironiquement cette extension permanente l'AUTRISME (un pseudo manifeste très bref : quand tu fais quelque chose, fais autre chose) ou l'éloge systématique de la dispersion (du n'importe quoi) que Fourier désignait comme la passion papillonne ou la curiosité ou l'imagination sans frein, un principe clé de la non-école, du non-pouvoir, de la non-reconnaissance. Ces expériences seront rassemblées dans un ouvrage étonnant *Teaching and Learning As Performing Art* (publié, en 1970, à Cologne par Walter Koenig⁸), où se mêlent les réflexions de Filliou quant aux possibilités de transformer l'enseignement en un art de l'action et des conversations avec John Cage, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Dieter Roth, Dorothy Iannone, Benjamin Patterson, Marcelle Filliou et les enfants de Roth. Il accomplira ces expériences dans ses workshops, au Canada et à l'école d'art de Hambourg, dans les années quatre-vingts.

Mais l'invention du *Territoire de la République Géniale* (dans les années soixante) n'est pas une autre formulation du *poïpoïdrome*, c'est l'affirmation d'un autre monde possible si l'on comprend vraiment que chaque individu est un génie génétique, qu'il a tout dans son crâne pour être un génie (innocence et imagination) mais que presque tout est programmé pour qu'il devienne, via l'école, un être talentueux, un spécialiste, un unidimensionnel. Le rêve de Filliou reprend celui de Fourier (*l'attraction passionnée* et l'utopie ludique du phalanstère, avec des uniques solitaires mais solidaires). Pendant un mois, en 1971, à l'intérieur des limites du Stedelijk Museum d'Amsterdam, il installe le *Territoire N° 1 de la République géniale*, accueillant et discutant avec chacun : cette expérience n'a pu se renouveler, même pas modestement, lors de sa première rétrospective en 1984 (Hanovre, Paris, Berne)! Alors il y eut une autre possibilité, plus facile à réaliser, avec l'invention de *l'Anniversaire de l'art* : tous les 17 janvier, depuis 1973 (le premier anniversaire eut lieu à Aix la Chapelle) ; ce jour là est décrété férié (ce fut le cas seulement au Canada) ; en tout cas ce doit être un jour de fête !

Toutes les actions de Filliou, des plus modestes (*La Galerie Légitime*) jusqu'à *La République géniale* (une utopie lointaine mais possible, par ci par là, dans un cadre restreint) sont nour-



Tampon / Stamp de Le (ou La) *Poipoïdrome à Espace-Temps Réel* prototype 00. Coarchitectes : Robert Filliou/Joaquim Pfeufer.

Tampon / Stamp *Le Principe d'Equivalence*, version française / french version

Tampon / Stamp *Le Principe d'Equivalence*, version anglaise / english version

ries par des recherches intensives (lectures, projets, publications, entretiens) dont la plus importante (en volume, sur plus de 90 mètres de long) *La Recherche sur l'origine* (1974) est précédée par des recherches en futurologie (1971), en art et astrologie (1971-72), en pré-biologie, en recherches sur le cinéma (avec le *cinéma Réinventé* : le dictionnaire comme scénario « Je propose à tout le monde de choisir un mot dans le dictionnaire et de filmer l'action... c'est ainsi que le dictionnaire m'apparaît comme un scénario infini et anonyme »). « Ce que je voulais transmettre était que chacun a son propre territoire et qu'on ne doit pas se référer à une autorité supérieure pour se faire une opinion. Plus tard, je me suis intéressé à plusieurs projets de recherche, dont l'un tentait d'appliquer les principes du bien fait, mal fait, pas fait à la création permanente de l'univers, et que j'ai appelé *La recherche sur l'origine*.

Je crois avoir découvert une certaine relation, une parenté entre la physique nucléaire et la tradition du tao-te-king. Attentif aux tentatives actuelles pour relier la tradition aux sciences, j'estime que l'art peut jouer un rôle important. » Le paradoxe de Robert Filliou, c'est de conjuguer à la fois une extrême richesse de voies diverses, dans tous les sens, avec les autres, et une simplicité fondamentale. Une vie d'inventivités par un poète de l'action qui, par tous les moyens, refuse les modèles et les hiérarchies, un théoricien secret qui par le fou-rire incarne exactement le *gaga yogi* qu'il est, **magnifiquement** incarné par l'œuvre ultime et ludique *Un, Eins, One* (1984)⁹.

* Michel Giroud, peintre oral et tailleur en tout genre, in Alpina, Août 2012.

¹ Daniel Spoerri est une rencontre et une amitié essentielle dans l'histoire de Filliou car il lui fait connaître les innovations de la fin des années cinquante. Son parcours atypique est remarquable. De 1954 à 1957, premier danseur à l'opéra de Berne, il met en scène Tardieu et Picasso (*Le désir attrapé par la queue*) et compose des chorégraphies. Il est au courant de la fondation de la poésie concrète, à Berne, par Gomringer ; il devient assistant metteur en scène à Darmstadt en 1957 et fonde alors, avec Claus Bremer, Dieter Roth et André Thomkins *Material* (1957-1959) ; il est partisan d'un théâtre dynamique, psychologique et il participe, avec Jean Tinguely, à l'invention de l'*Autothéâtre*, où c'est le spectateur qui fait le théâtre ; il rencontre Filliou, dans le bar de *La Méthode*, à Paris, en 1960 et participe avec ses *tableaux-pièges* au Festival d'Avant-garde de Poléri.

En 1961-62, il écrit, avec l'aide de Filliou, *Topographie anecdotée du hasard* et co-organise, à Londres, avec Ben, Filliou, Page, le *festival des Misfits*. Au carrefour des expérimentations, il publie *L'optique moderne* (1963) avec *d'inutiles notules* de Dufrêne, aux éditions Fluxus (maquette de Maciunas) ; en contact avec le groupe Zero (et la revue *Zero*) de Düsseldorf par Klein, dès 1960, il connaît l'art cinétique. Avec Filliou il produira « Pièges à mots » (des visualisations de proverbes et dictons). En 1969, avec son restaurant et sa EAT Art Gallery, à Düsseldorf, il accueille Filliou et il participe à l'exposition de Cologne *Happening et Fluxus*, organisée par Harald Szeeman qui, en 1972, est le directeur de la *Dokumenta 5*, à Kassel, où il accueille Filliou et son poïpoïdrome-archives.

² Gomringer fonde sa revue *Spirale*, en 1953, avec son ami Dieter Roth (1953-1964) et consacre une monumentale monographie à Max Bill. Il poursuit sa route sur la voie du Bauhaus (Albers et Moholy-Nagy) et de l'*art concret* (Doesburg, Arp) et l'on ne doit pas ignorer la polémique de *Cobra* contre le *Nouveau Bauhaus* et l'impossibilité pour le surréalisme, pour le lettrisme comme pour l'Internationale Situationniste, de percevoir la dimension de la *poésie concrète*. Il n'est pas inutile de rappeler que Filliou devient non seulement l'ami de Spoerri mais aussi, grâce à lui, de Dieter Roth et d'Emmett Williams, dès le début des années soixante ; ce même Williams, qui publiera chez Something Else Press, à New York, la première anthologie de poésie concrète (voir Jacques Donguy : *Poésies expérimentales zone numérique* (1953-2007, coll. l'Ecart absolu, série Chantier, Les Presses du Réel, Dijon, 2007) ; Le cercle de Darmstadt (Spoerri, Rot, Williams, Bremer, Thomkins) édite *Material* de 1957 à 1959 et tous deviennent des amis de Filliou. C'est dire l'extrême complexité de son itinéraire dans ses relations amicales avec les expérimentateurs, dès 1959-60 et, par la suite, avec la mouvance Fluxus, via Maciunas, Patterson, Williams, sans oublier ses rencontres, à Paris avec la *Beat Generation* (Brion Gysin en particulier) et Dufrêne plus Gerasim Luca et à Copenhague (Addi Koepcke).

³ Pierre Garnier, à Paris, en 1963, lance son manifeste de **Poésie spatiale** dans *Les Lettres*, qui va devenir *Les Lettres Poésie nouvelle* (1963-1967). C'est la seule revue qui s'ouvre, grâce à Garnier, germaniste, aux expérimentations de la poésie concrète et de la poésie phonétique. Il publie Hausmann et Schwitters mais aussi Gomringer, Bense, Chopin, Blaine et Bory (1964-67) ; il est en relation avec la nouvelle revue expérimentale de Stuttgart *Rot* (Max Bense) ; par quel hasard il n'y a ni Williams ni Spoerri, ni Filliou, qui participent, pourtant, au *Domaine poétique*, au *Festival de la libre expression* (Jean-Jacques Lebel) et au numéro spécial de la revue belge *Phantomas*, consacré à la *poésie ouverte* (N°38/40, 1964) ? Alors que Filliou est alors invité par la revue *Kwyy* (Bertholo et Lourdes Castro). Ni dans la revue *Ailleurs* (1962-1966) d'Arden Quin, qui accueille JF Bory et J Blaine, dès 1963 ; ni dans la revue *Approches* (1965-1966) de Bory, ni dans *Robho* (Blaine et Jean Clay) orientée vers l'art cinétique de Soto ; mais qui sait que Filliou et Williams ont rendu hommage à Soto au musée d' Arras en 1964, via le Centre culturel Noroit).

⁴ *La Galerie Légitime* : la déambulation de Filliou et de Ben Patterson, (sa première exposition itinérante à Paris) qui débute vers 3 h du matin, le 3 juillet 1962 pour s'achever, la nuit dans la

galerie Girardon, à Montparnasse ; c'est la première manifestation Fluxus, inspirée par Maciunas : *Sneak Preview Fluxus*, happenings, environnements, poèmes, danses, compositions (Cage, La Monte Young, George Brecht, Higgins, Kaprow, Maclow, Patterson, Filliou...) ; le schéma de l'itinéraire a été dessiné par Ben Patterson et le flyer a été imprimé sur papier d'emballage, sur une idée de Maciunas. Ben Patterson publie aussi en 1962, *Methods and Processes*, (édition Fluxus), réédité en fac-similé (ed. Incertain Sens, 2011) et diffusé par les presses du réel. Ben Patterson évoque ainsi, en 1991 son ami Filliou : « sa façon d'observer les choses, les situations, le monde, et, peut être l'univers, cela semblait une façon simple, ouverte et directe d'accepter, l'insignifiant, ou de ne pas faire l'effort du décryptage, de l'analyse ou du jugement » [...] « un continuum de banalité » in catalogue Filliou, centre Pompidou, Paris, 1991. Voir également le nouveau catalogue Ben Patterson : *Born in the State of FLUX/us*, Houston, New York et Wiesbaden, 2011/2012.

⁵Le titrage des pièces, des poèmes, des actions, des œuvres, des livres est particulièrement inventif et excentrique (une *surprise* permanente).

⁶ KORZYBSKI est l'initiateur, dans les années trente, aux Etats Unis, de la *sémantique générale*. « La sémantique générale entraîne à faire marcher le cerveau comme si nous utilisions le langage mathématique » ouvre à un « ordre multidimensionnel », à des « processus dynamiques infinis, extensionnels ». Elle se fonde sur la probabilité et l'incertitude, le tiers inclus, le non-dualisme et la non-identité. Principes expérimentés par Brecht, Filliou et Fluxus. Filliou intitule, en 1964, une œuvre réalisée avec Spoerri « *la carte n'est pas le territoire* ». Encore une proposition de Korzybski, qui deviendra le titre de l'unique recueil d'essais publié à ce jour en français, aux éditions de l'Eclat, à Paris en 1998 et réédité en 2007. D'autre part Filliou est au courant des travaux de Mac Luhan sur les nouveaux médias (il enseigne à Montréal et connaît Filliou), comme des recherches de Wiener et Shannon.

⁷ *La cédille qui sourit*, livre commun de George Brecht et de Robert Filliou, sera édité par Dick Higgins (fondateur de *Something Else Press*, 1964-1974), à New York, en 1968 ; Emmett Williams en était le responsable éditorial et il y publia sa fameuse anthologie de la poésie concrète. Le network des affinités se manifeste clairement entre l'Allemagne (A Cologne, Walter Koenig, éditeur de *Teaching & Learning as performing art*, à Stuttgart, Hans Jörg Mayer, éditeur d'Emmett Williams, Dieter Roth et Filliou, à Düsseldorf avec Beuys, Roth et Spoerri, à Mönchengladbach avec Cladders, à Remscheid avec Feelish) Paris, Liège (Tialans) et Bruxelles (avec la revue *Phantomas* et les éditions Lebeer Hossmann), sans oublier le réseau canadien du *Western Front* (et son ami Hank Bull, à Vancouver), et Copenhague (avec Addi Koepcke), New York (Dick Higgins), Amsterdam, Anvers, Stockholm (Pontus Hulten), Budapest (Beke) et Milan (*Multhipla* avec Gino di Maggio).

⁸ L'édition française sera réalisée à Bruxelles, en 1998, par Irmeline Lebeer, aux éditions Lebeer Hossmann.

⁹ L'ultime proposition de Filliou avec Beuys fut le projet pour *La Biennale Art de la Paix*, (1985-86, à Hambourg, 1989, à Amsterdam) relaté dans une lettre à Louwrien Wijers, en 1987 : « La Science implique le Savoir, l'Art, le Non-Savoir et la Sagesse, la Connaissance, ce qui ne signifie pas que l'Art et la Science sont mutuellement exclusives, mais que la Sagesse les comprend toutes deux, ce qui implique à son tour que la Science de même que l'Art ont besoin de la voix de la Sagesse mais pas réciproquement. » (In catalogue centre Pompidou, 1991).

Note bibliographique

- Paris :
- Michel Giroud, *Paris laboratoire des Avant-gardes (1945-65)*, Les Presses du réel, Dijon, 2008.
- La théorie *créatique* ou *novatique* d'Isou et du lettrisme :
- Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Les Presses du réel, 2011.
- Une étude analytique sur la recherche sur l'origine :
- l'essai de Cyril Bret, *Robert Filliou et sa recherche : les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine, 1974*, éditions INTER, Le lieu, Québec, 2010.
- Des études, des documents et une iconographie Filliou, dans les catalogues 1984 (Musée d'art moderne, Ville de Paris), 1991 (centre Pompidou), 1991 (Bruxelles), 2003 (Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq), 2003 (*Editions et multiples*, les presses du réel, Dijon), 2006 (la biographie : *Filliou Nationalité-Poète*, par Pierre Tilman, Les Presses du réel).
- La question du hasard :
- L'imagerie du hasard /chance imagery* de Brecht, Les Presses du réel, 2002.
- L'intermédia :
- D. Higgins *Postface* (vers un art intermedia), Les Presses du réel, 2006.
- Spécial *Robert Filliou* :
- cahier DANAE n° 4-5 été 1989 *Espaces affranchis*, coordonné par Acindino Quesada.
- Pour le Gaga yogi :
- cf Charles Dreyfus : *Gaga-Yogi, taoïste de gauche*, in Kanal Magazine, N° 11, 1990 et son dernier ouvrage : *Fluxus - L'Avant-garde en mouvement*, Les Presses du réel, 2012.
- Grâce à Charles Fourier (*œuvres complètes*), *Le Nouveau Monde Amoureux*, Les Presses du réel, 2012).

The Inventions of Robert Filliou

Michel Giroud*

The "filliousopher" of Sauve (born in 1926 in a village of the Gard department, in the Cevennes, divided between Catholics and Protestants), was already by the end of the 1950s a Republican countryman (RF), a nomadic story-teller, a "dada yogi" who had been travelling around since 1946, from California to Korea and Japan, then via the Middle East (Egypt and Cairo) to Andalusia in Spain (between 1954 and 1958). When he arrived in Paris in 1959, he had already written some plays, defended a thesis in Economic Science in Los Angeles, participated in the reconstruction programme in South Korea, abandoned a lucrative career, and experienced Zen Buddhism. He was self-taught, a voluntary nomad, lucid about the economic, social and political disasters of the planet (the 2nd World War, the Korean war, the disaster of Japan, the Indo-China war, the Algerian war, the dictatorship of Franco...) and conscious that a new global civilization was emerging, that of leisure, of consumer consumption and mass tourism. So, what to do in this "beautiful occidental world," where everything is alright (progress, holydays, social welfare...)?

Well equipped intellectually, (a big reader of anthropology, the sciences, psychology and economics) Filliou had "found" his way, the difficult path of daily Utopia, systematic openness and pacifism (Gandhi, Martin Luther King and others). In 1959 he came across Daniel Spoerri, who was to introduce him to the world of experimentation at the end of the 1950s¹ Spoerri himself came from Berne, where concrete poetry appeared in 1953, promoted by Eugen Gomringer, assistant to the director of the New Bauhaus in Ulm, Max Bill,² and friend of the geometric artist, Dieter Roth, who Filliou was soon to meet.

We cannot insist too much on the role of chance in these meetings, especially for Filliou, who was to make it a founding principle of his career (With the others, for the others, *on the road*) up to the invention of the *Eternal Network*.

Through these "chance" circumstances, Filliou met the person who at the end of the 1950s was at the centre of experimentations in the fields of poetry, experimental theatre, choreography and the arts. Daniel Spoerri had been in Darmstadt where he had founded a review of experimental poetry called *Material* in the town which hosted every year a symposium of experimental music (Boulez, Stockhausen, Berio, Kagel, Cage...). Through the ricochet effect of surprising encounters, Filliou found himself very quickly at the very heart of an international laboratory, between America, Asia and Europe. Filliou and his friends were highly passionate people, *absolutely* curious, and determined to invent other ways, well away from the *marked out paths* of diverse conservative and modernist conformism (ersatz of the historical avant-gardes). In the Paris of 1959-60 there was no exploratory review really open to these emerging movements, and Filliou by chance found himself with the nebulous Fluxus from 1962 onwards, without meeting Pierre Garnier and his review *Les Lettres Poésie nouvelle* (1963), or the review *OU, cinquième saison*, of Henri Chopin, which explored the sound paths of poetry. Filliou was already from 1960-61, an artist poet and playwright, and the inventor of *poetry-action* (through to its supreme incarnation in *action-poem*, the permanent poetry of the action of every instant; very sharp and alert, the Filliou ideal³).

He had already discovered his way; he clarified it thanks to his friendship with Spoerri. We cannot emphasize enough the importance of Buddhism and Andalusian Flamenco in his solitary wanderings with

others (therefore always sticking together). Filliou came and went, but didn't belong to any movement, because he didn't propose an upheaval in art, but in life itself; an audacious and difficult Utopia, in the footsteps of Rabelais and Fourier. Here briefly, are the foundations of his inventions, or of the major invention, which took shape between 1962 and 1963, going by the name of the *Poïpoidrome*, or the method of the non-method of *permanent creation*. Filliou didn't belong to a group, a circle or a movement because he proposed a systematically open path, of transformation through the spiritual experience of the void (no more judgments, finished the artistic conflicts, basta the conversations).

Close, very close to Fluxus, through his friendships, but also very far from the vain and derisory quarrels, Filliou met Joachim Pfeufer in 1960, an artist architect who introduced him to the Dutch anthropologist Hann, a specialist of the Dogon people. It was thus that *Poï-poi* appeared for the first time in an action poem.

Between 1958 and 1961 a wave of innovations occurred: in New York (Kaprow's *happening*, and Brecht's *event*), in Japan (the *Gutai*), in Germany (art action with Vostell), and in Paris (the *affichistes*, Hains, Villéglé, Dufrené, Klein, with monochrome and the space of the void, the International Situationists with Debord, the founding of the *OULIPO*, the workshop of potential literature, in 1960 with Queneau). The consequences of consequences of diverse experiments since the beginning of the 20th century, Filliou appeared in a climate which was particularly rich in contradictions, polemics and various Utopia (art and technology, kinetism, collective participation, global communication: Marshall Mac Luhan, Abraham Moles, Nicolas Schöffer, Jacques Poléri, Pierre Schaeffer, Isidore Isou...).

One discovered the scope of the Dada

movement (Zurich, Berlin, Paris), and the importance of Schwitters, the inventor of Merz. Was not the solitary but supportive Filliou another reincarnation of the Schwitters phenomenon; the utopian poet artist, at the crossroads, far from the quarrels of the *avant-garde*? He was, incidentally, awarded the Kurt Schwitters prize in Germany at the end of the 1970s! There is no actual historical filiation, just spiritual affinity. It was in this context of artistic upheaval (the importance of Cage, especially in Germany, must not be forgotten) that the paradoxical inventions of Filliou emerged. The poet inventor and researcher Zentaotibet (he knew the works of Alexandra David-Neel) was already present, for his inventions were never experiments, but "actions" reaching out beyond the art theatres. Although he moved in this circle, he tried to invent his life, with others, for others and thanks to others. Art was the instrument of this other life, inspired by *innocence* and *imagination*. At the beginning of the 1960s he started using trial and error to elaborate the principle fundamentals of a new economy, the poetic economy of the *Permanent Fête*, in the *Eternal Network of the Republic of Genius*, including the *Poïpoidrome* (1962-63), an event like the *Anniversary of Art*, or the project for a *Biennial of Peace* in the 1980s. In a world dominated by profit, the thirst for recognition, the global exploitation of resources, the madness of technological progress and growth, Filliou proposed, without naivety, a fiction, a potential project for the living in nature's ecosystem: a poetic ecology where submission, domination, exploitation, and specialization were banned; another world transformed by permanent imagination and reciprocal exchanges, along the lines of Charles Fourier, the inventor of a playful society, without judgment, without competition or comparison.

Filliou elaborated his principles between 1960 and 1962, and invented the first idea-action with *Legitimate Gallery* (a travelling gallery, in his cap, under his skull, with a master-piece of a cover, the human brain!). Everything was already present, but it took a series of experiences, up to 1984, to clarify the force and potential dynamic of this gallery, which could wander around where it liked, on the sidewalks, in public or private places⁴, outside the institution, or inside, but not subject to the regulations which muzzled museums and other places of art (the international private market). It was not a gag or marginal action, even though it appears in a derisory form (minuscule works to be exchanged with the others, “poor” works).

It is useful to remember that during the same year he helped his friend, Daniel Spoerri, to formalize the famous text of the *Anecdotal Topography of Chance* (which later would be produced in an English version, by another friend, Emmett Williams, published by the Something Else Press of Dicks Higgins, the musician, poet and Fluxus publisher, and then in a German version by their friend Dieter Roth!). It is impossible to get to grips with Filliou after 1969 without appreciating this notion of reciprocal friendly exchanges (and even before, during his wanderings in Egypt and Spain). The coincidences of chance were of fundamental importance, for Filliou had already been attentive for some time to this spiritual path, which would finally lead him through art, to the Buddhist Centre of spiritual studies in the Perigord, in 1985. From 1962 his active principle (although not formalized) of the whatever (whenever, wherever, however, with whoever) which prefigured the *principle of equivalence* (well done, badly done, not done) was exemplified by his promenade in Paris with Ben Patterson (in July 1962) and which ended up in a pre-Fluxus evening.

In the same year Filliou conceptualized the principle for a play (a poem-work) entitled *General Semantics*: an alphabetic poem (each letter generated five words and five minuscule objects glued to twenty six wooden panels); or a score, or a poem- action, or an action-poem (like an echo to “*o cet echo*” by his friend André Thomkins – or to Kurt Schwitters, to his elementary poetry, his *Merz* theory) with a ricochet towards “*the dictionary as scenario*.” In any case the simple principle was there, with its rules and its element of chance: an immense multiplying power that we can imagine as being the latent generic foundation of all his work, his work in action, a universe in gestation. Here Filliou elaborated, without any warning, without demonstration or declaration, the method of the methods of permanent creation, from the Eternal Network, to the Permanent Fête.

An overflowing multiplier, a blossoming of possibilities, the invention of the *open work* in movement, in absolute variance (for non-predictable by calculations of classical logical reason) incalculable, enigmatic, of an extreme complexity but nevertheless so simple in principle, on condition of acting according to *innocence* and *imagination*.⁵

In Paris, the *OULIPO* (workshop of potential literature, according to Jarry’s principle of pataphysics) was founded by Queneau in 1961. Umberto Eco had just published the “*open work*” in Italy in 1962. We were in the midst of controversy concerning semiotics (Pierce) and structuralism (Jacobson, Chomsky, Barthes, Lacan). Far from being ignorant of this context, Filliou replied indirectly with the theory (practiced on a daily basis) of *General Semantics* by Korzybski (who he had met at the University of Los Angeles at the end of the 1940s).⁶ Through his experiences, his inventions, his research and his projects, Filliou personified the principle of the included third, or of non-contradiction.

diction, in a non-dualist universe where identity is variable, mobile, in transformation: demonstrated by numerous dual or collective works; works made with others, an inter-work. Filliou refused to be hemmed in by a style of individual identity: hence the *Anniversary of Art* was not a day of celebration dedicated to Filliou (just any 17th January, just any birthday), but a holiday where the fête is permanent. Filliou opened the door to an extravagant multiplicity of the *one*, continually enriched by meetings with other open *units*. Here lies the core of all his inventions. Between 1962 and 1963, Filliou constructed the utopian project *poïpoïdrome* with his friend, the architect, urban planner and painter, Joachim Pfeufer. The project was a space for permanent creation; they imagined several possibilities, a permanent construction (24 m x 24 m), a mobile solution (like a bus), an extremely flexible solution, (a space traced out in chalk...). There were numerous presentations (Kassel, Bruxelles, Budapest, Nantes, Paris, Lyon, Nice). In an interview in Budapest with Beke, Filliou said : "the *poïpoïdrome* belongs to Fluxus, and Fluxus belongs to the *poïpoïdrome* ; the whole of Fluxus could enter into the Post-Poïpoïdrome" (1976), "permanent creation is permanent freedom," Joachim Pfeufer says: "the propos is not so much what we do, but rather a point of contact with uncertainty. This is what we do on our side; we do not know many points of contact, relations, and systems of acquaintance. It is a nomadic concept," says Robert Filliou. The principle of the *Eternal Network* was thereby established.

The project was first presented in Canada, via friends of Filliou, in Vancouver, Calgary, Montreal and Toronto. It was in Canada that the video-interviews and actions were produced, along with the general catalogue of the principles of *the poetic economy*. The

Poïpoïdrome took over and amplified the *Legitimate Gallery* (which was put on standby during the *Festival of Misfits* in London in October 1962, and reactivated in Germany in 1972, in the form of a publication).

The *Poïpoïdrome* included, theoretically, what was to become the boutique *La Cédille qui sourit*, in Villefranche-sur-Mer, (with his friend George Brecht), and the project of the non-school of Villefranche (a school without teachers or pupils, for listening, talking, and being quiet, in total freedom)⁷.

The principle of equivalence was already operational, without value judgments and comparison (Well done, Badly done, Not done) with all its consequences; the extension of the whatever. Filliou continued to work with the notions of potential and extension, as a generator of fructification and multiple surprises. Filliou ironically called this permanent extension ATRISM, (a very brief pseudo-manifesto... when you do something, do something else) or the systematic praise of dispersion (of whatever), that Fourier called the butterfly passion, or unlimited curiosity or imagination, a key principle of the non-school of non-power of non-recognition. These experiences would be put together in an astonishing work, *Teaching and Learning as performing art* (published in 1970, in Cologne, by Walter Koenig⁸), where reflections by Filliou, on the possibilities of transforming teaching into an art, are mixed with conversations with John Cage, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Dieter Roth, Dorothy Iannone, Benjamin Patterson, Marcelle Filliou and the children of Dieter Roth. Experiences that he would later experiment with in his workshops in Canada, and at the Hamburg Art School, in the 1980's. The invention of the *Territory of the Genius Republic* (in the 1960's) was not another version of the *poïpoïdrome*, but the affirmation that

another world was possible, if one really understood that each individual was a genetic genius, that he possessed all he needed in his head to be a genius (innocence and imagination), but that nearly everything was programmed for him to become, via school, a talented being, a specialist, and entirely one dimensional. Filliou's dream reflected that of Fourier (the impassioned attraction and playful Utopia of the Phalanstery, with unique, solitary but supportive beings). During one month in 1971, he installed the *Territory No.1 of the Genius Republic* in the confines of the Stedelijk Museum in Amsterdam, greeting and talking to each visitor. It was not possible to repeat the performance, even in a modest manner, during his first retrospective in 1984 (Hanover, Paris, Berne)!

There was then another possibility, easier to produce, with the invention of the *Anniversary of art: every 17th January*, since 1973. The first anniversary was held in Aix la Chapelle. This day was decreed as a holiday (it was the case only in Canada); in any case, it should be a holiday!

All the actions of Filliou, from the most modest (*Legitimate Gallery*), to the *Territory of the Genius Republic* (a distanced, but possible Utopia, here and there, in a restricted framework) were backed by intensive research (reading, projects, publications, interviews). The largest project (in volume,

over 90 metres long), *Research on the Origin* (1974), was preceded by research into futurology (1971), art and astrology (1971-72), and the cinema (with the *Cinema Reinvented*, the dictionary as scenario; "I propose that everyone chooses a word in the dictionary and films the action... in this way the dictionary seems to me to be an infinite and anonymous scenario").

"What I wanted to transmit was that everyone has his own territory, and that we shouldn't have to refer to a superior authority to form an opinion. Later, I became interested in several research projects, of which one attempted to apply the principles of well done, badly done, not done, to the permanent creation of the universe, and to what I call *Research on the origin*. I believe that I have discovered a certain relation, a link between nuclear physics and the tradition of tao-te-king. Attentive to the current efforts to link tradition to the sciences, I consider that art can play an important role." The paradox of Robert Filliou, was to combine at the same time, an extreme richness of diverse ways, in all directions, with others, with a fundamental simplicity. A life of inventiveness by a poet of action, who in every possible way, refused models and hierarchy, a secret theoretician who with cries of laughter incarnated exactly the *gaga yogi* that he was, magnificently personified with his last and playful work, UN, EINS, ONE (1984).

*Michel Giroud, oral painter and carver of all kinds, in Alpina, August 2012.

¹ Daniel Spoerri represents an encounter and a friendship which was essential in the story of Filliou, because he introduced him to the innovations of the late 1950s. His atypical career is remarkable. He was the first dancer at the Opera of Berne, from 1954 to 1957, he directed Tardieu and Picasso (*desire caught by its tail*) and composed choreographies. He was familiar with the foundation of concrete poetry at Berne, through Gomringer. He became assistant director in Darmstadt in 1957, and founded *Material* (1957-1959) with Claus Bremer, Dieter Roth and André Thomkins; he was a supporter of a theatre which was dynamic, apsychologic, and he took part in the invention of the *Autotheatre* with Jean Tinguely, where it is the spectator who creates the theatre. He met Filliou in the bar of *La Méthode*, in Paris, in 1960, and participated in the *trick-paintings* at the Avant-Garde Festival of Polieri.

In 1961-62 he wrote with the help of Filliou, *Anecdotal Topography of Chance* and co-organized the *Misfits Festival* in London with Ben, Filliou and Page. At the crossroads of experimentations, he published *modern optic* (1963) with the *useless notules* by Dufrene, with Fluxus publications (cover graphics by Maciunas). In contact with the group Zero, (and the review *Zero*) with Klein in Dusseldorf from 1960, he was familiar with film art. With Filliou he produced "Word traps," (visualizations of proverbs and sayings). In 1969, with his restaurant and EAT Art gallery in Dusseldorf, he hosted Filliou, and participated in the exhibition in Cologne of *Happening and Fluxus* organized by Harald Szeeman who in 1972 was the director of Dokumenta 5 in Kassel, and hosted Filliou and his *poïpoidrome*.

² Gomringer founded his review *Spirale* in 1953, with his friend Dieter Roth (1953-1964), and devoted a monumental monograph to Max Bill. He followed in the path of the Bauhaus (Albers and Moholy-Nagy) and of the *art concret* (Doesburg, Arp).

We should not forget the polemic between *Cobra* and the *New Bauhaus* and the impossibility for the surrealists, the letterists and the International Situationists, to perceive the dimension of *concrete poetry*. It is useful to remember that Filliou became not only the friend of Spoerri, but also

through him of Dieter Roth and Emmett Williams, from the beginning of the 1960s; the same Williams who would publish the first anthology of concrete poetry, with the Something Else Press in New York; see Jacques Donguy: *Poésies expérimentales zone numérique 1953-2007*, collection L'Ecart absolu, série Chantier, Les Presses du Réel, Dijon, 2007). The Darmstadt circle (Spoerri, Roth, Williams, Bremer, Thomkins) published *Material* from 1957 to 1959, and all became friends of Filliou. This illustrates the extreme complexity of his itinerary of friendly relations with the experimenters, from 1959-1960, and afterwards with the Fluxus movement, via Maciunas, Patterson, and Williams, not forgetting the encounters in Paris with the *Beat Generation* (Brion Gysin in particular) and Dufrene plus Gerasim Luca.

³ Pierre Garnier in Paris launched his manifesto of spatial poetry in *Les Lettres*, which was to become *Les Lettres Poésie nouvelle* (1963-1965). Thanks to Garnier, a Germanist, it was the only review to open up to the experiments in concrete poetry and phonetic poetry. He published Hausmann and Schwitters but also Gomringer, Bense, Chopin, Blaine and Bory (1964-65). He was in contact with the new experimental review in Stuttgart *Rot* (Max Bense); by what chance were there neither Williams, Spoerri nor Filliou, who participated in the *Poetic Domain* at the *Festival of Free Expression* (Jean-Jacques Lebel) and in the special issue of the Belgian review, *Phantomas* dedicated to *open poetry*? While Filliou was invited by the review *KWY* (Bertholo and Lourdes Castro), they did not feature in the review *Ailleurs* (1962-1966) by Ardenne Quin, who hosted JF Bory and J Blaine from 1963; nor in the review *Approches* (1965-1966) by Bory, nor in *Robhots* (Blaine and Jean Clay) orientated towards the film art of Soto; but who knew that Filliou and Williams had paid homage to Soto in Arras in 1963.

⁴ The *Legitimate Gallery*, the wanderings of Filliou and Ben Patterson (his first travelling exhibition in Paris) which started at 3 o'clock in the morning to finish at night in the Girardon gallery in Montparnasse; it was the first Fluxus event, inspired by Maciunas: *Sneak Preview Fluxus*, happenings, environments, poems, dances, compositions (Cage, La Monte Young, George Brecht, Higgins, Kaprow, Maclow, Patterson, Filliou...) Ben

Patterson also published in 1962 *Methods and Processes* (Fluxus editions), republished in facsimile (edited by Filliou) and diffused by the Presses du Réel. Ben Patterson evoked his friend Filliou in this manner in 1991: "his way of observing things, situations, the world and perhaps the universe, seemed to be a simple, open and direct way of accepting the insignificant, or of not to make the effort of decryptage, of analysis or judgment [...] a continuum of banality," (Filliou catalogue, Pompidou Centre Paris, 1991; see also the new Ben Patterson catalogue: *Born in the state of FLUX/us*, Houston, New York, and Wiesbaden, 2011/2012).

⁵ The titles of the plays, poems, actions, works, books are particularly inventive and eccentric (a permanent surprise).

⁶ Korzybski was the initiator in the 1930s in the United States of *General Semantics*: "general semantics leads the brain to work as if we were using mathematical language. It opens up a multi-dimensional order, with infinite dynamic processes." Principles experimented by Brecht, Filliou and Fluxus. Filliou entitled a work produced with Spoerri in 1964, "the map is not the territory"; another proposition by Korzybski, which became the title of the unique collection of essays published as of today in French, by the publisher Eclat, in Paris in 1998, and republished in 2007. Filliou was also aware of the works of MacLuhan on the new media, (he taught in Montreal and knew Filliou), and the research of Wiener and Shannon.

⁷ *La cédille qui sourit*, a joint work of Filliou and George Brecht, was published by Dick Higgins (founder of Something Else Press, 1964-1974), in New York, in 1968. Emmette Williams was the chief editor, and published his famous anthology of concrete poetry. The network of affinities was clearly manifest between Germany (Walter Koenig publisher of *Teaching & Learning as Performing Art*, Hans Jörg Mayer, publisher in Stuttgart of Emmet Williams, Dieter Roth and Filliou), Paris and Bruxelles (with the publications of Filliou by the publishers Lebeer Hossmann), without forgetting the *Western Front* network in Canada (and his friend, Hank Bull, in Vancouver).

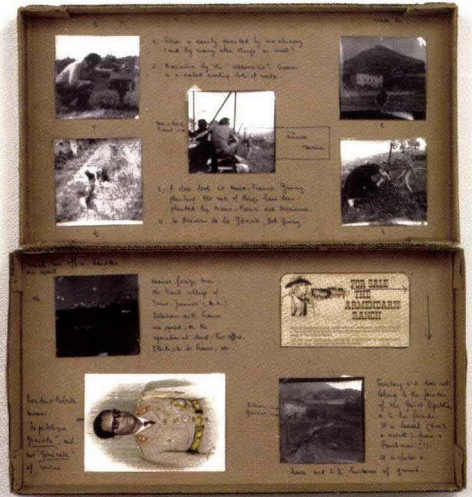
⁸ The French edition was produced by Imeline Lebeer, published by Lebeer Hossmann in Bruxelles in 1998.

⁹ The last project of Robert Filliou was for the *Art of Peace Biennial* (1985-86), in Hambourg (1989 in

Amsterdam). In a letter to Louwrien Wijers, in 1987 he wrote "Science implies knowledge, Art, non-knowledge, Wisdom, and knowing, which does not mean that Science and Art are mutually exclusive, but that Wisdom includes both, which in turn implies that Science and Art both have need of Wisdom, but not reciprocally." (In the catalogue, Pompidou Center, 1991.)

Bibliographical Note

- Paris: Michel Giroud, *Paris laboratoire des Avant-gardes (1945-65)*, Les Presses du réel, Dijon, 2008.
- The theory *créatique* or *novatique* of Isou and letterism: Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Les Presses du réel, 2011.
- An analytical study of *La recherche sur l'origine de Filliou*: the essay by Cyril Bret, *Robert Filliou et sa recherche: les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine, 1974*, éditions INTER, Le lieu, Québec, 2010
- Studies, documents and an iconography of Filliou, in the catalogues 1984 (Musée d'art moderne, Ville de Paris), 1991 (centre Pompidou), 1991 (Bruxelles), 2003 (Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq), 2003 (Editions et multiples, les presses du réel, Dijon), 2006 (the biography: *Filliou nationalité-poète*, by Pierre Tilman, Les Presses du réel
- The question of chance: *L'imagerie du hasard /chance imagery* by Brecht, Les Presses du réel, 2002.
- L'intermédia: D. Higgins *Postface* (towards an intermedia art), Les Presses du réel 2006.
- Special *Robert Filliou* cahier DANAE nos. 4-5 summer 1989 *Espaces affranchis*, coordinated by Acindino Quesada.
- Special *Robert Filliou*: cahier DANAE nos. 4-5 summer 1989 *Espaces affranchis*, coordinated by Acindino Quesada.
- For the Gaga yogi: cf Charles Dreyfus: *Gaga-Yogi, taoïste de gauche*, in Kanal Magazine, no. 11, 1990 and his last work: *Fluxus - L'Avant-garde en mouvement*, Les Presses du réel, 2012.
- Grâce à Charles Fourier (œuvres complètes)*, *Le Nouveau Monde Amoureux*, Les Presses du réel, 2012).



Robert Filliou
 16704 cm³ de pré-territoire de la République
 géniale
 16704 cube centimeters of pre-territory of the
 Great Republic
 1958-1965
 Donation Vichy Rémy
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

Robert Filliou
 Territoire légitime de la République Géniale
 Legitimate territory of the Great Republic
 1972
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou

Poi-Poi Bottles

Bouteilles Poi-Poi

ca. 1961-1970

Musée d'Art Contemporain de Lyon, Collection Bruno Van Lierde, Bruxelles



Robert Filliou
Optimistic Box n°4/5
Boîte optimiste n°4/5
1968-1981
Musée d'Art Contemporain de Lyon,
Collection Bruno Van Lierde, Bruxelles

Robert Filliou
La Cédille qui sourit
The Smiling Cedilla
1969
Donation Vichy Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
Métropole



Robert Filliou

La Joconde est dans les escaliers

Mona Lisa is in the staircase

ca. 1968

Donation Vichy Rémy

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

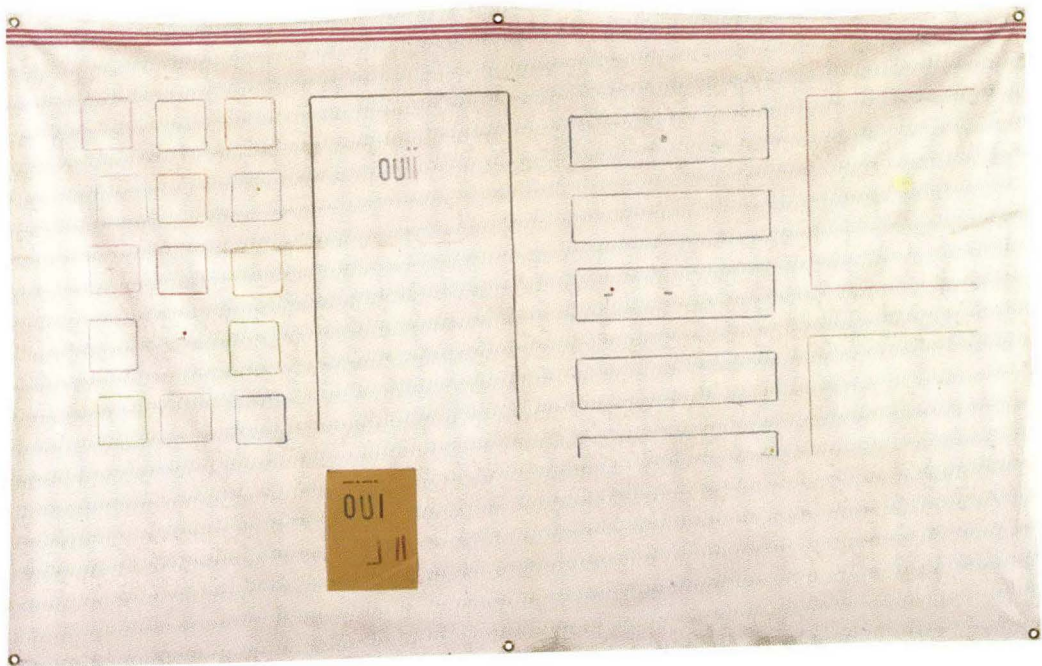


Robert Filliou
œuvre sans valeur
 artwork without value
 1969

Donation François et Ninon Robelin
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
 Métropole

Robert Filliou
Musical Economy n° 5
 Economie musicale n°5
 ca. 1971

Donation Vichy Rémy
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
 Métropole



Robert Filliou

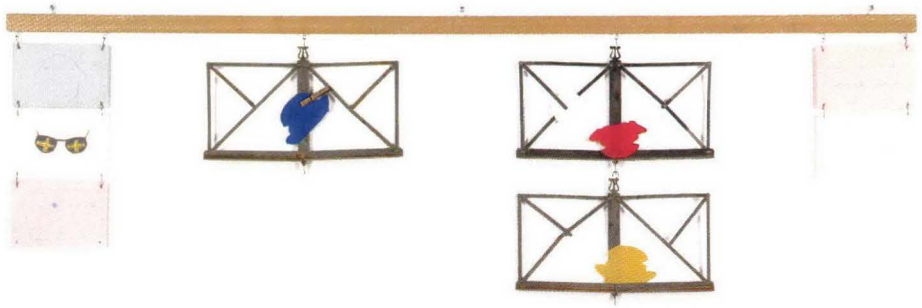
Projet de salon de oui en mai

Yes in May show project

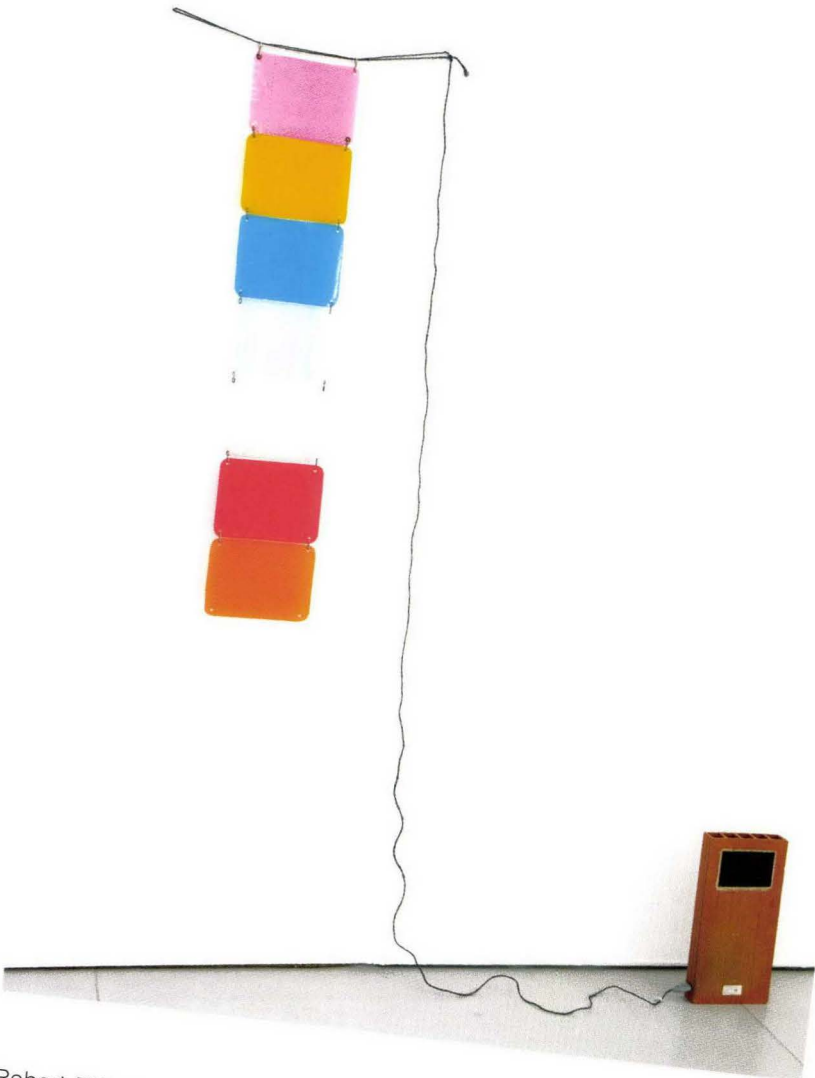
1981

Donation François et Ninon Robelin

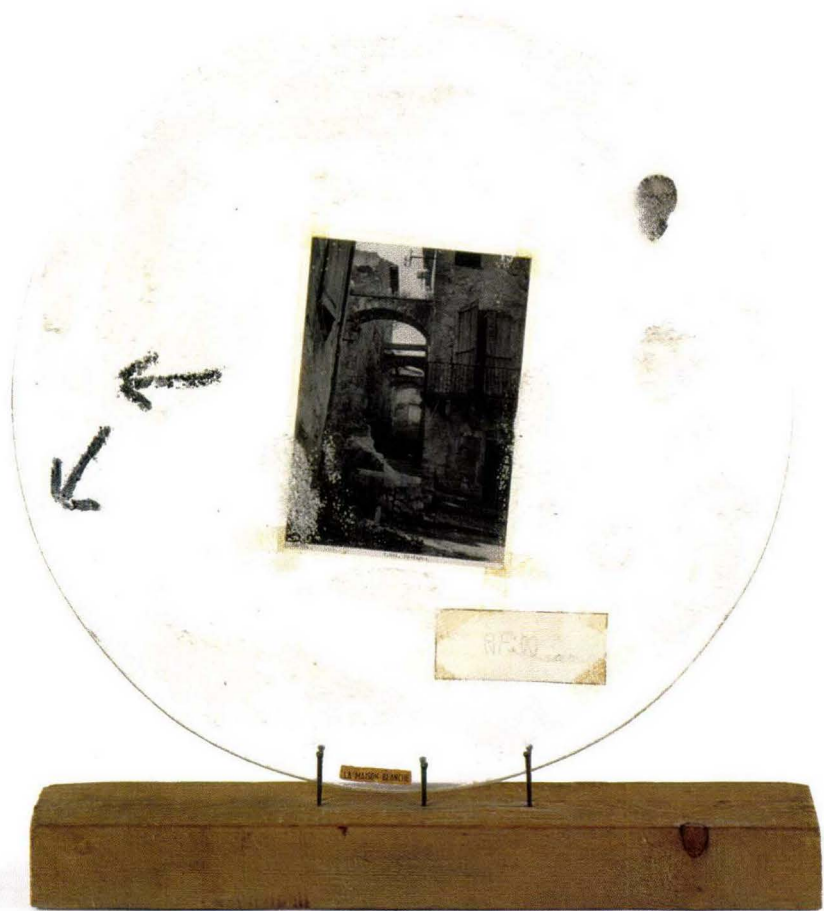
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou
Hearing On All Sides
Entendre de tous les côtés
1982
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou
Modern Video Model
Maquette de vidéo moderne
1983
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou
Childhood Memory
Souvenir d'enfance
Donation François et Ninon Robelin
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

Exposer au risque

Pascal Thevenet

Septembre 1962, Wiesbaden, République fédérale d'Allemagne. George Maciunas organise le *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (Festival international Fluxus de la très nouvelle musique). Parmi les artistes présents : Dick Higgins, Alison Knowles, Wolf Vostell et Nam June Paik. L'artiste coréen, entre autres actions, interprète la *Composition 1960 # 10 to Bob Morris*, proposition du compositeur La Monte Young, sous la forme de *Zen for Head*. Dans sa partition, datée de 1960, Young invite son interprète à tirer un trait et à le suivre (« draw a straight line and follow it »). Au-delà de l'impossibilité temporelle qui consiste à suivre une ligne qui n'existe pas encore (puisqu'elle est à tracer), nombre de façons sont possibles pour appliquer cette consigne. Nam June Paik choisit de plonger ses mains, sa cravate, sa tête dans un récipient rempli d'encre et de sauce tomate pour ensuite dessiner le trait avec les parties susdites sur une bande de papier d'une longueur de plus de quatre mètres. S'il existe une documentation photographique et vidéographique de cette performance, le musée de Wiesbaden a choisi de conserver la bande de papier où lentement se dénature la trace laissée par la tête de Nam June Paik, dégradation au demeurant naturelle au vu du support et de la qualité alimentaire de la tomate.

Si 1962 peut être considérée comme l'année fondatrice de Fluxus, bien que Maciunas débuta ses activités quelques années auparavant, faut-il pour autant, cinquante ans plus tard, exposer cette bande de papier maculée ? Se pose en creux la question de la nature de cet objet. Dans le catalogue *L'esprit Fluxus*, complément de l'exposition éponyme qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Marseille en 1995, Elizabeth Armstrong, commissaire de l'exposition et conservateur au Walker Art Center, Minneapolis, USA, pose la problématique en ces termes : « *Zen for Head* est-il une performance ? Un objet ? L'œuvre doit-elle être attribuée à La Monte Young, à Nam June Paik, à tous deux ? Quiconque interprète la « partition » de Young est-il un artiste ? [...] La relique de *Zen for Head* peut-elle prétendre, pour elle-même, au titre d'œuvre d'art et, si oui, pourquoi ? Doit-on appeler peinture l'objet né de ce qu'avait fait Paik ? En réalité, aucun de ces termes ne décrit correctement *Zen for Head*, qui échappe à toute classification. [...] Pour décrire cette nouvelle forme (et l'essentiel des œuvres créées par les artistes Fluxus) encore faut-il dénicher une terminologie, ou en

convenir d'une ; voilà pourquoi, entre autres, tout débat, collection ou présentation de Fluxus est difficile. » Dix-sept ans ont passé et force est de constater que les questionnements émis par Elizabeth Armstrong n'ont pas reçus de réponses plus précises. Elle emploie toutefois un terme, « relique », qui mérite réflexion. L'objet collectionné par le Musée de Wiesbaden est bien un reste matériel qu'a laissé une personne. La tradition reliquaire veut que ce reste soit légué par un mourant. Mais en 1962, Nam June Paik était bel et bien portant. Depuis, cette trace fut encadrée et mise sous verre, choix pour le moins sujet à débat car traiter ainsi ce papier, c'est affirmer la volonté, non seulement de le conserver mais également de l'exposer. Valoriser ainsi *Zen for Head*, en l'emboîtant pour le conserver et le ressortir pour exposition, s'apparente à un rituel qui « dé-profane » la trace laissée par la tête de Nam June Paik. Par ce process, la « dé-profanation » annonçant une possible sacralisation, *Zen for Head*, pour sa partie matérielle, et non pour son caractère évènementiel, est bien une relique. Ce qui n'en fait pas - encore - une œuvre d'art.

Joseph Beuys a côtoyé Fluxus. En ce sens, pour le projet d'exposition *Fiat flux : la nébuleuse Fluxus 1962-1978*, Le Musée d'art moderne de Saint-Etienne sollicita plusieurs institutions pour le prêt d'œuvres de l'artiste allemand. Il fut envisagé notamment l'emprunt de *Drei Teile des Aktionssockels um « 24 Stunden »*, composé d'une caisse d'orange en bois, d'une bouteille en verre contenant un extrait liquide de roses du Christ, d'une sorte de « toile cirée » en plastique et de sparadraps. Ce que le propriétaire appelle œuvre est, de manière analogue à *Zen for Head*, constitué des objets qu'utilisa Beuys pour une performance en 1965. S'agit-il bien d'une œuvre ? La confusion autour de « Drei Teile... » est une réalité puisque la fiche technique apporte cette précision : « l'œuvre doit être présentée poser sur le sol comme sur la photographie de 1976 ». L'image documentaire montre pourtant les différents éléments accrochés au mur, à un mur blanc. Liberté avait donc été prise de procéder à une ascension de ces objets depuis le sol jusqu'au mur, dans une volonté manifeste de muter ces divers objets en œuvre. Cependant, le rectificatif désinstalle « Drei Teile... » pour lui faire retrouver son positionnement initial. Cet aller-retour marque-t-il une révision du statut de ces objets ? Leur faire retrouver le sol, serait-ce les déclasser en tant que reliques ? S'il est question de les (re)montrer au sol, il n'est pas fait mention d'une estrade (d'un socle pour être plus direct). Envisager de montrer la caisse, le plastique, le flacon isolés du sol est-il juste ? Considérant *Fountain* de Marcel Duchamp, n'est-ce pas tant le geste de poser une pissotière sur un socle qui en fait une œuvre plutôt que la simple monstration de cet objet dans une institution d'exposition ? De même, poser les éléments de « Drei Teile... » sur une estrade pose la question d'une requalification de ces objets. Exposer *Drei Teile des Aktionssockels um « 24 Stunden »* est une affaire complexe qui fait que cette œuvre, cette installation, cette relique est absente du parcours de l'exposition à Saint-Etienne. Tout comme *Zen for Head*.

Cette indétermination quant au statut de ces objets pourrait se balayer dès lors qu'ils sont exposés dans un musée, d'art de surcroît. Pourquoi ? Deux opinions sont en prendre en considération pour expliciter cette hypothèse. Donald Judd disait : « si on dit que c'est de l'art, c'est de l'art ». Cependant qui est ce « on » ? L'artiste ? Le galeriste ? Le marché ? Le musée ? Probablement tous ceux-là à la fois, sachant que l'artiste ne peut affirmer sa production comme étant de l'art si un regard extérieur ne le confirme pas. L'art devient de l'art s'il est coopté. Dans l'idéal, cette cooptation viendrait du public. Or, comme l'affirmait George Dickie, philosophe, « un musée est un musée d'art s'il contient de l'art ». La reconnaissance de l'art comme art vient donc de la structure instituée d'exposition. Les artistes Fluxus, comme d'autres des diverses avant-gardes, refusèrent cette institutionnalisation de l'exposition. En ce sens, exposer Fluxus dans un musée, encore en 2012, soulève une problématique. Faut-il une exposition sur Fluxus ou une exposition Fluxus ? Cette exposition, faut-elle qu'elle applique une méthodologie sur Fluxus ou faut-elle qu'elle soit dans ce fameux esprit Fluxus ? Le titre choisi par le Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole témoigne de ce dilemme : *La nébuleuse Fluxus 1962-1978* rend compte d'une historicité, certes sujette à débat par l'emploi du terme « nébuleuse », d'autant que des œuvres postérieures à 1978 sont présentées. Quant au *Fiat Flux*, se dégage de ce détournement de la Genèse un paradoxe : l'énergie créatrice s'affirme simultanément à cette injonction divine qui repositionne Fluxus dans la sphère du sacré, du moins de la sacralisation. Jean-Pierre Cometti, philosophe, dans un cours dispensé à l'ENS, tient le raisonnement suivant : l'œuvre, pour être œuvre, s'expose au jugement. L'art doit donc à l'exposition. Mais les artistes des avant-gardes, considérant que l'exposition n'est pas neutre, d'autres enjeux se greffant au simple acte de montrer l'œuvre, estiment que l'art perd à cause de l'exposition. Leur solution : l'exposition fait partie de l'œuvre. Dès lors, c'est l'œuvre intégrant ses conditions d'exposition qui s'expose. Sentant l'affaire lui échapper, l'institution d'exposition, le musée, expose donc une œuvre déjà reconnue comme œuvre puisque l'artiste a court-circuité la cooptation de l'œuvre par celui qui juge que c'est de l'art. Donc, selon Jean-Pierre Cometti, l'exposition consacre ce qui est déjà consacré puisque l'institution ne consacre plus, contrairement à ce qu'affirmait Dickie, l'objet en art mais consacre la reconnaissance de l'objet déjà reconnu comme œuvre d'art.

En ce sens, l'analyse de Thierry de Duve est éclairante. Le théoricien part d'un souhait : une œuvre serait œuvre d'art « tant qu'elle demeure exposée au risque de ne pas être perçue comme de l'art ». Après tout, malgré toutes les politiques des publics générées ces vingt dernières années, nul ne peut prévaloir, et c'est heureux, du jugement de la personne face à ce qu'il regarde. Pour Thierry de Duve, « ce serait un signe de santé pour l'institution artistique et la condition d'un musée vivant ». Or, le travail de consécration effectué par le musée, consécration non pas de l'objet en art mais de sa reconnaissance déjà effective, fait craindre à Thierry de Duve que le musée n'expose pas de

l'art mais son image. Prenant pour référence le trio Duchamp, Broodthaers, Magritte (et le « ceci n'est pas une pipe »), il démontre que « toute chose ayant réussi à s'introduire dans un musée ou une galerie d'art porte une étiquette invisible disant "ceci est de l'art" ». « Lorsqu'un musée présente quelque chose en tant qu'art, c'est comme s'il disait "voici un cas de « ceci est de l'art »". [Le musée] ne transforme pas la chose présentée en art, [il] la cite comme étant déjà nommé art ». Si la pipe peinte par Magritte est une image de pipe, les œuvres qualifiées d'art présentées par un musée seraient en fait des images de l'art.

A la lecture de ces deux analyses, s'insinue un trouble quant à la légitimité de présenter des œuvres-objets-reliques Fluxus dans un musée. Non, ça n'est pas légitime ; oui, c'est légitime.

Selon Cometti, l'objet exposé au musée a déjà acquis son statut d'œuvre d'art, le musée consacrant cette acquisition. Fluxus a œuvré justement à la déclassification de ses productions, désirant effacer la distance entre art et vie. George Maciunas projetait de créer des œuvres « sans valeur institutionnelle ni commerciale ». Plus radical : « pour se créer un statut social non-professionnel, non parasitaire, non élitiste, [l'artiste] doit faire la démonstration que l'on peut se passer de lui, la démonstration de l'autonomie du public, que n'importe quoi peut remplacer l'art et que n'importe qui peut en faire ». Pourtant, *Fiat flux : la nébuleuse Fluxus 1962-1978* ne montrera pas les interprétations du « tirez un trait et suivez-le » faites par Julien Del Litto et Geoffroy Lahaye, le premier traçant en courant une ligne à la peinture blanche quel que soit l'obstacle : chaise, table, personne..., le second tirant méthodiquement puis anarchiquement un trait au sol tout en buvant les dizaines de canettes de bière qu'il avait disposées au préalable. Anne Cauquelin écrivait : « pour que des œuvres soient perçues comme des œuvres, encore faut-il qu'elles soient exposées dans le site. Pour être dans le site, il est nécessaire qu'elles y soient introduites, ce qui est généralement l'affaire du discours, d'un texte, voire de textes nombreux et de tout genre... ». Considérant que la présente publication peut se définir comme un site, au final, Del Litto et Lahaye sont bien présents. Cette ruse, toutefois, viserait juste à « déconsacrer » l'ensemble des objets Fluxus réunis dans les salles du musée, les repositionnant dans le statut instable préconisé par les « fluxers ».

Oui, c'est légitime de montrer Fluxus dans un musée. Thierry de Duve montre que l'institution d'exposition n'expose pas de l'art mais son image. D'aucuns savent qu'il n'y a pas de vérité en image. Donc montrer une image de l'art, c'est peut-être montrer une image du non-art. En ce sens, et conformément à ce que déclarait Maciunas, et à l'aune des recherches récentes sur l'éthique de l'exposition, Fluxus a sa place dans un musée, surtout si celui-ci accepte d'exposer l'art au risque de ne pas être reconnu comme de l'art. Dans le catalogue *Solitude au musée*, il est reconnu que la force du musée est sa capacité à accepter ce qui parfois le remet lui-même en question. *Fiat flux : la nébu-*

leuse Fluxus 1962-1978, à la fois exposition de célébration (l'énergie créatrice, les avancées et les legs de Fluxus) et d'investigation (le rapport à l'histoire, la fonction mémorielle et son questionnement) devrait contribuer à ce renforcement. Car exposer, ce n'est pas imposer : libre à chacun d'ôter l'étiquette invisible « ceci est de l'art », ou, comme le remarque précisément Thierry de Duve : libre à chacun d'enlever les guillemets. Un musée, en France, qui prend l'initiative de produire une exposition Fluxus, devrait favoriser la liberté de jugement de son public.

Note bibliographique

L'esprit Fluxus, sous la direction de Véronique Legrand et Aurélie Charles ; trad. de l'américain par Pierre Rouve ; relu et commenté par Charles Dreyfus, Edition Direction des musées de Marseille, 1995

L'art contemporain et son exposition (2), sous la direction de Elisabeth Caillet et Catherine Perret Edition L'Harmattan, collection Patrimoine et Société, 2007.

Le multiple d'artiste, Histoire d'une mutation artistique, Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours, Océane Delleaux, Edition L'Harmattan, collection Histoires et idées des Arts, 2010

Solitude im Museum, Solitude au Musée / un projet d'exposition de Akademie Schloss Solitude, Staatsgalerie Stuttgart, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Edition Solitude, 2001

Qu'est-ce qu'une exposition ? Une conférence du cycle "Philosophie de l'art et esthétique" avec Jean-Pierre Cometti, Université de Provence. Enregistré le 5 décembre 2011

<http://www.franceculture.fr/qu'est-ce-qu'une-exposition>

Exposure to Risk

Pascal Thevenet

September 1962, Wiesbaden, Federal Republic of Germany. George Maciunas organizes the *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (International Fluxus Festival of very new music). Among the artists present: Dick Higgins, Alison Knowles, Wolf Vostell and Nam June Paik. The Korean artist performs, among other acts, the *Composition 1960 # 10 to Bob Morris*, by the composer La Monte Young, in the form *Zen for Head*. In the score dating from 1960, Young invites the performer to “draw a straight line and follow it”. Apart from the temporal impossibility of following a line which doesn't yet exist, (because it has to be drawn), different possibilities are available for following this instruction. Nam June Paik chooses to plunge his hands, his tie, and his head in a bucket full of ink and tomato sauce, and then to draw a line with the aforementioned parts on a band of paper of more than 4 metres long. While there existed photographic and video graphic recording of the performance, the Wiesbaden Museum chose to preserve the band of paper, where the line drawn by Nam June Paik's head slowly dissolves, a natural enough process given the medium and the alimentary properties of the tomato.

If 1962 can be considered as the founding year for Fluxus, although Maciunas had started his activities some years before, this band of smeared paper should really be exhibited 50 years later. A fundamental question is raised concerning the nature of the object. In the catalogue, *The Spirit of Fluxus*, a supplement to the exhibition of the same name which was held at the Contemporary Art Museum of Marseille in 1995, Elizabeth Armstrong, the commissioner of the exhibition, and curator of the Walker Art Centre in Minneapolis, poses the

question in these terms: “Is *Zen for Head* a performance? Is it an object? Should the work be attributed to La Monte Young, to Nam June Paik, or to them both? Is whoever performs the “score” of Young, an artist? [...] Can the relic of *Zen for Head* be considered, by itself, a work of art, and if so, why? Should we call the object produced by Paik a painting? In reality, none of these terms correctly describes *Zen for Head*, which eludes any classification. [...] In order to describe this new form (and most of the works created by Fluxus artists) we need to invent a terminology, or agree to one; this is why, among other things, any debate, collection or presentation of Fluxus is difficult.” Seventeen years have gone by, and we have to admit that the questions raised by Elizabeth Armstrong have not been answered any more precisely. She uses a term, however, the “relic” which merits attention. The object collected by the Wiesbaden Museum was the remains of material, left by someone. The reliquary tradition decrees that remains should be bequeathed by someone dying. Nam June Paik in 1962 was well and truly alive. Subsequently this drawn line was framed and placed under glass; a debatable action, since treating the paper in this way is to affirm not only a desire to preserve it, but also to expose it. By highlighting *Zen for Head* in this way, by encasing it to preserve it and to bring it out to be exhibited, it resembles a ritual which would “desecrate” the trace left by Nam June Paik's head. By this process of “de-profanation,” heralding a possible sanctification, *Zen for Head* is in fact a relic, in material terms, but not in terms of its event aspect. Which does not make it a work of art - yet.

Joseph Beuys rubbed shoulders with Fluxus. In this respect, the Saint-Etienne Museum of Modern Art has solicited several institutions for loans of the German artist's works, for the exhibition, *Fiat flux : la*

nébuleuse Fluxus 1962-1978. The loan of the work, *Drei Teile des Aktionssockels um 24 Stunden*, was envisaged in particular. It is composed of a wooden orange case, a glass bottle containing a liquid extract of Christ roses, a kind of "waxed canvas" in plastic, and plasters. What the owner calls a work, consists, in the same manner as for *Zen for Head*, of objects which Beuys used for a performance in 1965. Is it really a "work"? The confusion surrounding "Drei Teile..." is real because the technical notice carries the following precision: "the work must be presented, laid out on the ground, as per the photograph taken in 1976". The documentary image, however, shows different elements hung on a white wall. Some liberty had therefore been taken to proceed with the ascension of objects from the ground to the wall, with the obvious desire to transform these objects into a work. The corrected version, however, takes down the "*Drei Teile...*" to restore it to its original position. Does this coming and going constitute a revision of the status of these objects? By replacing them on the ground, does this declassify them as relics? If it means (re)showing them on the ground, it doesn't mention a platform (a pedestal or base to be more direct). Is the idea legitimate, of showing the case, the plastic and the bottle, isolated from the ground? Take the *Fountain* by Marcel Duchamp; is it more the gesture of placing an urinal on a pedestal which creates a work, rather than the fact of showing the object in an exhibition institution? In the same manner, placing the elements of the "Drei Teile..." on a platform poses the question of a re-qualification of the objects. Exhibiting *Drei Teile des Aktionssockels um « 24 Stunden »* is a complex affair, which means that this work, this installation, this relic, will be absent from the Saint-Etienne exhibition. As for *Zen for Head*. This indeterminate status of objects could be swept aside once they are exhibited in a

museum, and moreover in an art museum. Why? Two opinions need to be taken into account to explain this hypothesis. Donald Judd said "if we say it is art, it is art." Who however is "we" the artist, the gallery owner, the market, the museum? Probably all of these put together, given that an artist cannot claim his work to be art without an external viewpoint confirming this. Art becomes art if it is co-opted. Ideally this co-optation should come from the public. However, as George Dickie, the philosopher, claims, "a museum is an art museum if it contains art." The recognition of art as art stems therefore from the institutionalized structure of the exhibition. The Fluxus artists, like other diverse avant-gardes, refused this institutionalization of the exhibition. In this respect, exhibiting Fluxus in a Museum, even in 2012, poses a problem. Should there be an exhibition on Fluxus, or a Fluxus exhibition? Should this exhibition apply a methodology with regard to Fluxus, or should it correspond to this famous Fluxus spirit?

The title chosen by the Saint-Etienne Metropole Museum of Modern Art reflects this dilemma: *The Nebulous Fluxus 1962-1978* refers to a historicity which is certainly subject to debate with the use of the term "nebulous," especially since works from before 1978 are being presented. As for *Fiat Flux*, this deviation from Genesis throws up a paradox: the energy of creation asserts itself simultaneously with this divine injunction which repositions Fluxus in the sacred sphere, or at least that of sanctification. In a course given at the ENS, Jean-Pierre Cometti, the philosopher, expressed the following reasoning: the work, to be a work, exposes itself to judgment. Art therefore must be exhibited. But, the avant-garde artists, not considering the exhibition as neutral, with other issues adding to the simple act of showing the work, esteemed that art loses from being exhibited. Their solution: the exhibition becomes part of

the work. Now it is the work, integrating its own exposure conditions, which is being exhibited. Sensing the situation getting away from them, the exhibition institution, the museum, exhibits therefore a work which is already recognized as a work because the artist has short circuited the co-optation of the work by those who judge if it is art. So, according to Jean-Pierre Cometti, the exhibition consecrates what is already consecrated because the institution no longer consecrates the art object, contrary to what Dickie claimed, but consecrates the recognition of the object which has already been recognized as a work of art.

In this regard, the analysis of Thierry de Duve is enlightening. The theoretician begins with a wish: a work shall be a work of art "as long as it remains exposed to the risk of not being perceived as art." After all, despite all the public policies generated over the last twenty years, no one, fortunately, can prevail over the judgment of the person looking at what is in front of him. For Thierry de Duve, "it would be a sign of health for the artistic institution, and the condition required for a living museum." Whereas, the work of consecration performed by the museum, a consecration not of the art object, but of its already achieved recognition, leads Thierry de Duve to fear that the museum is not exhibiting art, but its image. Take as a reference the trio Duchamp, Broodthaers, Magritte (and the "this is not a pipe"); it demonstrates that "anything which has succeeded in being introduced in a museum or an art gallery carries an invisible label saying "this is art."" "When a museum presents something as art, it's as though it was saying 'here is a case of 'this is art.'" [The museum] doesn't transform the object which is presented as art, [it] cites it as already having been called art." If the pipe painted by Magritte is an image of a pipe, works qualified as art, presented by a museum, would in fact be images of art.

In the light of these two analyses, a problem occurs with regard to the legitimacy of presenting the works-objects-relics of Fluxus in a museum. No, it is not legitimate; yes, it is legitimate. According to Cometti, the object exhibited in the museum has already acquired its status as a work of art, with the museum consecrating this acquisition. Fluxus worked precisely on the de-classification of these productions, looking to erase the distance between art and life. George Maciunas proposed to create works "without institutional or commercial value". Even more radically he said; "to create a non-professional, non parasitical, non elitist social status, the artist has to demonstrate that we can do without him, to demonstrate public autonomy; the fact that anybody can replace art, and that anyone can do it." Nevertheless, *Fiat flux : la nébuleuse Fluxus 1962-1978* will not show the interpretations of "draw a line and follow it" produced by Julien Del Litto and Geoffroy Lahaye. Here, the first artist draws a line while running with white paint over whatever obstacles may be in his way; chairs, tables, people..., the second artist methodically, then anarchically, draws a line on the ground while drinking dozens of cans of beer which have been laid out beforehand.

Anne Cauquelin wrote, "for works to be perceived as works, they still need to be exhibited on the site. To be on the site they have to be introduced into the site, which is generally a question of a speech, texts, many texts even, of all types..." Considering that the present publication could be defined as a site, Del Litto and Lahaye are indeed present, in the end. This ruse however would only attempt to "de-consecrate" the collection of Fluxus objects in the museum rooms, re-positioning them in the unstable status recommended by the "fluxers."

Yes, it is legitimate to show Fluxus in a museum. Thierry de Duve shows that the exhibition institution doesn't expose art, but its image.

No-one can say that there is not truth in the image. Showing therefore an image of art is perhaps to show non-art. In this respect, complying with what Maciunas declared, and in the light of recent research into the ethics of exhibition, Fluxus has its place in a museum, especially if the museum accepts to exhibit art that runs the risk of not being recognized as such. In the catalogue, *solitude at the museum*, it is recognized that the strength of the museum lays in its capacity to accept what sometimes may actually bring itself into question. *Fiat flux : la nébuleuse Fluxus 1962-1978*, is both an exhibition of celebration (of the creative energy, the progress and the legacy of Fluxus), and of investigation (the links with history, the role of memory, and its questioning), and should help to reinforce these aspects. For, to expose is not to impose; everyone is free to tear off the label "this is art," or, as Thierry de Duve remarked, free to take away the inverted commas. A museum in France, which takes the initiative of producing a Fluxus exhibition, should favour the liberty of judgment of its public.

Bibliographical Note

L'esprit Fluxus, edited by Véronique Legrand and Aurélie Charles; translated from the American by Pierre Rouve; revised and commented by Charles Dreyfus

Edition Direction des musées de Marseille, 1995
L'art contemporain et son exposition (2), edited by Elisabeth Caillet and Catherine Perret, Edition L'Harmattan, collection Patrimoine et Société, 2007

Le multiple d'artiste, Histoire d'une mutation artistique, Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours, Océane Delleaux, Edition L'Harmattan, collection Histoires et idées des Arts, 2010

Solitude im Museum, Solitude au Musée / un projet d'exposition de Akademie Schloss Solitude, Staatsgalerie Stuttgart, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Edition Solitude, 2001

Qu'est-ce qu'une exposition ? A conference from the cycle: "Philosophie de l'art et esthétique" with Jean-Pierre Cometti, University of Provence. Recorded on 5th December 2011
<http://www.franceculture.fr/qu'est-ce-qu'une-exposition>

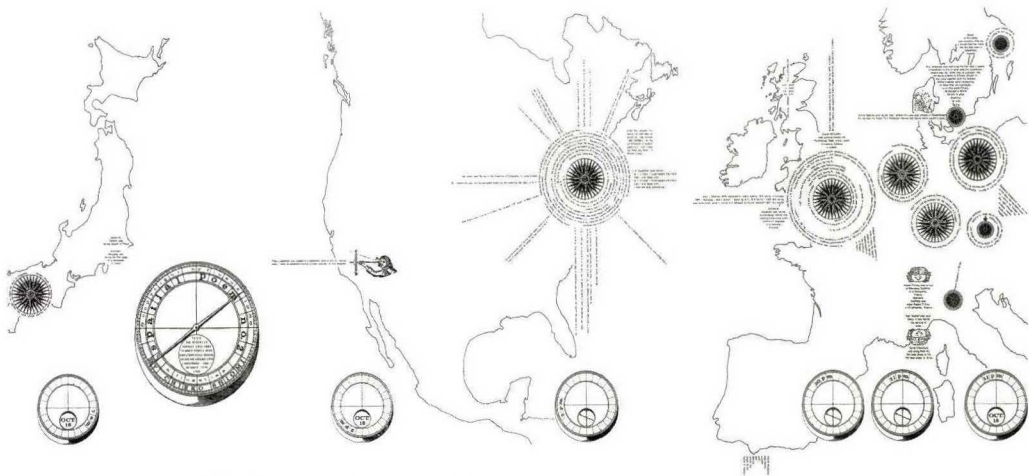
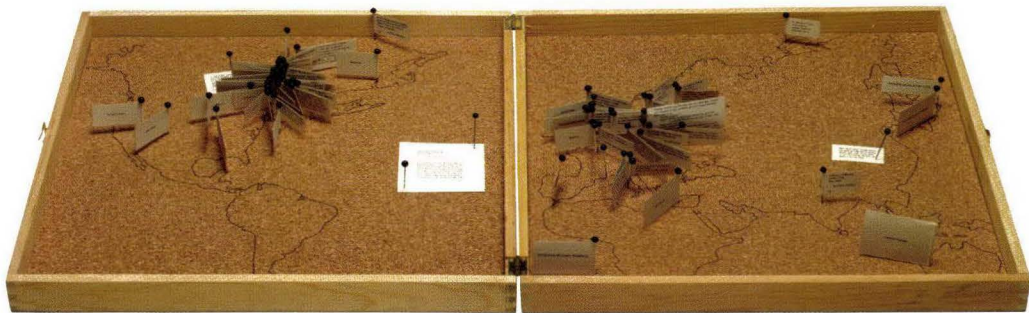


Joseph Beuys
Schottische Symphonie Requiem of Art
 Requiem symphonique écossais pour l'art
 1963
 Donation François et Ninon Robelin
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
 Métropole

George Brecht
Games and Puzzles
 Jeux et puzzles
 1965
 Donation Vichy Rémy
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
 Métropole

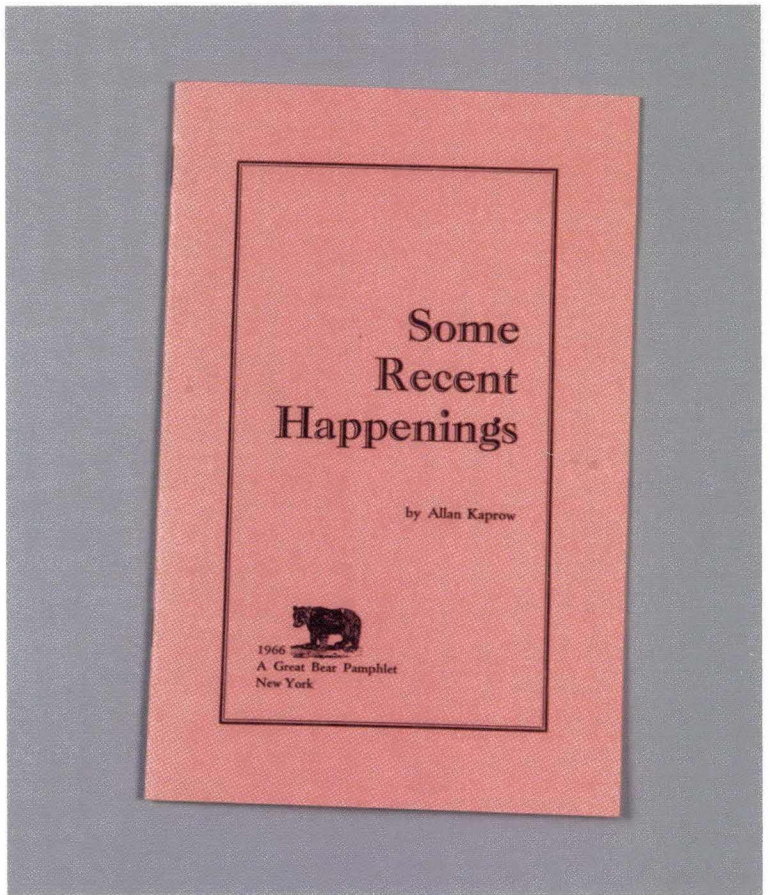


Peter Moore, Nam June Paik, Charlotte Moorman
Photographie d'une performance de John Cage 26'1.1499 pour
violoniste au Café Go-Go à New York
Photograph of a John Cage performance 26'1.1499 for a string
player at the Café Go-Go in New York
08.17.64 / 17 août 1964
Musée d'Art Contemporain de Lyon



Mieko Shiomi
Spatial Poem n°1
 Poème spatial n°1
 1965
 Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne/Centre de
 création industrielle

Mieko Shiomi
Spatial Poem n°2
 Poème spatial n°2
 1965
 Musée d'Art Contemporain de Lyon



Allan Kaprow
Some Recent Happenings
Quelques happenings récents
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



George Brecht

Deck

Plateau de jeu

1966-1969

Donation Vichy Rémy

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



**FLUX
WALL
POEM
IBYU
PAUL
SHARITS
IIIIII**



Ken Friedman
A Flux Corsage
Un corsage Fluxus
1969
Musée d'Art Contemporain de Lyon



Ben
Sans titre
Untitled
1970
Donation Vichy Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Delibuhl Fluxus Game
Jeu Fluxus Delibuhl
s.d.
Donation Vichy Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole



Robert Filliou
Leeds
1976
Donation Vichy Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

CHRONOLOGIE FLUXUS 1952-1995

Virgile Delmas



FLUXUS, ÉVÉNEMENTS
ET PRODUCTIONS DU GROUPE



FLUXUS, SON CONTEXTE ARTISTIQUE



CONTEXTE ARTISTIQUE,
POLITIQUE ET SOCIAL

1952

▲
2 mai, New York : David Tudor interprète à la New School for Social Research *Water Music* de John Cage.

29 août, Woodstock : David Tudor interprète la pièce de John Cage *4'33"* au Maverick Concert Hall. Cette pièce constituée de trois mouvements consiste pour le pianiste à s'asseoir devant le piano sans jouer une seule note pendant 4 minutes et 33 secondes, démontrant ainsi la valeur du "silence" comme élément musical. George Maciunas fait la rencontre du cinéaste Jonas Mekas à New York. C'est le début d'une longue amitié entre les deux artistes d'origine lituanienne.

Caroline du Nord : John Cage organise *The Event* au Black Mountain College, où il enseigne (université expérimentale fondée en 1933 qui accueille notamment comme professeur Josef Albers de 1933 à 1946). Cet « événement » est considéré comme l'un des premiers happenings, avec la participation de David Tudor, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg.

●
Harold Rosenberg écrit le célèbre article « The American Action Painters » paru dans la revue *Art News*, 51/8, décembre. Le critique d'art y définit l'Action Painting.

1956

▲
Décembre, Osaka : Jiro Yoshihara fonde le groupe Gutai dont l'étymologie Gu "instrument" et Tai "corps" fait référence à un art concret et corporel. S'opposant notamment à l'art abstrait, Gutai revendique un art performatif et in situ où la corporalité joue un rôle central.

1958

▲
5 sept. /19 oct., Düsseldorf : *Dada, Dokumente einer Bewegung* est la première exposition sur

Dada en Allemagne depuis la prise du pouvoir par les Nazis en 1933. Elle influencera beaucoup d'artistes Fluxus, notamment Wolf Vostell et Nam June Paik.

Krefeld : Emmett Williams publie *Konkretionen*, son premier ouvrage de poésie concrète.

Cologne : Nam June Paik étudie et travaille au studio de musique électronique de Karlheinz Stockhausen.

Darmstadt : John Cage dispense des cours de musique expérimentale durant l'été. Paik et Spoerri y assistent. Ils seront fortement marqués par cet enseignement.

Nice : Ben ouvre son magasin *Laboratoire 32* qui deviendra un lieu de rencontre de l'École de Nice.



28 avril, Paris : *Exposition du vide*, Yves Klein, Galerie Iris Clert.

4 oct., France : Proclamation de la Vème République. Charles De Gaulle en devient le premier président.

1959



7 avril, New York : Après avoir fondé le *New York Audio Visual Group*, Dick Higgins et Al Hansen présentent, en compagnie de John Cage et Christian Wolff, leurs premières pièces musicales au Kauffman Concert Hall.

4 oct. /10 oct., New York : Allan Kaprow présente *18 Happenings in 6 Parts*, un de ses premiers happenings à la Reuben Gallery.

16 oct. / 5 nov., New York : George Brecht expose *Toward Event* à la Reuben Gallery où il présente notamment *Drip Music*, une pièce musicale consistant à faire ruisseler de l'eau d'un contenant à un autre. Il utilise le terme « Event », largement repris par Fluxus, pour caractériser la réalisation d'un acte simple dont le son émis doit être considéré comme une composition musicale.

13 nov., Düsseldorf : La galerie 22 de Jean Pierre Wilhelm accueille le premier *Hommage à John Cage* de Nam June Paik. Celui-ci renverse un piano sur la tête des spectateurs du

premier rang parmi lesquels se trouve le compositeur contemporain Karlheinz Stockhausen. Cette représentation marque pour Paik le début de son activité performative empreinte de Dada et de la musique *cagienne*.

Paris : Daniel Spoerri rencontre Robert Filliou au café *La Méthode*, en face de l'école Polytechnique. Il lui présente ses amis Dieter Roth et Emmett Williams.

New York : Toute l'année : Depuis 1956 John Cage dispense des cours de musique expérimentale à la New School for Social Research. En 1959, de nombreux artistes assistent à ses cours. Parmi eux, Allan Kaprow, créateur du concept de happening, mais aussi de futurs artistes associés à Fluxus dont George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Jackson Mac Low ou encore Toshi Ichiyonagi.

Cologne : Wolf Vostell écrit *Dé-coll/age pour des millions de spectateurs*, sa première partition de happening qui ne sera jamais réalisée.



1^{er} janvier : Entrée en vigueur du Marché commun et création de la CEE.

15/18 sept. : Nikita Krouchtchev est le premier dirigeant soviétique à effectuer une visite officielle aux Etats-Unis.

1960



18 déc. 1960/30 juin 1961, New York : Une série de concerts est organisée par La Monte Young au 112 Chambers Street, le loft de Yoko Ono. George Maciunas y assiste et rencontre de nombreux artistes qu'il invite dans sa galerie.

Automne, New York : George Maciunas s'associe à Almus Salcius pour créer une galerie : la A/G Gallery ouvre ses portes au 925 Madison Avenue à l'automne. Les premiers concerts "pré-Fluxus" s'y tiennent en décembre.



14 mars, New York : Le *Concert of New Music* est organisé au Living Theater avec Kaprow, Brecht, Cage, Rauschenberg, Maxfield, Johnson, Hansen, Mc Dowell.

Juin, Cologne : Nam June Paik présente *Etude*

pour piano dans le studio de Mary Bauermeister devant Karlheinz Stockhausen, David Tudor et John Cage à qui il coupe la cravate.

1^{er} août, New York : Le Living Theater interprète la pièce *The Marrying Maiden* de Jackson Mac Low.

Septembre, France : Robert Filliou compose sa première pièce *L'immortelle mort du monde*. Dédiée à Daniel Spoerri, cette pièce se crée au fur et à mesure qu'elle se joue.

Toute l'année, New York : Richard Maxfield dispense les cours de musique expérimentale à la New School for Social Research. George Maciunas y rencontre La Monte Young qui le présente aux milieux d'avant-garde new-yorkais.



19 avril. Paris : Alain Jouffroy et Jean-Jacques Lebel organisent une manifestation *Anti-procès* ainsi qu'une exposition à la galerie des Quatre Saisons. Cette exposition internationale et itinérante (Venise et Milan) regroupe une soixantaine d'artistes qui s'opposent à la guerre d'Algérie et à la torture qui y est pratiquée.

17 mai : Manifeste de l'Internationale Situationniste, publié dans la revue n°4 de *l'Internationale Situationniste* (non signé). Réimprimé dans la revue allemande *Spur* n°1, signé par Guy Debord, Asger Jorn, Constant, Maurice Wyckaert, Giuseppe Pinot-Gallizio et le groupe *Spur*.

6 sept., France : La déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, plus connue sous le nom de *Manifeste des 121* est publié dans le magazine *Vérité-Liberté*. Parmi les intellectuels et artistes signataires, on retrouve J.P. Sartre, S. De Beauvoir, F. Sagan, A. Resnais ou encore F. Truffaut.

27 oct., Paris : Pierre Restany rédige la *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*. Elle est signée par Yves Klein, Arman, François Dufrène, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villegle.

8 nov. : John F. Kennedy est élu président des Etats-Unis.

France / Algérie : Alors que les anciennes colonies françaises qui l'ont désiré accèdent à l'indé-

pendance, à Alger, la "semaine des barricades" témoigne de la radicalisation de l'opinion des pieds-noirs, en réaction à la mutation en métropole du général Massu.

1961

■ **14 mars/30 juillet, New York :** George Maciunas organise une série de concerts et de performances musicales, sonores et poétiques à la A/G Gallery dont celles de Dick Higgins, Walter De Maria, Trisha Brown, Toshi Ichiyana et Jackson Mac Low. Sur le carton d'invitation de la soirée *Musica Antiqua & Nova* du 25 avril il est marqué : « Droit d'entrée 3 dollars, en soutien à la publication Fluxus ». C'est la première fois qu'apparaît le mot Fluxus, alors imaginé pour une future publication sur le « flux de la création artistique », qui ne verra jamais le jour.

Décembre : George Maciunas réalise *Space Projected in Time Graphic Music/Time projected in Space Music Theater*, premier diagramme retraçant les origines de Fluxus.

▲ **Janvier, Copenhague :** Daniel Spoerri présente Robert Filliou à Arthur (Addi) Köpcke.

Juin, Copenhague : Première exposition personnelle de Robert Filliou à la galerie d'Arthur Köpcke.

Octobre, New York : L'exposition *The Art of Assemblage* est organisée au MoMA retraçant la technique de l'assemblage depuis le cubisme jusqu'aux années 1960. Des œuvres de George Brecht et Robert Rauschenberg sont ainsi exposées aux côtés de celles des cubistes.

Novembre, New York : La A/G Gallery croule sous les dettes. George Maciunas, recherché par les huissiers, quitte les Etats-Unis pour la ville de Wiesbaden en Allemagne où il travaille en tant que graphiste pour l'US Air Force. Il y rencontre l'américain Emmett Williams, poète et rédacteur en chef de *Stars & Stripes*, une revue de l'armée américaine.

Décembre, New York : Henri Flynt rédige son essai sur l'art conceptuel. Premier artiste à employer ce terme qu'il définit comme "l'art

dont le matériau est le concept". Ce texte sera publié en 1963 dans *An Anthology* de La Monte Young.

New York : John Cage publie son ouvrage le plus célèbre intitulé *Silence*.

Cologne : Nam June Paik rencontre Wolf Vostell au studio de Mary Bauermeister.

Düsseldorf : Joseph Beuys devient professeur de sculpture monumentale à la Kunstakademie.

● **17 et 18 avril :** Le débarquement américain sur l'île de Cuba dans la Baie des Cochons est un échec.

21 avril, France / Algérie : Mécontents de "l'abandon" de la métropole, les généraux Challe, Jouhaud, Salan et Zeller organisent un putsch en Algérie.

Mai, Paris : Inauguration de la galerie J avec l'exposition *40° au-dessus de Dada* organisée par Pierre Restany

Nuit du 12 au 13 août, Berlin : Après le refus bilatéral de revenir sur le traité séparant Berlin Est de Berlin Ouest, la RDA se lance dans la construction du mur de Berlin.

New York : Robert Morris réalise *Card File* considéré comme une des œuvres annonçant la naissance de l'art conceptuel.

J.F. Kennedy, décide d'engager 15 000 soldats américains au Vietnam pour y soutenir le gouvernement anti-communiste.

Amsterdam : L'exposition *Emouvant mouvement* est organisée par Willem Sandberg, Pontus Hulten, Daniel Spoerri et Jean Tinguely au Stedelijk Museum. Elle circulera ensuite au Moderna Museet de Stockholm.

1962

■ **Mars, Allemagne :** George Maciunas compose sa partition la plus connue *In Memoriam to Adriano Olivetti*. Les performeurs suivent une partition en rouleau sur laquelle est indiquée l'action qu'ils doivent réaliser comme ouvrir ou fermer un parapluie.

21 mai, Allemagne : Début de la production des *Fluxusnewsletter*, lettres informatives que

George Maciunas envoyait à tout son réseau d'artiste.

9 juin, Wuppertal : George Maciunas participe, à l'aide de Nam June Paik à la soirée *Après John Cage* organisée par Rolf Jährling lors des *Kleines Sommerfest* de la galerie Parnass à Wuppertal. Il y présente son premier texte revendicatif *Neo Dada in Music, Theater, Poetry, Art* qui est lu en allemand par Arthur C. Caspari avant de distribuer des brochures présentant la future revue Fluxus.

16 juin, Düsseldorf : Le concert *Neo Dada in der Musik* organisé par Nam June Paik au Kammerspiele de la ville est un succès. Ce concert encourage George Maciunas à organiser un festival regroupant les œuvres des artistes américains et européens travaillant sur les mêmes recherches.

1^{er} sept. /23 sept., Wiesbaden : Le *Fluxus internationale Festspele Neuester Musik* est le premier festival portant le nom Fluxus. Organisé par G. Maciunas, Nam June Paik et Wolf Vostell, 14 concerts y sont présentés sur quatre semaines. Des artistes américains tels que Dick Higgins et Alison Knowles se mêlent aux artistes travaillant en Europe. Ce festival marque le début d'une longue série de festivals Fluxus organisés par George Maciunas à travers toute l'Europe.

23 oct. /8 nov., Londres : Le *Festival of Misfits* est organisé dans la Galery One de Viktor Musgrave. Un concert Fluxus à l'Institute of Contemporary Art de Londres a lieu le 24 octobre 1962. Ben et Robert Filliou y rencontrent George Maciunas.

23/28 nov., Copenhague : Le *Festum Fluxorum* de Copenhague a lieu à la Nicolaj Kirke (Eglise Saint Nicolas). Six concerts sont organisés. Le groupe d'artiste est rejoint par Eric Andersen.

3/8 déc., Paris : Le *Festum Fluxorum, Poésie, musique et anti-musique événementielle et concrète* de Paris est organisé à l'American Center. 7 concerts y sont présentés devant une salle quasiment vide. Le co-organisateur Jean-Clarence Lambert, membre du Domaine Poétique, oublie de distribuer les affiches et les prospectus envoyés par George Maciunas. Ce festival marque le premier échec financier de Fluxus.

AMERICAN STUDENTS & ARTISTS CENTER, 261 Bd. RASPAIL, PARIS 14^e
CENTRE DE MUSIQUE (direction MUSICALE - Keith HUMBLE) PRESENTE

Festum Fluxorum!

POESIE, MUSIQUE et ANTI-MUSIQUE EVENEMENTIELLE et CONCRETE

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 1. MUSIQUE EVENEMENTIELLE. RAJUL MAJUMDAR. POESIE. PHOENIX THOU
ASPER. BIRD FEED FOR JAVIEREL. PARSON DICK. LOU THOMAS II. ROBERT WATTS
NEWS & TWO NICHES. EMMETT WILLIAMS. ALPHABET SQUARE. JAMES AND JAMES FOR
NO. 39 HRS.
DIRECTION / GEORGE MACIUNAS. R. DELEHMAN TO ADRIANO OLIVETTI. DICK HIGGINS
CONSTRUCTION NO. 8. / FOR NAM JUNE PAIK. SELETTI FOR JAMES AND JAMES FOR
BANKER. LA MONTE YOUNG. COMPOSITION 1961. NUMBER 29. NAM JUNE PAIK. ONE FOR
JOHN SOLO. / FOR ALISON KNOWLES. WATTS. WATTS. WATTS. WATTS. WATTS. WATTS. WATTS.
ALISON KNOWLES. PROPOSITION. / TERRY RILEY. KARIBICE. / & BRIGITTE BOURG L'ENTRÉE

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 2. MUSIQUE INSTRUMENTALE ET VOCALE. JACQUES MACI. DR. LETTERS
FOR IRIS. NUMBER FOR SILENCE & BIBLICAL PRAYS. DICK HIGGINS. GRAPHIS 80. FEMME ET
WILLIAMS. 4-DIRECTIONAL SONG OF DOUBT FOR 3 VOICES. GEORGE MACIUNAS. SOLO FOR
KIMBLE & SOLO FOR MOULDER AND WINTERHORN. FERNANDO SOTTERIUM. AND JAMES FOR
DOUBLE BASS. DEBORAH BURCH. CARD PIECE FOR VOICE, FLUTE SOLO, STRIKE QUARTET
AND SARDANIO SOLO. / LA MONTE YOUNG. COMPOSITION 1960. NO. 7. STRIKE QUARTET

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 3. DANIEL GERBER. COMPOSITION NO. X. / BENJUR LIZARI. DISCRETELY
TOSHI KOMAGAKI. STRINGS. / NO. MUSIC FOR ELECTRIC METHAMORPH. HANSRUH THUR
ANAGRAM FOR STRINGS. LEMMET WILLIAMS. LITANY AND RESPONSE. / AMERIKAS. PSEUDO
DONG 1 & ALMA 1. / ROBERT PACE. GUITAR SOLO. / NAM JUNE PAIK. TO BE DETERMINED.

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 4. ROBERT FILLIOU. NO. 100. / SYMPHONY NO. 7. / ARTHUR KROGER. MUSIC
ON THE WALL. / JOHN ROBERT BARTS. FRONT 13. / FRANCO BISSOTTI. PIERO POMPILI
MINAMI. MUSIC. / JAMES CONSTRUCTION. / GEORGE BRIGHT. GARDLE BUCKLE FOR RADIOS
DICK HIGGINS. DANIEL FLUXUS. ALLY. / DIFER SCHEITEL. MUSIC NO. 4. / SOLO FOR
TAS. CONSTRUCTION. / TOSHIO KAWAGUCHI. ONE FOR THREE. CONSTRUCTION. / R. DELEHMAN
TWO FEEDS FROM METHODS & PROCESSES / LA MONTE YOUNG. COMPOSITION 1960. NO. 3.

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 5. MARI HANAI. TOSHI KAWAGUCHI. MUSIC FOR RANGI. NO. 2, 3, 4 AND 7.
LA MONTE YOUNG. SATE. HARRY FLUXUS. / GYORGY LIGETI. THOUS. BAGATELLE. / PHILIP
FORNER. PIANO RECITATIVES FOR 10 INSTRUMENTS. / GEORGE MACIUNAS. PIANO PIECE NO. 11.
FOR J.P. / JUSTIPE CHARI. GESTI SOLO. BIANO. / GRITTI. MUSIC. SECOND PIANO. /
TERRY RILEY. PIECE FOR 2 PIANOS & BACCINETIC TAPE. / YOSHINO MATSUOBA. ELECTRO-ACTION.
/ GEORGE BRECHT. ROQUETAL MUSIC. / LA MONTE YOUNG. HARMONIC FOR 11 TUBAS. NO. 2.

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 6. MUSIQUE ENSEMBLIERE ET FILMS. JON GAGE. MUSIC FOR THE MARKING
MAKER & FOR FAMA. / WY. / RICHARD MARXELL. COOPER MUSIC. PIANO MUSIC. / PATRICIA
SYMPHONY AND NIGHT MUSIC. / STAN VASLERHEK. TULIPS. / LA MONTE YOUNG. HARMONIC
AND H. RESEARCH. / CAROL CHAIN. PIANO AND FOR TUBAS. / TERRY RILEY. ONE FOR TWO.
/ YELLOW TONES. AND 2 OPERATORS. / NAM JUNE PAIK. FILMS. / DICK HIGGINS. RESEARCH.

1^{er} DECEMBRE 1962
CONCERT NO. 7. POESIE. QUINTE. / FRANCIS DURIEUX. LE TRIBUNAUX DE DIEUX. LANGUES
ROBERT FILLIOU. / PIERE LACHASSE NO. 1 / BRIGITTE BOURG. PERMUTATIONS. SANS FIN.
/ JAMES AND JAMES. / SUPER ENSEMBLE. AVEC LE GONGONGOU DU MOYAN. PISTE TOU. ET
LA PARTICIPATION DE JACQUES GRUBER ET JEAN-LOUP PHILIPPE.

PLACES: 4 N.F., 2 N.F., ETUDIANTS, 20 N.F. ABONEMENT MOIN LES 7 CONCERTS.

Affiche / Poster
*Festum Fluxorum, Poésie, Musique et Antimusique,
Événementielle et Concrète*
1962
Musée d'Art Contemporain de Lyon

▲ **Mai, Allemagne :** Lors d'un voyage à Cologne, George Maciunas demande à Nam June Paik et Wolf Vostell de participer à une publication Fluxus. Grâce à Nam June Paik, Maciunas rencontre Mary Bauermeister, Ben Patterson, Karlheinz Stockhausen et Jean Pierre Wilhelm. A la même époque, Joseph Beuys entre en contact avec Nam June Paik.

3 juillet, Paris : La *Galerie légitime* de Filliou organise dans les rues de la capitale une manifestation de Ben Patterson. Maciunas réalise le graphisme du carton d'invitation.

5 oct., Amsterdam : Le concert *Parallele Aufführungen Neuster Musik* est organisé à la galerie Monet pour l'inauguration de l'exposition *Dé-coll/âge* de Wolf Vostell. Higgins, Knowles, De Ridder, Schmit et Paik y participent.

Allemagne : Wolf Vostell publie son premier numéro de *Dé-coll/âge, revue aktuällen Ideen*. 7 numéros seront publiés entre 1962 et 1969. Cette revue aurait été la concurrente européenne de *Fluxus* si cette dernière avait vu le jour.

Paris : Robert Filliou écrit *L'autrisme* comme "manifeste-action" et crée la *Galerie légitime*, une galerie itinérante tenant dans sa casquette. Il réalise la performance *13 façons d'utiliser le crâne d'Emmett Williams* au café de la Choppe. Des photographies de cet événement seront publiées en 1963 par Maciunas dans *Fluxus Preview Review*.

Nice : Ben filme ses premières actions de rue et expose des tableaux retournés.

Prague : Milan Knizak réalise ses premières manifestations artistiques *Action Protest*. Il réalise notamment *Magasin dans la ville* devant les fenêtres du Président de la République de Tchécoslovaquie.

●
4/6 juin, Vienne : Otto Muehl, Adolf Frohner et Hermann Nitsch réalisent l'action *Die Blutorgel* et fondent l'Actionnisme Viennois. Pour cette occasion, ils s'emmuient pendant 3 jours dans la cave d'Otto Muehl réalisant des œuvres pour protester contre le conservatisme de l'art contemporain. Ces œuvres seront exposées à leur sortie, accompagnées d'un discours du psychanalyste Dvorak.

18 mars, France : la signature des accords d'Evian prépare l'accession à l'indépendance de l'Algérie.

10 juil., Etats-Unis : le gouverneur du Mississippi refuse d'intégrer James Meredith, étudiant noir, à l'Université d'Oxford malgré un arrêt de la cour suprême l'y obligeant. Cet événement provoque de violents affrontements entre la communauté noire et les WASP.

11 oct., Italie : Concile de Vatican II, marquant une certaine ouverture de l'Eglise catholique au monde moderne.

16/28 oct. : Nikita Krouchtchev décide d'envoyer à Cuba des missiles nucléaires. L'administration Kennedy somme les soviétiques de renoncer à cet envoi. La "crise des missiles" fait planer la menace d'une guerre nucléaire.

New York : l'exposition *International Exhibition of the New Realistic* à la Sidney Janis Gallery confronte les œuvres des Nouveaux Réalistes à celles des futurs artistes du Pop Art américain tels que Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

U.R.S.S. : constitution du groupe d'artiste *Dvijenie* "mouvement" fondé par L. Nusberg. Ce mouvement s'intéresse à l'action dans l'art et éprouve de nombreuses difficultés face aux autorités administratives.

1963



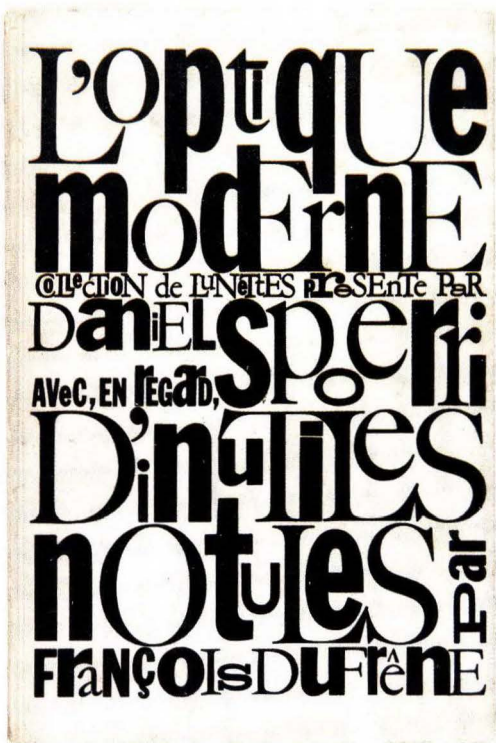
2 et 3 fév., Düsseldorf : le *Festum Fluxorum* de Düsseldorf est organisé par Maciunas grâce à l'appui de Joseph Beuys à la Staatliche Kunstakademie. Beuys, professeur au sein de cette institution, y joue une de ses premières performances, *Symphonie sibérienne*. Lors de ce festival, Maciunas publie le manifeste *Purge, Promotion, Fusion* dans lequel il reprend les différentes définitions du dictionnaire du mot Fluxus, en y ajoutant sa propre vision du monde artistique.

1^{er}/3 mars, Stockholm : Un concert nommé *Fluxus, Happening, Danger Music* est organisé par Dick Higgins et Alison Knowles au Allenteatern. Maciunas exprimera son désaccord quant à l'utilisation du terme Fluxus pour ce concert de performances plus personnelles.

28 mars, Oslo : Dick Higgins et Alison Knowles présentent un concert Fluxus au Studentekroa.

23 avril, Copenhague : Eric Andersen organise un concert de musique nouvelle intitulé *Concerto* au Conservatoire de Musique du Royaume Danois.

1er/31 mai, New York : George Brecht et Robert Watts, tous deux vivant aux Etats-Unis mais dont les pièces sont largement jouées en



Daniel Spoerri, François Dufrêne
L'optique moderne / D'inutiles notules
 Edition de / published in 1963,
 Musée d'Art Contemporain de Lyon

Europe, organisent le *Yam Festival* à la Smolin Gallery, contrepoint aux festivals Fluxus européens.

6 juin, Copenhague: Le *Fluxus Festival* est organisé par Eric Andersen et Arthur Köpcke au Tone Kunstner Sleskab. Henning Christiansen, qui participe à ces concerts comme performeur, se rapproche du mouvement.

23/28 juin, Amsterdam : George Maciunas co-organise avec Willem De Ridder, propriétaire de la galerie Amstel 47, le *Fluxus Festival* à l'Hypokriterion.

25 juil. /3 août, Nice : Le *Festival Fluxus d'Art Total et du comportement* est organisé par Ben. George Maciunas est invité à « performer » aux côtés d'artistes niçois comme Robert Bozzi et Robert Erebo. L'administration du théâtre du Nouveau Casino refusant la représentation, celle-ci se tient dans la rue, devant l'hôtel Scribe ainsi qu'à la terrasse du bar niçois le Provence. Ce sont les premières performances de rue de Fluxus.

27/30 sept., Copenhague: Eric Andersen et Arthur Köpcke organisent un concert Fluxus à la Nicolaj Kirke.

9 oct., Paris : la soirée *Poésie et Cetera Américaine* est organisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans le cadre de la biennale de Paris et retransmise à la radio par la R.T.F. Emmett Williams dirige un concert Fluxus avec Robert Filliou et Daniel Spoerri.

18 décembre, Amsterdam : Willem De Ridder organise un *Flux-concert* à la Kleine Komedie avec T. Schmit et E. Williams.

Publications :

George Maciunas publie *Fluxus Preview Review* et *Ekstra Bladet*, deux rouleaux conçus comme des supports publicitaires pour la publication de la revue *Fluxus*. Ces publications reviennent sur les festivals qui se sont déroulés en Europe et présentent quelques partitions d'« events » d'artistes associés tout en faisant la promotion d'un magazine qui ne sera jamais réalisé.

Cette même année, il publie les deux seuls ouvrages d'art des éditions Fluxus. Il s'agit d'une part de *L'optique moderne, collection de Lunettes présentées par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrêne*, publié lorsque Maciunas était encore à Wiesbaden, et d'autre part, le regroupement des compositions de La Monte Young intitulé *LY 1961 (compositions 1961)*.

La Monte Young et Jackson Mac Low publient *An Anthology*. Ce livre dont la maquette est réalisée par Maciunas regroupe des textes sur les travaux de nombreux artistes associés à Fluxus qui participèrent notamment aux concerts du *112 Chambers Street* en 1960. Envisagé comme un véritable livre d'art contemporain par ses qualités esthétiques et

de contenu, il introduit pour la première fois une réflexion autour du terme d'art conceptuel. Production du premier *Fluxbox* : *Water Yam* de George Brecht

▲
11/20 mars, Wuppertal : Nam June Paik présente *Exposition of Music Electronic Television* à la galerie Parnass. Il s'agit de sa première exposition personnelle autour du thème de l'art vidéo, dont il est le précurseur.

6 avril, Allemagne : Maciunas envoie la *Fluxus News Policy Letter n°6* aux artistes restés sur le continent américain. Il propose la réalisation d'actes de propagande artistiques à New York à des fins de promotion pour Fluxus. Les artistes concernés n'adhèrent pas à ces actions qui ne seront jamais réalisés.

Mai, Tokyo : Création du groupe d'artistes de performance Hi Red Center par Akasegawa, Nakanishi et Takamatsu. Ce groupe d'artistes sera largement intégré à Fluxus, notamment par Maciunas dont il reprend les performances.

Août, New York : Au Pocket Theater, John Cage aidé par 12 pianistes joue pour la première fois *Vexations*, une composition musicale écrite par Eric Satie à la fin du XIX^e siècle. Pendant 18 heures et 40 minutes, les performers jouent au piano la répétition d'une boucle à quelques modulations près.

20 août/4 sept., New York : Le premier *New York Avant-Garde Festival* est organisé par Charlotte Moorman au Judson Hall.

14 septembre, Wuppertal : Wolf Vostell présente à la galerie Parnass *9 non-dé-coll/ages*.

Octobre : George Maciunas dont le contrat n'est pas renouvelé par l'US Air Force, retourne aux Etats-Unis.

France : Robert Filliou conçoit avec Joachim Pfeufer le *Poïpoïdrome* ambulant, lieu idéal où s'établit « une relation fonctionnelle entre la réflexion, l'action et la communication ». Le titre est issu d'un rite de la culture Dogon qui consiste à répondre par un « Poï Poï » aux demandes de nouvelles qui accompagnent les salutations.

Paris : Daniel Spoerri transforme la Galerie J en restaurant lors de son exposition *723 ustensiles de cuisine*.

New York : George Brecht publie son journal d'une page intitulé *V TRE*. Cette publication sera reprise avec Maciunas un an plus tard, devenant la vitrine éditoriale de Fluxus.

La Monte Young fonde le groupe de musique *Dream Syndicate, The Theater of Eternal Music* avec sa femme, John Cale et Tony Conrad.

●
28 juin, Vienne : Les actionnistes viennois organisent le *Fest des Psychophysischen Naturalismus* (fête du naturalisme psychophysique). Cet événement est interrompu par la police.

28 août, Washington : La marche vers Washington pour le travail et la liberté se conclut par un discours célèbre de Martin Luther King.

10 oct., Allemagne : Ludwig Herhard succède à Konrad Adenauer au poste de Chancelier.

11 oct., Düsseldorf : Gerhard Richter et Konrad Lueg réalisent *Leben mit Pop* (Vivre avec le Pop art. Manifestation pour un réalisme capitaliste) à la Möbelhaus Berges. Les deux artistes s'exposent dans un salon petit-bourgeois où les meubles sont disposés sur des piédestaux.

22 nov. Dallas : Le président américain J.F. Kennedy est assassiné. Le démocrate Lyndon B. Johnson termine le mandat.

New York. Andy Warhol réalise ses premiers films *Sleep, Eat* et *Kiss*.

1964

■
Janvier, New York : Parution du 1^{er} numéro de cc *V TRE*, outil principal de diffusion des activités et productions Fluxus, sous la forme d'un journal de 4 pages.

Février, New York : 2^e numéro de cc *V TRE*

Février, New York : Production des *Fluxboxes* :

Shiomi : *endlessbox*

Watts : *Events*

Ben : *Mystery Box*

Ay-O : *Tactil & Finger Box*

Knowles : *Bean Rolls*

Brecht : *Games prototypes*

Mars, New York : 3^e numéro de CC *V TRE*, cc *Valise eTRangle*



Peter Moore
05.09.64 [9 mai 1964]
Musée d'Art Contemporain de Lyon

Mars. New York : Production des *Fluxboxes* :

Brecht : *Flags*

Knowles : *Clothing*

Saito : *Musical Chairs*

Ben : *Dirty Water, Holes*

Watts : *Rocks*

et des premiers *Fluxfood* :

Brecht : *Bread*

Watts : *Fire Alarm Cake, Egg Making Kit*

27 mars, Nice : Le concert *Quelque chose Flux Art total* est organisé par Ben à l'Artistique.

29 mars, Tokyo : Un *Fluxus concert* est organisé et joué par Nam June Paik et La Monte Young.

11 avril/23 mai, New York : 12 *Fluxus concerts* sont organisés par Maciunas au Fluxhall/Fluxshop du 359 Canal Street. Un des premiers films de Fluxus, *Zen for film* de Nam June Paik y est projeté.

25/29 mai, Paris : 1^{er} *Festival de la libre expression* organisé par Jean Jacques Lebel à l'American Center. Le 28 mai, lors de ce festival, Ben organise un concert Fluxus.

Juin, New York : 4^e numéro de *cc V TRE*, *cc fiVe ThReE*

27 juin, New York : Maciunas organise le *Fluxus Symphony Orchestra* au Carnegie Recital Hall. Reprenant la forme d'un orchestre sympho-

nique, le groupe Fluxus se moque de la musique classique au travers de performances contemporaines.

6 juillet, Londres : *Fluxus, a Little Festival of New Music* au Goldsmith's College de Londres, J. Cale.

20 juillet, Aix-La-Chapelle : *Actions, Agit-Pop, Dé-Collage happenings, Event, l'Autrisme, Art Total, Re-Fluxus* est organisé par V. Abolins et T. Schmit avec la participation de Joseph Beuys à l'Ecole Polytechnique pour le 20^e anniversaire de l'attentat raté contre Hitler. Cet événement est marqué par de nombreux troubles.

29 août/6 sept., Copenhague : E. Andersen, A. Köpcke et H. Christiansen organisent le *Nye Koncert Fenomener, Happening, Action Music*. Ils perpétuent la tradition des concerts de Fluxus, même si le terme exact n'apparaît pas.

18 sept./3 nov., New York : Le 1^{er} *Perpetual Fluxfest* est organisé à la Washington Square Gallery. De nombreuses activités et performances y sont organisées : des *Fluxsports* ainsi que des *events* de Ay-O et Shiommi.

31 octobre, Nice : Ben organise *Sept jours de recherche*. 7 concerts Fluxus sont joués au Buffet de la Gare avec la participation de Robert Watts.

13 nov., Scheveningen : *Flux Festival* avec Andersen, De Ridder et Schippers.

23 nov., Rotterdam : *FluxFestival* au De Lantaren avec Andersen, Köpcke, Ben, De Ridder,...

New York : *Fluxyearbox 1* (ou *Fluxus 1*) est la première boîte anthologique produite par Maciunas. Elle regroupe de nombreuses partitions et œuvres des artistes du groupe Fluxus.



19 avril, New York : W. Vostell organise le happening *Décollage you* avec la participation d'Al Hansen.

Juin, New York : Nam June Paik arrive à New York. Il rencontre Charlotte Moorman. Cela marque le début d'une longue collaboration entre les deux artistes.

8 sept., New York : George Maciunas et Henry Flynt créent l'*Action Against Imperialism Culture (AAIC)* pour protester contre la culture

impérialiste de l'Occident. Leur véhémence s'oppose notamment au compositeur allemand de musique nouvelle Karlheinz Stockhausen qui aurait désapprouvé, lors d'une conférence, la musique d'origine afro-américaine et plus particulièrement le jazz. Charlotte Moorman programme pour le second *New York Avant Garde Festival* la représentation d'une pièce de Stockhausen, *Originale*. George Maciunas s'y oppose et menace tout artiste qui y participerait d'être excommunié du groupe Fluxus. Il organise, avec Ben et Ay-O, un piquet de grève devant le Judson Hall où se tient le festival. Ils distribuent alors un prospectus intitulé *Fight Musical Decoration of Facism*. Pourtant, Dick Higgins, Nam June Paik, Jackson Mac Low et Joe Jones participent à la représentation, dirigée par Allan Kaprow. Cet événement marque la première scission irrémédiable du groupe, aussi appelé *Fluxschisme*.

16 sept., Berlin : L'exposition *Neodada, Pop, Decollage, Kapitalischer Realismus* est présentée pour l'inauguration de la galerie René Block. Cette galerie consacrera de nombreuses expositions aux artistes Fluxus.

22 sept./10 oct., New York : *Rainbow Environment n°1* de Ay-O est joué par l'artiste à la Smolin Gallery de New York.

10 oct., Tokyo : *Roof Event* est réalisé par le Hi Red Center sur le toit du bâtiment Ikenobo.

Nov. 1965, New York : Dick Higgins organise les *Monday Night Letters* au Café Go Go.

11 nov., Düsseldorf : Joseph Beuys joue au studio de télévision de Düsseldorf la performance *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*. Celle-ci critique une vision duchampienne du « non-art », ou non-implication de l'artiste dans son œuvre.

19 et 21 nov., Espagne : Création du groupe Zaj, par Hidalgo et Marchetti. Groupe artistique très proche de Fluxus, ils évoluent dans un contexte politique difficile, le régime autoritaire franquiste. Ils sont rejoints par Esther Ferrer en 1966.

Le 19 novembre à Madrid, ils organisent la performance *Translado a Pie de Tres Objetos*. Puis le 21, le *Concerto de Teatro Musical*, avenue de Seneca.

25 nov./10 déc., Amsterdam : Exposition 9 *directions en art* et performances de Ben à la galerie Amstel 47.

1^{er} déc., Berlin : Joseph Beuys joue *Der Chief* à la galerie berlinoise de René Block.

Amsterdam : Willem De Ridder fonde la *European Mail-Order Warehouse*, le premier Fluxshop européen.

Prague : Milan Knizak met en place le programme et manifeste *Aktual* signé par quelques artistes tchécoslovaques tels que Mach, Trtiles et Wittman. Ce manifeste rend compte du lien entre art et vie, remettant en cause le rôle de l'artiste dans la société. Le groupe Aktual proposera de nombreuses manifestations artistiques et parfois politiques dans les rues de Prague jusqu'en 1968, date du départ de Knizak pour les Etats-Unis.

New York : Dick Higgins fonde les éditions Something Else Press. Emmett Williams en dirigera la publication dès 1966 et jusqu'en 1973.

Tokyo : *Human Box Event* est organisé par le Hi Red Center à l'Imperial Hotel.



28 janv., New York : Andy Warhol inaugure *The Factory*, un lieu de création pluridisciplinaire de la culture artistique Pop.

14 oct. URSS : Nikita Krouchtchev est destitué de ses fonctions et remplacé à la tête de l'Etat par Léonid Brejnev.

14 oct., Etats-Unis : Martin Luther King reçoit le prix Nobel de la paix.

3 nov. : le démocrate Lyndon B. Johnson est élu Président des Etats-Unis avec une large majorité.

France : le prix Nobel de littérature est décerné à Jean Paul Sartre qui le refuse.

Venise : Lors de la 32^e biennale d'art contemporain, Robert Rauschenberg remporte le grand prix. Cet événement marque le début d'une position dominante des Etats-Unis dans les mouvements artistiques contemporains.

1965



Mars, New York : Publication du numéro 5 de

cc V TRE, cc Vacuum TRapEzoid. Production du Fluxkit. Production des 12 premiers Fluxfilms.

17/25 mai, Paris : Le deuxième Festival de la libre expression organisé par J.J. Lebel invite Paik, Moorman et Ben. Un concert Fluxus y est organisé le 22 mai.

14 juin, Berlin : Un Flux-Concert est organisé à la galerie Block avec B. Brock, Cage, Chiari, Corner, Higgins, Ichiyanagi, Mac Low, Ono, Paik, Rot, Tenney, Vostell, Williams.

New York, Juillet : Publication du numéro 6 de cc V TRE, cc Vaudeville TouRnamEnt.

5 sept./19 déc. New York : Le Perpetual Fluxfest est organisé à la New Cinematheque, 85 E. 4th Street. Présentation des Fluxfilms (5 et 19 sept.) et invitation du Hi Red Center, 25 sept. : Concert Fluxorchestra au Carnegie Recital Hall.

2 déc., Los Angeles : The International Steam Spring Vegetables Pie, Fluxus Festival est organisé par Joseph Byrd pour le New Music Workshop and the Graduate Student Association, Université de Californie, Los Angeles. De nouveaux étudiants s'intéressent à Fluxus. Ce festival est l'un des premiers de la côte ouest.

Fluxshop/Fluxorchestra est un prospectus publié par les éditions Fluxus dans lequel on retrouve pour la première fois le manifeste de Maciunas Fluxmanifesto on Fluxamusement.

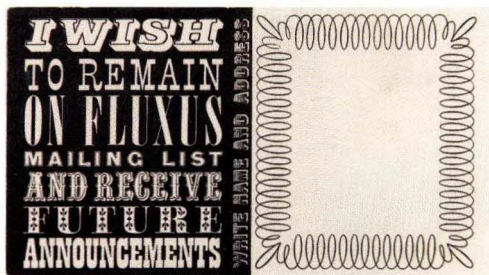
George Maciunas publie les Conditions pour jouer les compositions, films et bandes magnétiques publiées par Fluxus. Mal interprétée, cette publication renforça l'isolement de Maciunas.



8 jan., New York : Le concert Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes est présenté par Paik et Moorman à la New School for Social Research.

Mars, New York : Daniel Spoerri réalise ses tableaux pièges Room 631, Chelsea Hotel et les expose à la Green Gallery.

10 avril, New York : Le chapitre 1 de The Book of the Tumbler of Fire de Brecht est publié et exposé à la Madison Gallery.



I wish to remain on Fluxus mailing list
Je souhaite rester sur la liste des envois de Fluxus
1965
Musée d'Art Contemporain de Lyon

17 avril, New York : Dick Higgins montre sa pièce The Tart au Sunnyside Garden Ballroom and Wrestling Arena.

14 et 15 mai, Berlin : Le concert Robot Opera de Paik et Moorman est joué à la Galerie René Block.

5 et 6 juin, Wuppertal : 24 heures, série de performances qui se déroule à la galerie Parnass avec Beuys, Paik, Moorman, Schmit, Vostell.

27 juin, New York : Yoko Ono présente la performance Bag Piece à la Filmmaker's Cinematheque.

25 août/11 sept., New York : Le 3^e New York Avant-Garde Festival, toujours organisé par Charlotte Moorman, consacre sa programmation à de nombreux artistes de Fluxus. George Maciunas, suite aux incidents de l'année précédente ayant provoqué le Fluxschisme, refuse dorénavant d'y participer.

30 août/1^{er} sept., New York : Le First World Congress : Happening est organisé par Octopus Allstars et Al Hansen au 591 commercial Street. Eric Andersen y participe.

Septembre, Villefranche-sur-mer : Robert Filliou et George Brecht qui se sont rencontrés à Rome deux mois auparavant, ouvrent La Cédille qui sourit. Cet espace est conçu comme un centre international de création permanente, comme une « non-boutique », où l'art et la vie se mêlent étroitement, où « l'on inventait et désinventait des objets ». La plupart du temps, La Cédille est fermée avec l'inscription « On est

au café du Midi, chez Gisèle et Raymonde ».

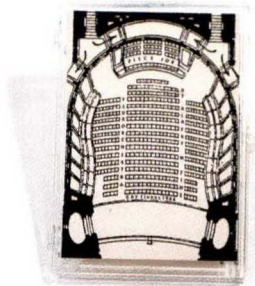
5 nov., Londres : Dick Higgins organise à l'I.C.A. de Londres *Something Else, a Concert of New Music and Event*.

7 nov., Prague : Milan Knizak joue *Soldier Game Prague*. Artiste tchèque, il se rapproche de Kaprow et Maciunas, et devient le relais Fluxus pour l'Europe de l'est.

27 nov. /15 déc., Madrid : Le *Festival ZAJ 1* est organisé par le groupe éponyme à l'université de Madrid. Wolf Vostell y participe.

Nice : Ben ouvre sa galerie dans son magasin *Ben doute de tout*. De nombreux artistes Fluxus américains y sont exposés.

Première série de concerts pour Paik et Moorman en Europe.



1er/29 oct., Paris : l'exposition *La figuration narrative dans l'art contemporain* est organisée par Géraud Gassiot-Tallabot à la galerie Creuze.

19 déc., France : réélection de Charles De Gaulle à la présidence de la République.

Joseph Kosuth produit son œuvre *One and 3 Chairs* considérée comme l'une des premières œuvres conceptuelles. Il devient le chef de fil de l'art conceptuel avec son slogan « Art as idea as idea ».

Etats-Unis : Les artistes qui s'opposent à la guerre du Vietnam sont de plus en plus nombreux. Le *New York Times* publie "End Your Silence" écrit par le groupement *Artists and Writers Protest Against the War in Vietnam*.

Le gouvernement fédéral est obligé d'envoyer des inspecteurs dans les Etats du Sud afin de faire inscrire les noirs américains sur les listes électorales.



Albert Fine
Piece for Fluxorchestra
Partition pour orchestre Fluxus
1966
Musée d'Art Contemporain de Lyon

1966

Février, New York : Publication du numéro 7 de la revue *cc V TRE*, *cc 3 newspaper eVent for The pRicE of 1 \$*.

25/28 avril, Paris : le 3^e *Festival de la libre expression* accueille Paik, Ben et Patterson. Le 28 avril, un *Flux concert* est présenté.

5/7 avril, Prague : Andersen, Köpcke et Schmit

organisent *Advanced Art, Akce, Novy Realismus, Happenings, Event* au Statni Divadelni Studio. C'est l'un des premiers concerts apparentés à Fluxus en Europe de l'Est.

Mai, New York : Publication du numéro 8 de la revue *cc V TRE*, *cc Vaseline sTREET*

Mai, New York : Nouvelle série de *Fluxboxes* :

Andersen : *50 Opera*

Brecht : *playing cards*

Moore : *Venetian Blind*

Kubota : *medecines*

Hi Red Center : *bundle of events*

Spoerri : *table tops*

Shiomi : *spatial poems 2*

Watts : *clothing, light switch*

Riddle : *minds event*

11 juin, New York : L'« event » *Street Cleaning* du Hi Red Center est réalisé sur Grand Army Plaza par Bici et Geoffrey Hendricks, Lauffer, Watts, Maciunas et les époux Moore.

Été, Vilnius : Vytautas Landsberg et ses étudiants organisent le premier festival portant le nom Fluxus en Europe de l'Est au Vilnius Pedagoginis Institutas.

Automne, New York : George Maciunas divise le monde en plusieurs zones Fluxus. Ken Friedman est responsable de la Zone Ouest, Ben de la Zone Sud, Per Kirkeby de la Zone Nord et Milan Knizak de la Zone Est.

13 et 17 oct., Prague : Knizak organise un *Festival Fluxus* avec Berner, Higgins, Knowles, Serge III et Ben. Serge III est arrêté et emprisonné pour avoir donné son passeport à un soldat tchécoslovaque qui tentait de s'enfuir. Il sera libéré 14 mois plus tard en échange d'un espion tchécoslovaque.

22 et 24 nov., Californie : Ken Friedman organise *Happening (2)* à La Mesa avec Fluxus West. La *Fluxus Year Box 2* est produite par les éditions Fluxus. Cette boîte contient de nombreux kits réalisés par Maciunas sur proposition des artistes. Elle contient notamment de nombreux *Fluxfilms* et une petite visionneuse à main.

Maciunas réalise son poster *USA surpasses All Nazi Genocide Records*. Très critique envers l'impérialisme des Etats-Unis, Maciunas reprend le drapeau américain, remplaçant les étoiles par des têtes de mort et les bandes par des statistiques sur les génocides, dont les américains sortent en tête.

Publication par Maciunas du diagramme *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)* et du *Fluxus Manifesto*.

Publication par Maciunas de *Fluxfest Sale* comportant des partitions d'artistes ainsi que le prix d'objets Fluxus.



10 mars, New York : Wolf Vostell organise *Subway Events*.

13 mars, Philadelphie : L'*Avant-Garde Music Times Auditorium* est organisé avec la participation de Moorman, Paik et Vostell.

17/20 mars, New York : C. Schneemann présente *Water Light, Water Needles* à la St Marks Church.

29 mai, Madrid : le *Festival ZAJ 2* est organisé par le groupe éponyme à l'Université de Madrid.

16/18 juin, Paris : Exposition *Personne et Ben n'expose pas* à la Galerie J. Sur les cartons d'invitation, il est indiqué : « ... le rideau se lèvera à 21h30 précises et tombera à 21h30 précises. Absolument personne ne sera admis à assister à la représentation ».

3 août, New York : Dick Higgins écrit l'article *Statement on Intermedia* dans lequel il décrit l'émergence de nouveaux supports artistiques qu'il regroupe sous le nom « intermedia ». Publié dans *Dé-coll'âge n°6* pour la première fois puis par la *Something Else Press*, en juillet 1967.

9 sept., New York : 4e *New York Festival of avant-garde*

9/11 sept., Londres : Gustav Metzger organise l'événement *Destruction in Art Symposium (DIAS)*. Cette manifestation, qui invite notamment les actionnistes viennois mais aussi Flanagan, Lebel, Toche ou encore Ono, se base sur un diagnostic apocalyptique de la culture et de la politique occidentale.

4 et 5 oct., Berlin : Un concert du groupe espagnol ZAJ est organisé à la galerie de René Block. Il est suivi le lendemain par un concert Fluxus.

14 et 15 oct., Berlin : Beuys présente *Eurasientstab (Fluxus organum)* à la galerie René Block.

12 nov., Madrid : Higgins et Knowles participent au concert *Events and New Music* organisé par ZAJ au Salon de actos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

30 nov./30 janv. 1967, Paris : La première exposition française sur Dada se tient au Musée National d'Art Moderne pour les cinquante ans du mouvement.

7 et 8 déc., Barcelone : *Festival ZAJ 3*

15 déc./31 janv. 1966, Paris : Exposition *La Cédille qui sourit Offerings inattendus* à la galerie Ranson.

18 déc., Tokyo : *Happening for Sightseeing Bus Trip in Tokyo* est organisé par Ay-O, Vostell y participe.

Villefranche-sur-mer : Ben expose à *La Cédille qui sourit*. Dick Higgins, Alison Knowles et Dorothy Iannone, de passage en Europe, visitent *La Cédille*.

Publication par Maciunas et Flynt de *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. Maciunas y expose ses réflexions sur son système de constructions préfabriquées et sur le fonctionnalisme dans le design.

11 mars, Etats-Unis : Stockley Carmichael crée le mouvement *Black Power*. Les *Black Panthers* se développent à Oakland.

18 avril, Chine : Mao Zedong lance la révolution culturelle. Publication en masse du petit livre rouge et épuration universitaire.

28 sept., Paris : Décès de l'écrivain et théoricien du surréalisme, André Breton.

1^{er} déc., Allemagne : Kurt Georg Kiesinger succède à Ludwig Erhard au poste de chancelier.

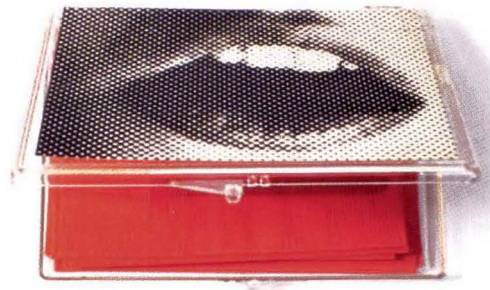
Vietnam : Premiers raids aériens américains sur le Vietnam. La guerre s'intensifie.

1967

12 fév., Milan : un *Concert Fluxus* est organisé au Teatro La Piccola Scala de Milan avec S. Albergoni, C. Gaia, Nerí, Pedrini, G. Sassi, G.E. Simonetti.

10 et 12 mars, Lund (Suède) : Le concert *Fluxus, La Cédille qui sourit, Art Total, Action-Poésie* est organisé par P.A. Gette, Brecht et Ben avec Heidsieck, Turbid et Brewer à la Konsthall.

26/28 avril, Turin : Ben organise *Les mots et les choses : Concert Fluxus/Art Total* avec la participation du Musée d'art de Turin à la galerie Il Punto.



Shigeko Kubota
Flux Napkins
Serviettes Fluxus
1967

Musée d'Art Contemporain de Lyon

Mars, New York : production de *Fluxboxes* :

Berner : *Glued Book*

Friedman : *box event*

Fillioui : *Dust*

Fine : *piece for audience*

Kubota : *collage napkins*

Ben : *mystery food, suicide kit, playing cards, etc*

Watts : *time kit, sand box, table top, cloud ceiling*

31 mars, San Francisco : Le *Fluxfest* est organisé au Longshoreman Hall de San Francisco par Berner et Baldwin avec la San Francisco Mime Troupe, et le Flux Orchestra.

Avril, New York : Maciunas, Watts et H. Fine fondent *Implosion Inc. Project*, une société commerciale de production de gadgets artistiques destinée à financer les activités de Fluxus. Ils créent notamment des tatouages éphémères et des tabliers de cuisines avec une photo de pubis. L'entreprise est un échec.

1^{er} mai, Rome : Un *Flux Concert* est organisé au Diacono Teatro avec Hidalgo, Marchetti, Ben et Maciunas.

6 juin, Gênes : Un *Concerto Fluxus* est organisé par Simonetti à la Galleria La Bertesca avec

Albergoni, Nespolo, Sassi, Simonetti.

15 nov., New York : La soirée *Fluxus, A Paper Event by the Fluxus Masters of the Rear-Guard Time/Life Building* est organisée au Museum of Contemporary Craft. Centrée autour du thème du papier, cette soirée est dédiée à Maciunas.

New York : Productions de *Fluxboxes* :

Watts : *stick on tattoos*

Maciunas : *stick on tattoos, photo-aprons*

Filliou et Spoerri : *Monsters are inoffensive*

New York : Maciunas crée la première coopérative d'artistes à Soho au 80 Wooster Street : la *Fluxhouses Cooperatives inc.* Sept coopératives sont créées entre 1967 et 1969 dont la *Filmmaker's cooperative* de Jonas Mekas.



9 fév., New York : *L'Opera Sextronic* de Paik et Moorman est présenté à la *Filmmaker's Cinematheque*. La police interrompt la représentation et arrête les deux artistes pour outrage à la décence publique.

22 juin, Düsseldorf : Joseph Beuys fonde le Parti des Etudiants Allemands.

29 et 30 sept., New York : 5^e *New York Festival of Avant-Garde*

5 oct., New York : *12 Evenings of Manipulation* est organisé à la Judson Gallery, avec Corner, Goldstein, Hansen, Bici et Geoffrey Hendricks, Kaprow, Ono, Paik...

23 oct., Chicago : *What Did You Bring* est organisé au Museum of Contemporary Art de Chicago avec Cage, Higgins et Knowles.

Emmett Williams publie aux éditions Something Else Press *An Anthology of Concrete Poetry*. Tiré à 17000 exemplaires, cet ouvrage a eu une influence considérable aux Etats-Unis et au Royaume Uni.

Japon : Akasegawa, fondateur du Hi Red Center est condamné à 3 mois de travaux forcés pour avoir fabriqué de faux billets.



21 avril, Grèce : Le coup d'Etat militaire voit la mise en place du « Régime des colonels ».

5 au 10 juin, Israël : La Guerre des six jours débouche sur l'occupation du Sinaï, de la bande de Gaza, de la Cisjordanie, de Jérusalem Est et du nord du Golan par Israël.

Septembre, Gênes : Germano Celant organise l'exposition fondatrice de l'Arte Povera à la galerie Bertesca.

9 oct., Bolivie : Che Guevara est tué par l'armée bolivienne à la Higuera.

14 nov., Paris : Guy Debord publie aux éditions Buchet/Chastel *La société du spectacle*, une vive critique de la consommation culturelle qui connaîtra un grand retentissement après les événements de mai 1968.

1968



15 mai, San Francisco : Ken Friedman organise avec Fluxus West *Vautier [Ben] day/Knizak night*.

10 nov., Londres : Un *Flux-concert* a lieu à la gallery 10.

31 déc., New York : Pour le réveillon, George Maciunas organise dans son appartement du 80 Wooster Street le *New Years Eve Fluxfest*, une cérémonie Fluxus pour fêter la nouvelle année où le dîner est composé d'œuvres qui se mangent - premier *Fluxmeal*, variations sur les aliments, les couleurs et les consistances.



Mars, Villefranche-sur-mer : *La Cédille qui sou-rit* fait faillite et ferme ses portes. Brecht et Filliou lancent l'*Eternal Network* par voie d'affichage et envois postaux. Affiche : « L'artiste doit se rendre compte qu'il fait partie d'un réseau plus vaste, de la « fête permanente » qui l'entoure partout et ailleurs dans le monde. » Brecht s'installe à Londres.

10 mai, Stockholm : Brecht et Filliou sont invités au Moderna Museet pour présenter *The Poetic Science*.

14 sept., New York : 6^e *New York Avant-Garde Festival*.

2 déc., New York : Maciunas envoie une *Flux newsletter* aux artistes du groupe dans laquelle il annonce sa volonté d'acheter une île. Il abandonne petit à petit les *Fluxhouses* (présentes jusqu'en 1972) pour un projet plus large de communauté d'artistes. Il commence les premières recherches d'achat d'une île afin de



Robert Filliou
Fluxhair
 Cheveu Fluxus
 1968

Donation Vicky Rémy
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

constituer un Etat indépendant possédant une délégation à l'ONU. Son projet échouera.

10 déc., Düsseldorf : Joseph Beuys, qui a fondé le Parti Etudiant Allemand le 22 juin 1967, le renomme « Fluxus Zone West ».

17 déc., Brunswick : Milan Knizak, installé depuis peu aux Etats-Unis grâce au soutien de Maciunas, présente *The Lying Ceremony* au Douglass College à Brunswick dans le New Jersey.

4 avril, Memphis : Martin Luther King est assassiné à la sortie de son motel.

Mai, Coventry, Royaume-Uni : Atkinson, Bainbridge, Baldwin et Hurrell créent le groupe *Art and Language*. Inspirés de la philosophie analytique, ils utilisent le langage comme art et adoptent une attitude globalement critique, y compris vis-à-vis des milieux artistiques de gauche.

Mai, France : Un mouvement étudiant contestant le conservatisme de la société française

barricade le quartier Latin à Paris le 10 mai. Ce mouvement est suivi le 15 mai par les ouvriers qui organisent une grève générale. Ces manifestations se terminent par la signature des accords de Grenelle.

7 juin, Vienne : Les actionnistes viennois réalisent leur dernière action commune à l'université de Vienne lors de la manifestation étudiante *Kunst und Revolution* dans laquelle G. Brus défèque en chantant l'hymne autrichien et Muehl flagelle un masochiste. Ils seront tous les deux arrêtés puis condamnés à de la prison ferme. Ils décident alors de s'exiler.

Nuit du 21 au 22 août, Tchécoslovaquie : Les troupes soviétiques du pacte de Varsovie envahissent le pays et mettent ainsi fin à la volonté de libéralisation manifestée pendant le printemps de Prague.

4 nov. : Le républicain Richard Nixon est élu président des Etats-Unis.

1969

24 fév., Budapest : le premier concert Fluxus en Hongrie est organisé par l'artiste Tamas Szentjohy.

8 mars, Cologne : Une exposition au Kombinat 1 présente *Pre-Fluxus*, avec des travaux de Paik et Vostell.

29 mars, Trieste : un Concert Fluxus est organisé par Simonetti à La Capella.

Printemps : Production de *Fluxboxes* :

Brecht : *Close on Monday*

J. Chick : *Forest Food*

Farmer's Coop : *Human trap*

Friedman : *Corsage, Clippings, Cleanliness kit*

Hutchins : *Jewelry kit*

P. Kirkeby : *4 teas, Boxed solid, clocks with compass or degree face*

Knizak : *Snakes, Dreams*

C. Liss : *Water from many sources*

Maciunas : *Clock with decimal face, multi-faceted mirror, adder.*

Mosset : *Dots*

Serge III : *Solid bottle*

Shartis, Grimes, Thompson : *papers game, events, music*

Wada : *Smoke kit, Cough*
Watts : *Sleeping, Sitting kits*

31 déc., New York : Pour le réveillon, George Maciunas recommence dans son appartement du 80 Wooster Street l'organisation du *New Year's Eve Fluxfest (Food Event)*. Cette fois-ci, de nombreux artistes collaborent à l'événement relaté dans un reportage photographique de Peter Moore qui paraît dans le *cc V TRE* n°9.

▲
Février, Düsseldorf : Lors de l'exposition *Création permanente - principe d'équivalence* à la galerie Schmela, Robert Filliou élabore le principe d'équivalence « bien fait = mal fait = pas fait », non-comparaison entre les choses déjouant toute volonté de hiérarchisation.

25/31 mars, Amsterdam : Yoko Ono et John Lennon organisent la performance *Bed-In*. A la manière d'un Sit-In, ils restent allongés une semaine dans le lit de leur nuit de noce pour promouvoir la paix et protester contre la guerre du Vietnam.

1/15 juin, Partout : Ben organise le Festival *Non-art, Anti-art, la vérité est art*. Ben propose à des artistes de réaliser des pièces à distance pour le festival. Serge Ill fait de l'auto-stop avec un piano entre Nice et Paris. Le Clezio dédicace des livres d'autres auteurs, etc...

18 juin/16 juillet, Mönchengladbach (Allemagne) : Le Städtiches Museum présente une exposition sur *La Cédille qui sourit*.

9 sept./10 oct., New York : 7^e *Annual New York Avant-Garde Festival*.

Jean Toche et Jon Hendricks fondent le *Guerilla Art Action Group* et organisent des actions artistiques violentes contre les injustices sociales.

Vostell et Higgins publient *Fantastic Architecture* aux éditions Something Else Press.

Maciunas publie *Learning Machine*, un tableau synthétisant les connaissances humaines, reflet de sa compulsion encyclopédique.

●
22 mars/27 avril, Berne: Harald Szeemann organise l'exposition *Quand les attitudes*



geste

le 13 octobre 1969,

lors de "work in progress",

je me suis regardé dans un miroir

pendant 120 minutes,

de 17 à 19 heures.

ben

Ben
Geste
1969

Donation Vicky Rémy
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

deviennent formes à la Kunsthalle. Cette exposition, qui rassemble pour la première fois des œuvres de l'Anti-Form, de l'Art Conceptuel et de l'Arte Povera, sera montrée ensuite à Krefeld et Londres.

28 avril, France : Après le refus du référendum portant sur la réforme du Sénat, Charles De Gaulle annonce qu'il quitte la Présidence de la République. Georges Pompidou lui succède.

21 juil. : Neil Armstrong est le premier homme à marcher sur la lune.

Août, Woodstock : Le festival *Woodstock Music and Art Fair* consacre l'utopie du mouvement hippie aux Etats-Unis.

21 oct., Allemagne : Willy Brandt succède à Kurt Georg Kiesinger au poste de Chancelier.

France : Georges Pompidou annonce le projet de création d'un Centre Culturel pluridisciplinaire sur le plateau de Beaubourg.

France : Aimé Maeght lance le premier magazine d'art contemporain en France. *Chroniques de l'art vivant* est dirigé par Jean Clair.

1970

■
16/20 fév., New Brunswick : Le *Fluxshow* est organisé au Douglass College sur plusieurs jours. Cette exposition organisée par Maciunas revient sur les différentes productions de Fluxus, dont *Fluxmass*, performance collective créée par Maciunas qui repose sur 3 mouvements : offrande, canon, communion. Larry Miller organise des *Fluxsports*.

18 avril /22 mai, New York : le *Fluxfest Presentation of John Lennon and Yoko Ono* est organisé dans le loft de Maciunas, avec sa participation : performances et happenings - *Do it yourself, Measure, Blue Room, Weight & Water, Film Environment, Portrait of Lennon*.

30 avril /8 mai, New York : des visites guidées nommées *Fluxtours* sont organisées dans la ville. Il s'agit de visites guidées burlesques sous la direction de guides tels que Nam June Paik et Ben.

15 nov., Berlin : un *Festum Fluxorum* est organisé par Addi Köpcke à la galerie René Block. Publication du cc V TRE n°9 intitulé *John Yoko & Flux all photographs copyright nineteen seVenty by peTer mooRE*

Productions de *Fluxboxes* :

G. Hendricks : *relics*

J. Reynolds : *thermal event, race, test, dangerous appliance*

Maciunas : *multi-syringe, ping-pong rackets, smile machine, 12 birds aerophone*

▲
2 mars, Düsseldorf : Joseph Beuys fonde l'*Organisation des abstentionnistes pour la démocratie directe par référendum*. Cette organisation appelle au boycott des élections.

Octobre, Düsseldorf : après un hommage à Niki de Saint-Phalle pour lequel il crée mille



Fluxfest presents John and Yoko Ono - Grapefruit Fluxbanquet
1970

Musée d'Art Contemporain de Lyon

Nanas en sucre, Daniel Spoerri crée la *Eat Art Gallery* au-dessus du restaurant qu'il a ouvert 2 ans auparavant.

6 nov. /6 janv. 1971, Cologne : l'exposition *Happening & Fluxus* est organisée par Harald Szeemann au Kölnischer Kunstverein de Cologne. Pour la première fois en Europe, une exposition d'une institution muséale revient sur les différents mouvements performatifs des années 1960. Elle est inaugurée par un concert Fluxus auquel participent Dieter Albrecht, Bici et Geoffrey Hendricks, Charlotte Moorman, Ben et Harald Szeeman. Ben, Brecht, Filliou, Higgins, Kaprow, Paik, Vostell participent à l'exposition. Les actionnistes viennois, invités par Szeemann à présenter leurs pièces, provoquent un scandale dans la presse démocrate chrétienne qui n'hésite pas à qualifier l'événement « d'ordure pornographique choquante ». La pression des éditeurs rejoint celle du maire de la ville, et contraint les donateurs de l'institution à censurer certaines manifestations en menaçant d'arrêter de financer les expositions

de Szeemann, Szeeman remet sa démission et l'exposition dégénère en pugilat.

Filliou publie *Teaching and Learning as Performing Arts* aux éditions Köning. Rédigé avec le concours de Beuys, Brecht, et Kaprow, ce livre est parsemé de pages blanches à remplir afin que le lecteur en devienne co-auteur.

●
14 déc., Pologne : première révolte ouvrière à Gdansk. Il faudra attendre 10 ans avant la création du syndicat Solidarnosc.

G. Brus réalise sa performance *Zerreisprobe*.

1971

■
14 janv., Berlin : Un *Festum Fluxorum* est organisé par René Block dans sa galerie.

3 fév., Stuttgart : *Flux Concert* performé par Albrecht au Jugendhaus Ost.

24 juin, New York : le *Fluxdivorce* est réalisé par Bici et Geoffrey Hendricks ainsi que Maciunas au 331 W 20th St.

7 août, Stockholm : une soirée *Fluxus Pa* est organisée au Moderna Museet, avec une performance de Bengt af Klintberg.

Publications :

Maciunas : *Burglary Kit, Breathe Test*

▲
20 mars/25 avril, Amsterdam : exposition *Sum 4* avec Filliou et Brecht.

1^{er}/7 mai, Berlin : exposition *7 idées de Ben* à la galerie René Block.

1^{er} juin, Düsseldorf : Beuys fonde *l'Organisation pour un Démocratie Directe à travers le Référendum*.

31 juil./6 août, Vence : l'exposition *Les paravents* à la galerie *Ben doute de tout* invite de nombreux artistes tels que Boltanski, Brecht, Dietman, Serge III, Erebo, Sarkis, Saito, Spoerri...

9 octobre, Syracuse : l'événement *This Is Not Here*, exposition et performances de John Lennon et Yoko Ono, est organisé par l'Everson Museum. Le catalogue et l'exposition sont dessinés et mis en scène par Maciunas.



George Maciunas
Burglary Fluxkit
Kit Fluxus du voleur
1971

Musée d'Art Contemporain de Lyon

5 nov./5 déc., Amsterdam : Robert Filliou présente lors de son exposition *Research at the Stedelijk* au Stedelijk Museum, l'instauration du Territoire de la République Géniale.

13 nov., Naples : Première exposition de Joseph Beuys en Italie à la Modern Art Agency. Il expose l'affiche *La rivoluzione siamo noi*.

19 nov., New York : 8^e Annual New York Avant-garde Festival.

Irvine : Alison Knowles présente *The Identical Lunch* à l'Université de Californie.

George Maciunas recrute de nouveaux artistes pour augmenter la production de ces Kits (boîtes) comme Larry Miller et Sarah Seagull.

● **Février-août, Irlande du Nord** : Affrontements sanglants entre catholiques et protestants dans les rues de Belfast. 575 personnes sont tuées entre 1971 et 1972.

5 avril 1971, France : Publication du *Manifeste des 343*. Rédigé par Simone de Beauvoir, ce manifeste est signé par des femmes connues affirmant s'être faites avorter. Par cet acte de désobéissance civile, elles réclament la liberté de pouvoir avorter, accordée en 1974 par la loi Veil.

25 octobre : Sous pression du bloc de l'Est, la République populaire de Chine est admise à l'ONU. Elle obtient son siège au Conseil de sécurité et remplace la République de Chine (Taïwan) qui est évincée.

19 décembre : Sortie de *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*) réalisé par Stanley Kubrick.

Décembre : Le prix Nobel de la paix est attribué à l'Allemand Willy Brandt.

1972

■ **23 oct. /24 août 1973, Royaume-Uni** : l'exposition itinérante *Fluxshoe Exhibition* voyage dans plusieurs villes de tout le Royaume-Uni.

Publications :

Shiomi : *spatial poem n°3*

Maciunas : *dancing aerophone, your name spelled with objects, mouse history*.

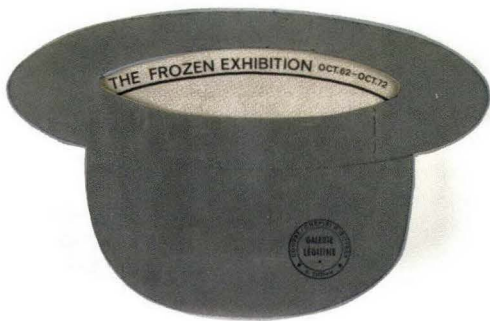
Maciunas commence à produire des *Name Kit Boxes*, petites boîtes à compartiment dont les initiales du nom permettent de nommer la personne à qui le kit est destiné.



Printemps : Maciunas entreprend un voyage en Europe méditerranéenne afin de trouver une île pour son projet de communauté d'artistes.

Californie, 12 mai, Ventura : *An Evening of Performance Pieces for Artasia* est présenté par Knowles et P.V. Riper.

11 oct., Düsseldorf : Joseph Beuys est renvoyé de son poste de professeur de la Kunstakademie pour avoir occupé le secrétariat avec ses étudiants.



Robert Filliou
The frozen exhibition
L'exposition figée
1972

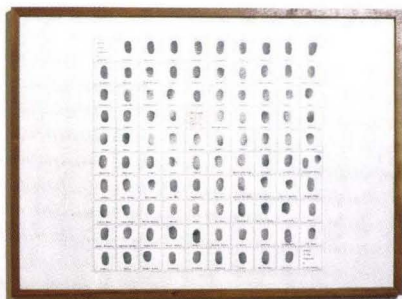
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

● **30 janv., Irlande du Nord** : Bloody Sunday. 14 manifestants sont tués par les autorités britanniques lors de la manifestation pacifique pour l'indépendance de l'Irlande du Nord qui se déroule à Derry.

11 mai, Francfort : La *Fraction Armée Rouge*, plus connue sous le nom de *Bande à Baader*, organise son premier attentat à la bombe contre le Terrace Club, quartier général de l'armée américaine en Allemagne.

17 juin : Début de l'affaire d'espionnage politique du Watergate.

5 sept., Munich : Lors des Jeux Olympiques, l'organisation palestinienne *Septembre Noir* prend en otage des athlètes israéliens. La prise d'otage finit dans un bain de sang et fait 18 morts.



Robert Filliou

A World of False Fingerprints

Un monde de fausses empreintes digitales

1974

Collection Bruno Van Lierde, Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain de Lyon

▲
30 janv., New York : Jean Dupuy organise *Soup and Tart* à The Kitchen. Il s'agit d'un dîner de 300 personnes où une quarantaine d'artistes sont invités à jouer des performances de moins de 2 minutes.

Février, Düsseldorf : Joseph Beuys et Heinrich Böll fondent *l'Université internationale libre pour la créativité et la recherche interdisciplinaire*.

Mai, New York : Ouverture de la galerie new-yorkaise de René Block au 409 West Broadway dans le quartier de Soho. Pour l'inauguration de la galerie, Joseph Beuys interprète sa célèbre pièce *I Like America and America Likes Me*.

août, New York : Le procureur de New York entre en conflit avec Maciunas à propos des coopératives d'artistes. Par mesure de sécurité, Maciunas installe des lames de massicot sur sa porte d'entrée, creuse un passage secret et demande à des artistes des quatre coins du monde d'envoyer à des dates précises des photos de lui déguisé en gorille, pour simuler un voyage autour du monde.

●
2 avril, France : Décès de Georges Pompidou. Le 19 mai, Valéry Giscard D'estaing est élu Président de la République.

26 avril, Portugal : La Révolution des œillets met un terme à la dictature portugaise.

16 mai, Allemagne : Helmut Schmit succède à Willy Brandt au poste de Chancelier.

24 juil., Grèce : Chute de la dictature des colonels.
8 août : Richard Nixon démissionne du poste de Président des Etats-Unis. Le républicain Gerald R. Ford lui succède.

1975

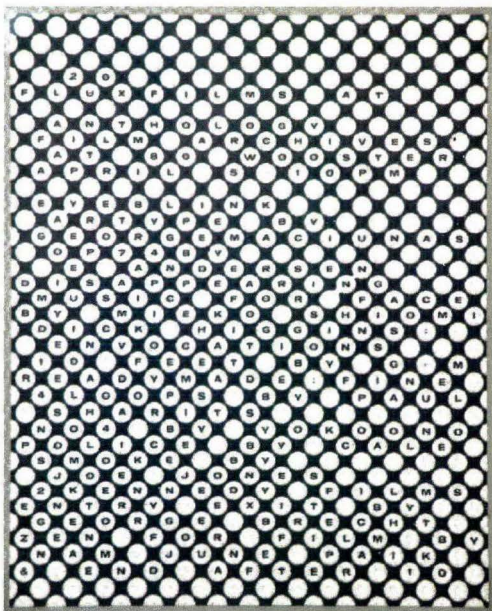
■
24 mars, New York : Le *Fluxus Harpsichord Recital* est donné au 80 Wooster Street à l'initiative de George Maciunas. Une série de performances est jouée autour d'un clavecin en kit monté par Maciunas.

21 avril, New York : George Maciunas organise *Fluxfest Presents 12 Big Names* au 80 Wooster Street. Invitant le public à voir 12 grands noms de l'art contemporain (Warhol, Beuys, Manzoni, Levine...), Maciunas projette sur un écran géant le nom de chacun des artistes annoncés.

Production de *Fluxboxes* :

Brecht : *Valoche*

Maciunas : *Flux Post*



20 Fluxfilms
1975

Musée d'Art Contemporain de Lyon

▲
18 fév., New York : Le procureur général lance des poursuites contre Maciunas afin de recouvrer des taxes non payées au sujet des coopératives.

Juin, Paris : George Maciunas vend à Pontus Hulten, directeur du futur Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou l'ensemble des éditions Fluxus qu'il a produites.

8 nov., New York : George Maciunas est passé à tabac par des hommes de mains de son électricien dont il est encore créancier. Il y perd un œil. Un mois plus tard, il publie *To Avoid Repeating the Story Endlessly*, une lettre qui raconte sur un ton humoristique son agression par des "gorilles".

New York : Jean Dupuy joue sa performance *Self Portrait* au 112 Green Street.

●
17 avril, Cambodge : Arrivée des Khmers rouges au pouvoir.

30 avril, Vietnam : Après les accords de Paris signés entre les Etats-Unis, le Vietnam Sud et le Vietnam Nord en 1973, la prise de Saigon par le Vietnam Nord met définitivement fin à la guerre.

20 nov., Espagne : La mort de Franco met fin au régime autoritaire installé depuis 1936.

Chine. Rétablissement de Deng Xiaoping à la tête de l'Etat et lancement de la politique des 'quatre modernisations'.

Liban. L'attentat orchestré par un groupe de catholiques phalangistes contre un bus de musulmans déclenche la guerre civile.

1976

■
17 janv. /21 fév., Amsterdam : L'exposition *Fluxshow* est organisée par Armin Hundertmark, Harry Ruhe et George Maciunas à la galerie A.

18 avril, New York : Maciunas organise le *Delayed Fluxus New Year's Eve Event: Clock Tower*.

Mai, New York : Publication du cc *V Tre* n°10 intitulé *Fluxus Maciunas V Tre Fluxus laudatio scripta Pro George*.

1/16 mai, New York : Pour la deuxième fois des *Fluxtours* sont organisés dans la ville.

2 mai, New York : Le *Laudatio Scripta Pro George Maciunas Concepta Omnibus Fluxi*, un banquet en l'honneur de Maciunas, est organisé en secret par George Brecht et Geoffrey Hendricks.

23/28 août, Shiga Kogen, Japon : Un séminaire sur « l'humour et Fluxus » est organisé avec la participation d'Emmett Williams et Ay-O.

3 sept. /17 oct. Berlin : L'exposition *New York Downtown : Soho* est présentée à l'Akademie der Kunst par René Block. Elle présente les expérimentations sociales et artistiques du quartier de Soho dont Maciunas est un acteur majeur. A cette occasion il réalise le *Fluxlabyrinth*, installation collective ludique que les spectateurs doivent franchir avant d'entrer. Le 3 septembre est joué un *Harpichords Konzert*.



Robert Filliou

Idiot ici, idiot là, ample food for stupid thought
 Idiot here, idiot there, nourriture abondante pour
 pensée stupide
 1977

Donation Vicky Rémy,
 Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

▲
15/17 avril., New York : Jean Dupuy organise le *Grommets 4* au 537 Broadway avec la participation de Geoffrey Hendricks, Knowles et Maciunas.

Mai, Amsterdam : Une exposition d'Eric Andersen se tient à la Galerie A.

29 juillet, Nice : Saito organise avec l'aide de Ben la performance *Jeux publics*.

Juillet, Amsterdam : Une exposition de Paul Sharits se tient à la Galerie A.

20 oct. : Mort d'Arthur Köpcke.

18/20 nov., New York : Dupuy convie Filliou, Higgins, Paik et Maciunas à l'événement *Chant A Capella* à la Judson Church.

●
31 janv., Paris : Inauguration du Centre George Pompidou.

1978

■
25 fév., New York : Maciunas se marie avec Billie Hutching au Grommet Art Theater. Lors de l'événement intitulé *Fluxwedding*, Maciunas et sa femme s'échangent leurs vêtements devant une foule de spectateurs. La cérémonie est suivie du *Flux Feast of Erotic Food & Flux Cabaret*, une série de performances jouant avec l'érotisme.

9 mai, Boston : George Maciunas décède à l'hôpital universitaire des suites d'un cancer du pancréas.

13 mai, New York : Des *Fluxfunerals for George Maciunas* sont organisés au 80 Wooster Street. Louise Bourgeois assiste à la cérémonie.

7 juillet, Düsseldorf : Beuys et Paik rendent hommage à Maciunas par l'organisation d'un concert intitulé *In Memoriam to George Maciunas* à la Staatliche Kunstakademie.

▲
4/26 fév., New York : Jean Dupuy organise *A Tower in the Auditorium* au P.S.1. George Maciunas y participe avec une performance.

16 fév., New York : Jean Dupuy organise *Waitress at Ear Inn* au Ear Inn, une série de « transvestisme » dans laquelle Maciunas joue le rôle d'une serveuse.

Juin, Amsterdam : Une exposition de George Brecht se tient à la Galerie A.

●
Mai, Italie : le chef du Parti des démocrates chrétiens et Président du Conseil, Aldo Moro, est enlevé par les Brigades Rouges. Il est retrouvé mort dans le coffre d'une voiture le 9 mai.

5/17 sept., Etats-Unis : Les accords de Camp David sont signés entre Israël et l'Egypte pour la mise en place d'une paix durable entre les deux pays.

1979

■
 Publication du dernier cc *V Tre*, le *V Tre Extra* n°11 dirigé par Geoffrey Hendricks et en l'honneur de Maciunas.

▲
Avril, Amsterdam. Harry Ruhe organise l'exposition *Fluxus, the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties* à la galerie A.

1981-1995

20 sept./1^{er} nov. 1981, Detroit : le Crankbrook Academy of Art Museum accueille l'exposition *Fluxus Etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, organisée par Jon Hendricks.

19 sept./14 nov. 1982, Wiesbaden : l'exposition *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, est présentée par René Block au Museum Solothurn de Wiesbaden, pour célébrer les 20 ans de la naissance de Fluxus. Elle est accompagnée d'un concert. Tous les dix ans, un événement exposition/concert rappelle ainsi cet anniversaire. En 1992, il est aussi dirigée par René Block.

26 mai/30 sept. 1990, Venice : l'exposition *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962* organisée par Achille Bonito Oliva, avec Gino di Maggio, Gianni Sassi, Giovanni Caradente. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca). Dans le cadre du *Sub-Atomic Fluxus Festival*.

9 nov. 1994/23 janv. 1995, Paris : l'exposition *Hors Limites, l'art est la vie 1952-1994*, organisée par Jean de Loisy au Musée National d'Art Moderne est la première exposition française d'une institution publique qui montre Fluxus.

7 avril 1995/11 juin 1995, Marseille : l'exposition *L'esprit Fluxus* est présentée au Musée d'Art Contemporain de Marseille, première institution française à consacrer une exposition entière à ce mouvement. Présentée auparavant au Walker Art Center de Minneapolis, elle contient en majorité des œuvres appartenant à cette institution et est organisée par Elisabeth Armstrong.



cc V TRE , n°11 a V TRE EXTRA
24/03/1979
Musée d'Art Contemporain de Lyon

FLUXUS CHRONOLOGY

1952-1995

Virgile Delmas



FLUXUS, EVENTS
AND GROUP PRODUCTIONS



FLUXUS, ITS ARTISTIC CONTEXT



ARTISTIC, POLITICAL,
AND SOCIAL CONTEXT

1952

▲
2 May, New York: David Tudor performs *Water Music* by John Cage at the New School for Social Research.

29 August, Woodstock: David Tudor performs *Water Music* by John Cage at the Maverick Concert Hall. This piece, in three movements, shows the pianist sitting in front of the piano without playing a single note, for 4 minutes and 33 seconds, thus demonstrating the value of "silence" as a musical element. George Maciunas meets the film director Jonas Mekas in New York. It's the start of long friendship between the two artists of Lithuanian origin.

North Carolina: John Cage organizes *The Event* at the Black Mountain College, where he lectures (an experimental university founded in 1933 which hosts in particular Josef Albers as professor from 1933 to 1946). This "event" was considered to be one of the first happenings, with the participation of David Tudor, Merce Cunningham and Robert Rauschenberg.

●
Harold Rosenberg writes the famous article "The American Action Painters" published in the review *Art News*, 51/8, December. The art critic defines Action Painting.

1956

▲
December, Osaka: Jiro Yoshihara founds the group Gutai, whose etymology Gu "instrument" and Tai "body" refers to concrete and corporal art. Contrasting in particular with abstract art, Gutai lays claim to a performing art, in situ, where corporality plays a central role.

1958

▲
5 Sept. /19 Oct., Düsseldorf: *Dada, Dokumente einer Bewegung* is the first exhibition of Dada in Germany since the Nazis took power in 1933. It will influence many Fluxus artists, especially Wolf Vostell and Nam June Paik.

Krefeld: Emmett Williams publishes *Konkretionen*, his first concrete poetry work.

Cologne: Nam June Paik studies and works in the electronic music studio of Karlheinz Stockhausen.

Darmstadt: John Cage gives courses in experimental music during the summer. Paik and Spoerri attend them. They will be strongly influenced by this teaching.

Nice: Ben opens his shop *Laboratoire 32* which will

become a meeting place for the Nice School.

●
28 April, Paris: *Exposition du vide*, Yves Klein, Galerie Iris Clerf

4 Oct., France: Proclamation of the 5th Republic. Charles De Gaulle becomes its first President.

1959

▲
7 April, New York: After having founded the *New York Audio Visual Group*, Dick Higgins and Al Hansen present their first musical works at the Kauffman Concert Hall, in company with John Cage and Christian Wolff.

4 Oct. /10 Oct., New York: Allan Kaprow presents *18 happenings in 6 parts*, one of the first happenings at the Reuben Gallery.

16 Oct. / 5 Nov., New York: George Brecht exhibits *Toward Event* at the Reuben Gallery, where he presents in particular *Drip Music*, a musical piece consisting of dripping water from one container to another. He uses the term "Event," which is widely adopted by Fluxus to characterize the execution of a simple action whose sound should be considered as a musical composition.

13 Nov., Düsseldorf: Jean Pierre Wilhelm's Gallery 22 hosts the first *Homage to John Cage* by Nam June Paik. He overturns a piano onto the heads of the spectators in the front row, amongst whom we find the contemporary composer Karlheinz Stockhausen. This representation marks the beginning of Paik's performance activity bearing the stamp of Dada and Cage's music.

Paris: Daniel Spoerri meets Robert Filliou at the café *La Méthode*, opposite the école Polytechnique. He introduces him to his friends Dieter Roth and Emmett Williams.

New York: All the year: John Cage has been giving courses in experimental music at the New School for Social Research since 1956. In 1959 numerous artists attend his courses. Amongst these is Allan Kaprow, creator of the happening concept, but also future artists associated with Fluxus, including George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Jackson Mac Low and also Toshi Ichiyonagi.

Cologne: Wolf Vostell writes *Dé-coll/age for Millions of Spectators*, his first part of a happening which will never be performed.

●
1st January: The commencement of the Common Market, and the creation of the EEC.

15/18 Sept.: Nikita Krouchtchev becomes the first Soviet leader to undertake an official visit to the United States.

1960

■
18 Dec., 1960/30 June 1961, New York: A series of concerts is organized by La Monte Young at 112 *Chambers Street*, the loft of Yoko Ono. George Maciunas attends, and meets several artists, who he invites to his gallery.

Autumn, New York: George Maciunas associates with Almus Salcius to create a gallery; the A/G Gallery opens at 925 Madison Avenue in the autumn. The first "pre-Fluxus" concerts are held in December.

▲
14 March, New York: the *Concert of New Music* is organized at the Living Theater with Kaprow, Brecht, Cage, Rauschenberg, Maxfield, Johnson, Hansen, Mc Dowell.

June, Cologne: Nam June Paik presents *Study for Pianoforte* in the studio of Mary Bauermeister before Karlheinz Stockhausen, David Tudor and John Cage, whose tie he cuts in two.

1st August, New York: The Living Theater interprets the play *The Marrying Maiden* by Jackson Mac Low.

September, France: Robert Filliou composes his first work *L'immortelle mort du monde*. Dedicated to Daniel Spoerri, this piece is created while it is being played.

All the year, New York: Richard Maxfield gives courses in experimental music at the New School for Social Research. Here George Maciunas meets La Monte Young who introduces him to the New York avant-garde circle.

●
19 April, Paris: Alain Jouffroy and Jean-Jacques Lebel organise an *Anti-process* demonstration and an exhibition at the Quatre Saisons gallery. This international traveling exhibition (Venice and Milan) brings together some sixty artists who are opposed to the war in Algeria, and the torture which is being carried out there.

17 May: Manifesto of the International Situationniste, published in the review no. 4 of the *Internationale Situationniste* (not signed). Reprinted in the German review *Spur* no. 1, signed by Guy Debord, Asger Jorn, Constant, Maurice Wyckaert, Giuseppe Pinot-Gallizio and the group Spur.

6 Sept., France: The declaration of the right to rebellion in the Algerian War, better known under the name of the *Manifesto of the 121*, is published in the magazine *Vérité-Liberté*. Amongst the intellectuals and artists who signed we find J.P. Sartre, S. De Beauvoir, F. Sagan, A. Resnais and also F. Truffaut.

27 Oct., Paris: Pierre Restany draws up the *Constitutive Declaration of the New Realism*. It is signed by Yves Klein, Arman, François Dufrene, Raymond

Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Jacques Villegle.

8 Nov.: John F. Kennedy is elected President of the United States.

France / Algeria: While the former French colonies which so desired gain their independence, the "week of barricades" in Algiers demonstrates the radicalization of opinion amongst the *pied noirs* in reaction to the transfer of General Massu back to the Metropole.

1961

■
14 March/30 July, New York: George Maciunas organizes a series of concerts, and musical, acoustic and poetry performances at the A/G Gallery, including those of Dick Higgins, Walter De Maria, Trisha Brown, Toshi Ichihyanagi and Jackson MacLow. On the invitation card for the *Musica Antiqua & Nova* evening of 25 April it is written "Entry fee 3 dollars in support of the Fluxus publication." This is the first time that the word Fluxus appears, intended originally for a future publication on the "flux of artistic creation," which in fact never materialized.

December: George Maciunas produces *Space Projected in Time Graphic Music/Time Projected in Space Music Theater*, the first diagram tracing the origins of Fluxus.

▲
January, Copenhagen: Daniel Spoerri introduces Robert Filliou to Arthur (Addi) Köpcke.

June, Copenhagen: First solo exhibition by Robert Filliou at the Arthur Köpcke Gallery.

October, New York: The exhibition, *The Art of Assemblage*, is organized at the MoMA, tracing the techniques of assemblage from Cubism up to the 1960s. The works of George Brecht and Robert Rauschenberg are exhibited alongside those of the Cubists.

November, New York: The A/G Gallery is submerged by debts. Hounded by bailiffs, George Maciunas leaves the United States for Wiesbaden in Germany, where he works as a graphic artist for the US Air-Force. There he meets the American Emmet Williams, a poet and chief editor of the *Stars & Stripes*, an American Army review.

December, New York:

Henri Flynt writes his essay on conceptual art. He is the first artist to employ this term which he defines as "art whose material is the concept." This text will be published in 1963 in the *An Anthology* by La Monte Young.

New York: John Cage publishes his most famous work, entitled *Silence*.

Cologne: Nam June Paik meets Wolf Vostell at the studio of Mary Bauermeister.

Düsseldorf: Joseph Beuys becomes Professor of Monumental Sculpture at the Kunstakademie.

●
17 and 18 April: The American landing in the Bay of Pigs in Cuba is a failure.

21 April, France / Algeria: Unhappy at being “abandoned” by the Metropole, the Generals Challe, Jouhaud, Salan and Zeller organize a military coup in Algeria.

May, Paris: Inauguration of the J Gallery with the exhibition *40° below Dada* organized by Pierre Restany.

Nights of 12 and 13 August, Berlin: After the bilateral refusal to go back on the treaty separating East and West Berlin, the East German Republic begins the construction of the Berlin Wall.

New York: Robert Morris produces *Card File*, considered as being one of the founding works of conceptual art.

J.F. Kennedy decides to send 15,000 American troops to Vietnam to support the anti-communist Government.

Amsterdam: The exhibition *Moving Movement* is organized by Willem Sandberg, Pontus Hulten, Daniel Spoerri and Jean Tinguely at the Stedelijk Museum. It then transfers to the Moderna Museet in Stockholm.

1962

■
March, Germany: George Maciunas composes his best known score, *In Memoriam to Adriano Olivetti*. The performers follow a score on a roll which indicates the action they have to do, such as opening or closing an umbrella.

21 May, Germany: The beginning of the production of the *Fluxusnewsletter*, which George Maciunas sends to everyone in his artistic network.

9 June, Wuppertal: George Maciunas, with the help of Nam June Paik, participates in the soirée *Après John Cage*, organized by Rolf Jährling during the *Kleines Sommerfest* of the Parnass Gallery in Wuppertal. He presents his first protest text *Neo Dada in Music, Theater, Poetry, Art* which is read in German by Arthus C. Caspari, before distributing the brochures introducing the future Fluxus review.

16 June, Düsseldorf: The concert *Neo Dada in der Musik* organized by Nam June Paik at the Kammerspiele is a success. This concert encourages George Maciunas to organize a festival bringing together works of American and European artists working on the same research themes.

1st Sept. /23 Sept., Wiesbaden: The *Fluxus internationale Festspiele Neuester Musik* is the first festival bearing the name of Fluxus. Organized by G. Maciunas, Nam June Paik and Wolf Vostell, 14 concerts are held over a period of 4 weeks. American

artists such as Dick Higgins and Alison Knowles mix with artists working in Europe. This festival marks the beginning of a long series of Fluxus festivals organized by George Maciunas throughout Europe.

23 Oct. /8 Nov., London: The *Festival of Misfits* is organized in the Gallery One of Viktor Muskgrave. A Fluxus concert at the London Institute of Contemporary Art takes place on 24th October 1962. Here Ben and Robert Filliou meet George Maciunas.

23/28 Nov., Copenhagen: The *Festum Fluxorum* of Copenhagen takes place at the Nicolaj Kirke (Church of Saint Nicolas). Six concerts are organized. Eric Andersen joins the artist's group.

3/8 Dec., Paris: The *Festum Fluxorum, Poésie, musique et anti-musique événementielle et concrète* of Paris is organized at the American Center. 7 concerts are held in a concert hall which is practically empty. The co-organizer Jean-Clarence Lambert, member of the Domaine Poétique, forgets to distribute the posters and leaflets sent by George Maciunas. This festival is the first financial failure of the Fluxus movement.

▲
May, Germany: During a trip to Cologne, George Maciunas asks Nam June Paik and Wolf Vostell to participate in a publication *Fluxus*. Thanks to Nam June Paik, Maciunas meets Mary Bauermeister, Ben Patterson, Karlheinz Stockhausen and Jean Pierre Wilhelm. At the same period, Joseph Beuys enters into contact with Nam June Paik.

3 July, Paris: The *Galerie légitime* of Filliou organizes a demonstration of Ben Patterson in the streets of the capital. Maciunas produces the graphics for the invitation card.

5 Oct., Amsterdam: The concert, *Parallele Auführungen Neuster Musik*, is organized at the Monet Gallery for the inauguration of the exhibition *Dé-coll/âge* by Wolf Vostell, Higgins, Knowles, De Ridder, Schmit and Paik participate.

Germany: Wolf Vostell publishes the first number of his review *Dé-coll/âge, revue aktuellen Ideen*. 7 numbers are published between 1962 and 1969. The review would have been the European competitor of Flexus, if it had seen the light of day.

Paris: Robert Filliou writes *L'autrisme* as an “action manifesto” and creates the *Galerie légitime*, a travelling gallery which he keeps in his cap. He produces the performance “*13 Ways of Using Emmet William's Skull*” at the Café de la Choppe. Photographs of this event are published in 1963 by Maciunas in *Fluxus Preview Review*.

Nice: Ben films his first street actions and exhibits his *tableaux retournés*.

Prague: Milan Knizak produces his first artistic creations, *Action Protest*. In particular he produces a *shop in town* in front of the windows of the President of the Republic of Czechoslovakia.

●
4/6 June, Vienna: Otto Muehl, Adolf Frohner and Hermann Nitsch produce the action *Die Blutorgel*, and found "Viennese Actionism." They shut themselves up for three days in the cellar of Otto Muehl to produce works to protest against the conservatism of contemporary art. The works are exhibited when they come out, accompanied by a speech from the psychoanalyst Dorvak.

18 March, France: The signature of the Evian agreements paves the way for the independence of Algeria.

10 July United States: The Governor of Mississippi refuses to admit James Meredith, a black student, to the University of Oxford, despite a ruling by the Supreme Court. This incident provokes violent confrontations between the WASPs and the black community.

11 Oct., Italy: The 2nd Vatican Council, marking a certain opening up of the Catholic Church towards the modern world

16/28 Oct.: Nikita Krouchtchev decides to send nuclear missiles to Cuba. The Kennedy administration summons the Soviets to back down. The "Missile crisis" casts the threat of nuclear war.

New York: The *International Exhibition of the New Realistic* at the Sidney Janis Gallery, confronted the works of the New Realists with those of the future artists of American Pop Art, such as Andy Warhol and Roy Lichtenstein.

U.R.S.S.: Constitution of the artist group *Dvijenie* "movement" founded by L.Nusberg. This movement is interested in action in art, and encounters many difficulties with the administrative authorities.

1963

■
2 and 3 Feb., Düsseldorf: The *Festum Fluxorum* of Düsseldorf is organized by Maciunas, thanks to the help of Joseph Beuys, at the Staatliche Kunstakademie. A professor at the academy, Beuys plays one of his first performances, the *Siberian Symphony*. During the festival Maciunas publishes the manifesto *Purge, Promotion, Fusion* in which he cites the different dictionary definitions of the word Fluxus, adding his own vision of the artistic world.

1st/3 March, Stockholm: A concert called *Fluxus, Happening, Danger Music* is organized by Dick Higgins and Alison Knowles at the Allenteatern. Maciunas expresses his disagreement with the use of the term Fluxus for such a concert of more personal performances.

28 March, Oslo: Dick Higgins and Alison Knowles present a Fluxus concert at the Studentekroa.

23 April, Copenhagen: Eric Andersen organizes a concert of new music entitled *Concerto* at the Royal Danish Music Conservatory.

1/31 May, New York: George Brecht and Robert

Watts, both living in the States, but whose works are largely played in Europe, organize the *Yam Festival* at the Smolin Gallery, a counter-point to the European Fluxus festivals.

6 June, Copenhagen: the *Fluxus Festival* is organized by Eric Andersen and Arthur Köpcke at the Tone Kunstner Sleskab. Henning Christiansen, who participates as a performer at these concerts, moves closer to the movement.

23/28 June, Amsterdam: George Maciunas co-organizes the *Fluxus Festival* at the Hypokriterion with Willem De Ridder, owner of the Amstel 47 Gallery.

25 July /3 August, Nice: The *Festival Fluxus of Total Art and Behaviour* is organized by Ben. George Maciunas is invited to "perform" alongside artists from Nice, such as Robert Bozzi and Robert Erebo. The administration of the Nouveau Casino Theatre refuses to host the performance, which is then held in the street in front of the Hotel Scribe and on the terrace of the Provence bar. These are the first street performances of Fluxus.

27/30 Sept., Copenhagen: Eric Andersen and Arthur Köpcke organize a Fluxus concert at the Nicolaj Kirke.

9 Oct., Paris: The soirée *Poésie et Cetera Américaine* is organized by the Paris Museum of Modern Art during the Paris Biennial, and broadcast on the radio by R.T.F. Emmett Williams directs a Fluxus concert with Robert Filliou and Daniel Spoerri.

18 December, Amsterdam: Willem De Ridder organizes a *Flux-concert* at the Kleine Komedie with T. Schmit and E. Williams.

Publications:

George Maciunas publishes *Fluxus Preview Review* and *Ekstra Bladet*, two rolls designed as advertising media for the publication of the review. These publications refer to the festivals that had taken place in Europe, and present certain "events" by associated artists, along with the promotion of a magazine which in fact will never be produced.

He publishes in the same year the only two Fluxus art editions; *L'optique moderne, collection de Lunettes présentées par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrene*, produced while Maciunas was still in Wiesbaden, and a collection of compositions by La Monte Young entitled *LY 1961 (compositions 1961)*.

La Monte Young and Jackson Mac Low publish *An Anthology*. The layout is designed by Maciunas and brings together texts on the works of numerous artists associated with Fluxus, and who had in particular taken part in the concerts at *112 Chambers Street* in 1960. Considered as a genuine book of contemporary art, through its aesthetic qualities and content, it introduces for the first time, a reflection on the term of conceptual art.

Production of the first *Fluxbox: Water Yam* by George Brecht.

▲ **11/20 March, Wuppertal:** Nam June Paik presents *Exposition of Music Electronic Television* at the Parnass Gallery. It is his first solo exhibition on the theme of art video, of which he is the precursor.

6 April, Germany: Maciunas sends the *Fluxus News Policy Letter no. 6* to artists staying in the States. He proposes to organize artistic terrorist acts in New York as propaganda for Fluxus. The artists concerned do not support these actions and they are never carried out.

May, Tokyo: Creation of a group of performance artists, Hi Red Center, by Akasegawa, Nakanishi and Takamatsu. The group is largely integrated into Fluxus, notably by Maciunas, who reproduces their performances.

August, New York: At the Pocket Theater, John Cage, assisted by 12 other pianists, plays *Vexations*, for the first time; a musical composition written by Eric Satie at the end of the 19th century. For 18 hours and 40 minutes the performers play on the piano the repetition of a loop, give or take one or two modulations.

20 August/4 Sept., New York: The first *New York Avant-garde Festival* is organized by Charlotte Moorman at the Judson Hall.

14 Sept., Wuppertal: Wolf Vostell presents *9 non-dé-coll/ages* at the Parnass Gallery.

October: The contract of George Maciunas is not renewed by the US Air Force, and he returns to the United States.

France: Robert Filliou designs the travelling *Poïpoï-drome*, in association with Joachim Pfeufer; an ideal place where "a functional relationship between reflection, action and communication" can be established. The title comes from a rite practiced in the Dogon culture, whereby "Poï Poï" is the reply to requests of well-being and greetings.

Paris: Daniel Spoerri transforms the Galerie J into a restaurant for his exhibition *723 kitchen utensils*.

New York: George Brecht publishes his one page journal, entitled *V Tre*. The publication will be taken up again a year later with Maciunas, becoming the editorial showcase of Fluxus.

La Monte Young founds the musical group *Dream Syndicate*, and *The Theater of Eternal Music*, with his wife, John Cale and Tony Conrad.

● **28 June, Vienna:** The Viennese actionists organize the *Fest des Psychophysischen Naturalismus* (festival of psycho-physical naturalism). The event is stopped by the police.

28 August, Washington: The march on Washington for work and freedom concludes with a famous speech by Martin Luther King.

10 Oct., Germany: Ludwig Herhard succeeds Konrad Adenauer as Chancellor.

11 Oct., Düsseldorf: Gerhard Richter and Konrad

Lueg produce *Leben mit Pop* (live with Pop Art, a demonstration for capitalist realism) at the Möbelhaus Berges. The two artists exhibit in a "petit-bourgeois" salon where the furniture is placed on pedestals.

22 Nov., Dallas: The American President, J.F. Kennedy is assassinated. The democrat Lyndon B. Johnson completes the presidential term.

New York: Andy Warhol directs his first films *Sleep, Eat and Kiss*.

1964

■ **January, New York:** Publication of the 1st issue of *cc V TRE*, the principal tool of diffusion of Fluxus activities and productions, in the form of a 4 page journal.

February, New York: 2nd issue of *cc V Tre*

February, New York: Production of *Fluxboxes*:

Shiomi: *Endlessbox*

Watts: *Events*

Ben: *Mystery Box*

Ay-O: *Tactile & Finger Box*

Knowles: *Bean Rolls*

Brecht: *prototype Games*

March, New York: 3rd issue of *CC V Tre*, *cc Valise eTRangle*

March, New York: Production of *Fluxboxes*:

Brecht: *Flags*

Knowles: *Clothing*

Saito: *Musical Chairs*

Ben: *Dirty Water, Holes*

Watts: *Rocks*

And The First *Fluxfood*:

Brecht: *Bread*

Watts: *Fire Alarm Cake, Egg Making Kit*

27 March, Nice: The concert *Quelque chose Flux Art total* is organized by Ben at the Artistic.

29 March, Tokyo: A *Fluxus Concert* is organized and played by Nam June Paik and La Monte Young.

11 April/23 May, New York: 12 *Fluxus Concerts* are organized by Maciunas at the Fluxhall/Fluxshop at 359 Canal Street. One of the first Fluxus films is shown, *Zen for film*, by Nam June Paik.

25/29 May, Paris: 1st *Festival of Free Expression* organized by Jean Jacques Lebel at the American Center. On 28th May, during the festival, Ben organizes a Fluxus concert.

June, New York: 4th issue of *cc V Tre*, *cc five ThReE*

27 June, New York: Maciunas organizes the *Fluxus Symphony Orchestra* at the Carnegie Recital Hall. Recreating the form of a symphony orchestra, the Fluxus group makes fun of classical music through contemporary performances.

6 July, London: *Fluxus, a Little Festival of New Music* at London's Goldsmith's College, J. Cale.

20 July, Aix-La-Chapelle: *Actions, Agit-Pop, Dé-*

Coll/age happenings, Event, l'Autrisme, Art Total, Re-Fluxus is organized by V. Abolins and T. Schmit with the participation of Joseph Beuys at the Ecole Polytechnique for the 20th anniversary of the failed assassination attempt on Hitler. The event is marked by many disturbances.

29 August /6 Sept., Copenhagen: E. Andersen, A. Köpcke and H. Christiansen organize the *Nye Koncert Fenomener, Happening, Action Music*. They carry on the tradition of Fluxus concerts, even if the exact term doesn't appear.

18 Sept./3 Nov., New York: The 1st *Perpetual Fluxfest* is organized at the Washington Square Gallery. Numerous activities and performances are organized, including *Fluxsports* and *events* by Ay-o and Shiomí.

31 October, Nice: Ben organizes *Seven Days of Research*. 7 Fluxus concerts are played at the Buffet de la Gare, with the participation of Robert Watts.

13 Nov., Scheveningen: *Flux Festival* with Andersen, De Ridder and Schippers.

23 Nov., Rotterdam: *FluxFestival* at the De Lantaren with Andersen, Köpcke, Ben, De Ridder...

New York: *Fluxyearbox 1* (or *Fluxus 1*) is the first anthology box produced by Maciunas. It brings together numerous scores and works by artists from the Fluxus group.



19 April, New York: W. Vostell organizes the happening *Décollage you* with the participation of Al Hansen.

June, New York: Nam June Paik arrives in New York. He meets Charlotte Moorman. This marks the start of a long collaboration between the two artists.

8 Sept., New York: George Maciunas and Henry Flynt create *Action against Imperialism Culture (AAIC)* to protest against western imperialist culture. Their vehemence targets in particular Karlheinz Stockhausen, the German New Music composer, who had disapproved of Afro-American origin music during a conference and Jazz in particular. Charlotte Moorman programmes a piece by Stockhausen, the *Originale*, for the 2nd *New York Avant Garde Festival*. George Maciunas is opposed to this and threatens any artist who participates, with excommunication from the Fluxus group. He organizes with Ben and Ay-o a strike picket in front of the Judson Hall where the festival is being held. They distribute a prospectus entitled *Fight Musical Decoration of Fascism*. Nevertheless Dick Higgins, Nam June Paik, Jackson Mac Low and Joe Jones participate at the representation, directed by Allan Kaprow. This event marks the first irreversible split in the group, also known as the *Fluxschisme*.

16 Sept., Berlin: The exhibition *Neodada, Pop, Décollage, Kapitalischer Realismus* is presented for the inauguration of the René Block Gallery. The Gallery will hold several exhibitions of Fluxus artists.

22 Sept./10 Oct., New York: *Rainbow Environment no. 1* by AY-O, is played by the artist at the Smolin Gallery in New York.

10 Oct., Tokyo: *Roof Event* is produced by the HI Red Center on the roof of the Ikenobo building.

Nov. 1965, New York: Dick Higgins organizes the *Monday Night Letters* at the Go Go Café.

11 Nov., Düsseldorf: Joseph Beuys performs *The Silence of Marcel Duchamp Is Over-Estimated* at the Düsseldorf TV studios. The piece criticizes the Duchamp vision of "non-art," or the non-implication of artists in their work.

19 and 21 Nov., Spain: Creation of the group Zaj, by Hidalgo and Marchetti. An artistic group very close to Fluxus, they evolve in a very difficult political context, that of Franco's authoritarian regime. They are joined by Esther Ferrer in 1966. On the 19th November in Madrid they organize the performance *Traslado a Pie de Tres Objetos*. Then on the 21st, the *Concerto de Teatro Musical*, avenue de Seneca.

25 Nov./10 Dec., Amsterdam: Exhibition *9 directions in art* and performances by Ben at the Amstel 47 Gallery.

1st Dec., Berlin: Joseph Beuys plays *Der Chief* at the Berlin gallery of René Block.

Amsterdam: Willem De Ridder founds the *European Mail-Order Warehouse*, the first European Fluxshop.

Prague: Milan Knizak sets up the *Aktual* programme and manifesto, signed by certain Czechoslovakian artists such as Mach, Trtilas and Wittman. The manifesto talks of the link between life and art, questioning the role of the artist in society. The Aktual group will be involved in several artistic and sometimes political demonstrations in the streets of Prague, right up to 1968, when Knizak leaves for the United States.

New York: Dick Higgins founds the publishing house *Something Else Press*. Emmett Williams will be Editor in Chief from 1966 to 1973.

Tokyo: *Human Box Event* is organized by the HI Red Center at the Imperial Hotel.



28 Jan., New York: Andy Warhol inaugurates *The Factory*, a multi-disciplinary place of creation of the Pop artistic culture.

14 Oct., USSR: Nikita Krouchtchev is relieved of his functions and replaced as Head of State by Léonid Brejnev.

14 Oct., United States: Martin Luther King receives the Nobel Peace Prize.

3 Nov.: The Democrat Lyndon B. Johnson is elected President of the United States with a large majority.

France: The Nobel Prize for Literature is awarded to Jean Paul Sartre, who refuses it.

Venice: Robert Rauschenberg wins the Grand Prix at the 32nd Contemporary Art Biennial. This event

marks the beginning of the dominant position of the United States in contemporary art movements.

1965

■ **March, New York:** Publication of issue no. 5 of *cc V Tre, cc Vacuum TRapEzoid*. Production of *Fluxkit*. Production of the first 12 *Fluxfilms*.

17/25 May, Paris: The second *Festival of Free Expression* organized by J.J.Lebel, invites Paik, Moorman and Ben. A concert is organized on the 22nd May.

14 June, Berlin: A *Flux-Concert* is organized at the Block Gallery with B. Brock, Cage, Chiari, Corner, Higgins, Ichiyonagi, Mac Low, Ono, Paik, Rot, Tenney, Vostell, and Williams.

New York, July: Publication of issue no. 6 of *cc V Tre, cc Vaudeville TouRnamEnt*.

5 Sept./19 Dec., New York: The *Perpetual Fluxfest* is organized at the New Cinematheque, 85 E. 4th Street. Presentation of *Fluxfilms* (5 and 19 Sept.) and invitation of Hi Red Center. 25 Sept.: *Flux-orchestra* Concert at the Carnegie Recital Hall.

2 Dec., Los Angeles: *The International Steam Spring Vegetables Pie, Fluxus Festival* is organized by Joseph Byrd for the New Music Workshop and the Graduate Student Association, University of California, Los Angeles. New students become interested in Fluxus. The festival is one of the first on the West Coast.

In *Fluxshop/Fluxorchestra*, a prospectus published by Fluxus publications, we find for the first time the manifesto of Maciunas *Fluxmanifesto on Fluxamusement*.

George Maciunas publishes the *Conditions for Playing Compositions, Films and Magnetic Tapes Published by Fluxus*. The publication is mis-interpreted and contributes to Maciunas's isolation.

▲ **8 Jan., New York:** The concert *Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes* is presented by Paik and Moorman at the New School for Social Research.

March, New York: Daniel Spoerri produces his trap paintings, *Room 631, Chelsea Hotel*, and exhibits them at the Green Gallery.

10 April, New York: Chapter 1 of *The Book of the Tumbler of Fire* by Brecht is published and exhibited at the Madison Gallery.

17 April, New York: Dick Higgins displays his work, *The Tart*, at the Sunnyside Garden Ballroom and Wrestling Arena.

14 and 15 May, Berlin: The concert, *Robot Opera*, by Paik and Moorman is performed at the René Block Gallery.

5 et 6 June, Wuppertal: *24 hours*, a series of per-

formances which takes place at the Parnass Gallery, with Beuys, Paik, Moorman, Schmit, and Vostell.

27 June, New York: Yoko Ono presents the performance *Bag Piece* at the Filmmaker's Cinematheque.

25 August/11 Sept., New York: The 3rd *New York Avant-garde Festival*, still organized by Charlotte Moorman, dedicates its programming to numerous Fluxus artists. Following the incidents of the previous year, which provoked the *Fluxschisme*, George Maciunas refuses to participate from now on.

30 August/1st Sept., New York: The *First World Congress: Happening* is organized by Octopus All-stars and Al Hansen at 591 Commercial Street. Eric Andersen participates.

September, Villefranche-sur-mer: Robert Filliou and George Brecht, who had met in Rome two months previously, open *La Cédille qui sourit*, a space designed to be an international centre for permanent creation, like a "non-boutique," where art and life mix closely together; where "one invented and dis-invented objects." Most of the time *La cédille* is closed, with the notice on the door, "we are at the Café du Midi, with Gisèle and Raymonde."

5 Nov., London: Dick Higgins organizes at the London I.C.A. *Something Else, a concert of New Music and Event*.

7 Nov., Prague: Milan Knizak plays *Soldier Game Prague*. A Czech Artist, he approaches Kaprow and Maciunas, and becomes the Fluxus relay for Eastern Europe.

27 Nov. /15 Dec., Madrid: The *Festival Zaj 1* is organized by the eponymous group at the University of Madrid. Wolf Vostell participates.

Nice: Ben opens his gallery in his shop, *Ben doute de tout*. Several American Fluxus artists are exhibited.

First series of concerts for Paik and Moorman in Europe.

● **1st/29 Oct., Paris:** the exhibition *Narative Figuration in Contemporary Art* is organized by Gérald Gasiot-Tallabot at the Creuze Gallery.

19 Dec., France: the re-election of Charles De Gaulle as President of the Republic.

Joseph Kosuth produces his work, *One and 3 Chairs*, considered as one of the first conceptual works. He becomes the leader of the conceptual art movement with his slogan "Art as idea as idea."

United States: The artists who are opposed to the Vietnam War are becoming more and more numerous. The *New York Times* publishes "End Your Silence," written by the group, Artists and Writers Protest against the War in Vietnam

The Federal Government is forced to send inspectors to the Southern States to make black Americans sign up on the electoral roll.

1966

■ **February, New York:** Publication of issue no. 7 of the review *cc V Tre*, *cc 3 newspaper event for The pRice of 1 \$*.

25/28 April, Paris: The 3rd *Festival of Free Expression* hosts Paik, Ben and Patterson. The 28th April, a *Flux concert* is performed.

5/7 April, Prague: Andersen, Köpcke and Schmit organize *Advanced Art, Akce, Novy Realismus, Happenings, Event* at the Státní Divadelní Studio. It is one of the first concerts linked to Fluxus in Eastern Europe.

May, New York: Publication of issue no. 8 of the review *cc V Tre*, *cc Vaseline street*.

May, New York: New series of *Fluxboxes*:

Andersen: *50 Opera*

Brecht: *playing cards*

Moore: *Venetian Blind*

Kubota: *medicines*

Hi Red Center: *bundle of events*

Spoerri: *table tops*

Shiomi: *spatial poems 2*

Watts: *clothing, light switch*

Riddle: *minds event*

11 June, New York: The "event" *Street Cleaning* by Hi Red Center is produced on the Grand Army Plaza by Bici and Geoffrey Hendricks, Lauffer, Watts, Maciunas and the Moore couple.

Summer, Vilnius: Vytautas Landsberg and his students organize the first festival carrying the name Fluxus in Eastern Europe, at the Vilniaus Pedagoginis Institutas.

Autumn, New York: George Maciunas divides the world into various Fluxus zones. Ken Friedman is responsible for the West Zone, Ben for the South Zone, Per Kirkeby for the North Zone, and Milan Knizak for the East Zone.

13 and 17 Oct., Prague: Knizak organizes a *Festival Fluxus* with Berner, Higgins, Knowles, Serge III and Ben. Serge III is arrested and imprisoned for having given his passport to a Czech soldier who was trying to escape. He will be freed 14 months later in exchange for a Czech spy.

22 and 24 Nov., California: Ken Friedman organizes *Happening (2)* at the La Mesa with Fluxus West. The *Fluxus Year Box 2* is produced by Fluxus publications. The box contains several kits produced by Maciunas following artist's propositions. In particular it contains numerous *Fluxfilms* and a small hand-held viewer.

Maciunas produces his poster *USA Surpasses All Nazi Genocide Records*. Very critical of American imperialism, Maciunas takes the American flag and replaces the stars with skulls and the stripes by statistics on genocides, where the USA come out on top. Publication by Maciunas of the diagram *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-*

garde Movements), and the *Fluxus Manifesto*. Publication by Maciunas of *Fluxfest Sale*, comprising scores by artists and the Fluxus Object Prize.



10 March, New York: Wolf Vostell organizes *Subway Events*.

13 March, Philadelphia: The *Avant-garde Music Times Auditorium* is organized with the participation of Moorman, Paik and Vostell.

17/ 20 March, New York: C. Schneemann presents *Water Light, Water Needles* at St Mark's Church.

29 May, Madrid: the *Festival Zaj 2* is organized by the eponymous group at the University of Madrid.

16/18 June, Paris: Exhibition *Personne et Ben n'expose pas* at the Galerie J. On the invitation card it is written: "...the curtain will go up at 21h30 precisely, and will go down at 21h30 precisely. Absolutely no-one will be allowed to attend the presentation."

3 August, New York: Dick Higgins writes the article, *Statement on Intermedia*, in which he describes the emergence of new artistic media which he groups under the name "intermedia." Published initially in *Dé-coll/age* no. 6, and then by Something Else Press, in July 1967.

9 Sept., New York: 4th *New York Festival of Avant-garde*.

9/11 Sept., London: Gustav Metzger organizes the event *Destruction in Art Symposium (Dias)*, based on an apocalyptic diagnosis of western culture and politics. Notable participants are the Viennese actionists, but also Flanagan, Lebel, Toche and also Ono.

4 and 5 Oct., Berlin: A concert by the Spanish group Zaj is organized at the René Block Gallery. It is followed the next day by a Fluxus concert.

14 and 15 Oct., Berlin: Beuys presents *Eurasientstab (Fluxus organum)* at the René Block Gallery

12 Nov., Madrid: Higgins and Knowles participate in the concert, *Events and New Music*, organized by Zaj at the Salon de actos de la Escuela Tecnica Superior de Arquitectura.

30 Nov./30 Jan. 1967, Paris: The first French exhibition on Dada is held at the National Museum of Modern Art, to celebrate the 50 years of the movement.

7 and 8 Dec., Barcelona: *Festival Zaj 3*.

15 Dec./31 Jan. 1966, Paris: Exhibition of *La cédille qui sourit Offerings inattendus* at the Ranson Gallery.

18 Dec., Tokyo: *Happening for Sightseeing Bus Trip in Tokyo* is organized by Ay-O. Vostell participates. **Villefranche-sur-mer:** Ben exhibits at *La Cédille qui sourit*. Dick Higgins, Alison Knowles and Dorothy Iannone, travelling in Europe, visit *La Cédille*.

Publication by Maciunas and Flynt of *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. Maciunas exposes his reflections on his system of pre-fabricated constructions and on functionalism in design.

● **11 March, United States:** Stockley Carmichael creates the *Black Power* movement. The *Black Panthers* develop in Oakland.

18 April, China: Mao Zedong launches the cultural revolution. Mass publication of the little red book, and purging of the universities.

28 Sept., Paris: Death of the writer and theorist of surrealism, André Breton.

1st Dec., Germany: Kurt Georg Kiesinger succeeds Ludwig Erhard as Chancellor.

Vietnam: The first American air raids in Vietnam. The war intensifies.

1967

■ **12 Feb., Milan:** a *Fluxus Concert* is organized at the Teatro Piccola Scala de Milan with S. Albergoni, C. Gaia, Neri, Pedrini, G. Sassi, Ge. Simonetti.

10 and 12 March, Lund (Sweden): The *Fluxus Concert La Cédille qui sourit, Art Total, Action-Poésie* is organized by P.A. Gette, Brecht and Ben with Heidsieck, Turbid and Brewer at the Konsthall.

26/28 April, Turin: Ben organises *Les mots et les choses: Concert Fluxus/Art Total* with the participation of the Turin Art Museum at the Il Punto Gallery.

March, New York: production of *Fluxboxes*:

Berner: *Glued Book*

Friedman: *box event*

Filliou: *Dust*

Fine: *piece for audience*

Kubota: *collage napkins*

Ben: *mystery food, suicide kit, playing cards, etc*

Watts: *time kit, sand box, table top, cloud ceiling*

31 March, San Francisco: The *Fluxfest* is organized at the San Francisco Longshoreman Hall by Berner and Baldwin with the San Francisco Mime Troupe, and the Flux Orchestra.

April, New York: Maciunas, Watts and H. Fine found *Implosion Inc. Project*, a commercial company for the production of artistic gadgets destined to fund Fluxus activities. They create stick-on tattoos, and kitchen aprons with a photo of a pubis. The enterprise is a failure.

1st May, Rome: A *Fluxus Concert* is organized at the Diacono Teatro with Hidalgo, Marchetti, Ben and Maciunas.

6 June, Genoa: A *Fluxus Concert* is organized by Simonetti at the Galleria La Bertesca with Albergoni, Nespolo, Sassi, and Simonetti.

15 Nov., New York: The *soirée Fluxus, A Paper Event by the Fluxus Masters of the Rear-guard Time/Life Building* is organized at the Museum of Contemporary Craft. Centred on the theme of paper, the evening is dedicated to Maciunas.

New York: Productions of *Fluxboxes*:

Watts: *stick on tattoos*

Maciunas: *stick on tattoos, photo-aprons*

Filliou and Spoerri: *Monsters are inoffensive*

New York: Maciunas creates the first artist's cooperative in Soho at 80 Wooster Street: the *Flux-houses Cooperatives inc.* Seven cooperatives are created between 1967 and 1969, including the Film-maker's cooperative of Jonas Mekas.

▲

9 Feb., New York: *Opera Sextronic* by Paik and Moorman is presented at the Filmmaker's Cinematheque. The police stop the projection and arrest the two artists for outraging public decency.

22 June, Düsseldorf: Joseph Beuys founds the German Students Party.

29 and 30 Sept., New York: 5th *New York Festival of Avant-garde*.

5 Oct., New York: *12 Evenings of Manipulation* is organized at the Judson Gallery, with Corner, Goldstein, Hansen, Bici and Geoffrey Hendricks, Kaprow, Ono, Paik...

23 Oct., Chicago: *What Did You Bring* is organised at the Museum of Contemporary Art of Chicago with Cage, Higgins and Knowles.

Emmett Williams publishes by Something Else Press, *An Anthology of Concrete Poetry*. With 17,000 copies printed, the work had a considerable influence in the United States and the United Kingdom.

Japan: Akasegawa, founder of the Hi Red Center, is sentenced to three months forced labour for having fabricated false bank notes.

●

21 April, Greece: The military coup d'Etat sees the installation of the "Colonels Regime."

5 to 10 June, Israel: The Six Days War ends with the occupation of the Sinai, the Gaza Strip, the West Bank, East Jerusalem and the Golan Heights, by the Israelis.

September, Gênes: Germano Celant organizes the founding exhibition of Arte Povera at the Bertesca Gallery.

9 Oct., Bolivia: Che Guevara is killed by the Bolivian Army at La Higuera.

14 Nov., Paris: Guy Debord publishes through Buchet/Chastel, *the Society of the Spectacle*, a cutting critique of cultural consumption, which will have considerable effect after the events of May 1968.

1968

■ **15 May, San Francisco:** Ken Friedman organizes with Fluxus West, *Vautier [Ben] day/Knizak night*.

10 Nov., London: A *Fluxus Concert* takes place at Gallery 10.

31 Dec., New York: To celebrate the New Year, George Maciunas organizes a *New Year's Eve Fluxfest*, in his apartment at 80 Wooster Street. The dinner is composed of various works which can be eaten – the first *Fluxmeal*, variations on foodstuffs, colours and consistency.

▲
March, Villefranche-sur-mer: *La Cédille qui sourit* goes bankrupt and is forced to close down. Brecht and Filliou launch the *Eternal Network* by poster and postal promotion. The poster reads "The artist has to realize that he is part of a vaster network, a permanent party which surrounds him here and everywhere in the world" Brecht settles in London.
10 May, Stockholm: Brecht and Filliou are invited to the Moderna Museet to present *The Poetic Science*.
14 Sept., New York: 6th *New York Avant-garde Festival*.

2 Dec., New York: Maciunas sends a *Flux Newsletter* to the group artists in which he declares his intention to buy an island. He gradually abandons the *Fluxhouses* (present until 1972) in favour of a larger project of an artist's community. He begins his initial search to buy an island and form an independent state with a delegation at the UNO. His project will not succeed.

10 Dec., Düsseldorf: Joseph Beuys, who founded the German Students Party on the 22nd June 1967, renames it "Fluxus Zone West."

17 Dec., Brunswick: Milan Knizak, recently settled in the United States, thanks to the support of Maciunas, presents *The Lying Ceremony* at the Douglass College in Brunswick, New Jersey.

●
4 April, Memphis: Martin Luther King is assassinated as he leaves his motel.

May, Coventry, United Kingdom: Atkinson, Bainbridge, Baldwin and Hurrell create the group *Art and Language*.

Inspired by analytical philosophy, they use language as art and adopt an overall critical attitude, including towards the artistic circles of the left.

May, France: A student movement, contesting the conservatism of French society, barricades the Latin Quarter in Paris on the 10th May. The movement is followed on the 15th by the workers who organize a general strike. The demonstrations end with the signing of the Grenelle agreements.

7 June, Vienna: The Viennese actionists produce their last common action at the University of Vienna during the student production *Kunst und Revolution*. G. Brus defecates while singing the Austrian national anthem and Muehl whips a masochist. Both of them are arrested and sentenced to prison terms. They then decide to go into exile.

Night of 21 to 22 August, Czechoslovakia: Soviet troops from the Warsaw Pact invade the country

and put an end to the freedom movement expressed during the Prague Springtime.

4 Nov.: The Republican Richard Nixon is elected President of the United States.

1969

■
24 Feb., Budapest: the first *Fluxus Concert* in Hungary is organized by the artist Tamas Szentjoby.

8 March, Cologne: An exhibition at the Kombinat 1 presents *Pre-Fluxus*, with the works of Paik and Vostell.

29 March, Trieste: A *Fluxus Concert* is organized by Simonetti at La Capella.

Spring: Production of *Fluxboxes*:

Brecht: *Closed on Monday*

J. Chick: *Forest Food*

Farmer's Coop: *Human trap*

Friedman: *Corsage, Clippings, Cleanliness kit*

Hutchins: *Jewellery kit*

P. Kirkeby: *4 teas, Boxed solid, clocks with compass or degree face*

Knizak: *Snakes, Dreams*

C. Liss: *Water from many sources*

Maciunas: *Clock with decimal face, multi-faceted mirror, adder.*

Mosset: *Dots*

Serge III: *Solid bottle*

Shartis, Grimes, Thompson: *papers game, events, music*

Wada: *Smoke kit, Cough*

Watts: *Sleeping, Sitting kits*

31 Dec., New York: For the New Year celebrations George Maciunas repeats his *New Year's Eve Fluxfest (Food Event)* in his apartment at 80 Wooster Street. This time many artists collaborate with the event, which is covered by a photo report by Peter Moore and appears in the cc V Tre no. 9

▲
February, Düsseldorf: During the exhibition *Permanent creation – principal of equivalence* at the Schmela Gallery, Robert Filliou elaborates the principle of equivalence, "well done = badly done = not done"; a non-comparison of things eluding all desire of hierarchical structure.

25/31 March, Amsterdam: Yoko Ono and John Lennon organize the *Bed-In* performance. In the manner of a sit-in, they lie in their honeymoon bed for a week to promote peace, and protest against the Vietnam War.

1/15 June, Everywhere: Ben organizes the *Festival Non-Art, Anti-Art, the Truth Is Art*. Ben gets artists to produce works from a distance for the festival. Serge III hitchhikes with a piano from Nice to Paris, and Clezio dedicates books by other authors, etc...

18 June/16 July, Mönchengladbach (Germany): The Städtisches Museum presents an exhibition on *La Cédille qui sourit*.

9 Sept./10 Oct., New York: 7th Annual New York Avant-garde Festival.

Jean Toche and Jon Hendricks found the *Guerilla Art Action Group* and organize violent artistic actions against social injustice.

Vostell and Higgins publish *Fantastic Architecture* with Something Else Press.

Maciunas publishes *Learning Machine*, a table synthesizing human knowledge, a reflection of his encyclopedic compulsion.

● **22 March/27 April, Berne:** Harald Szeemann organizes the exhibition *When Attitudes Become Forms*, at the Kunsthalle. The exhibition brings together, for the first time, the works of Anti-form, Conceptual Art and Art Povera, and will be shown afterwards in Krefeld and London.

28 April, France: Following the loss of the referendum to reform the Senate, Charles De Gaulle declares that he will leave the Presidency; he is succeeded by Georges Pompidou.

21 July: Neil Armstrong is the first man to walk on the moon.

August Woodstock: The *Woodstock Music and Art Fair* festival consecrate the hippy movement in the United States.

21 Oct., Germany: Willy Brandt succeeds Kurt Georg Kiesinger as Chancellor.

France: Georges Pompidou announces the project of the creation of a multi-disciplinary Cultural Centre on the Beaubourg plateau in Paris.

France: Aimé Maeght launches the first contemporary art magazine in France. *Chroniques de l'art vivant* is directed by Jean Clair.

1970

■ **16/20 Feb., New Brunswick:** The *Fluxshow* is organized at the Douglass College over several days. Organized by Maciunas, the exhibition recalls different Fluxus productions, including *Fluxmass*, a collective performance created by Maciunas, based on three movements: offering, canon, and communion. Larry Miller organizes *Fluxsports*.

18 April /22 May, New York: The *Fluxfest Presentation of John Lennon and Yoko Ono* is organized in the loft of Maciunas, with his participation: performances and happenings - *Do It Yourself, Measure, Blue Room, Weight & Water, Film Environment, Portrait of Lennon*.

30 April /8 May, New York: Guided visits, called *Fluxtours*, are organized in the city. These are burlesque guided tours under the direction of guides such as Nam June Paik and Ben.

15 Nov., Berlin: A *Festum Fluxorum* is organized by Addi Köpcke at the René Block Gallery.

Publication of cc V Tre no. 9 entitled *John Yoko & Flux all photographs copyright nineteen seVenty by peTer mooRE*

Productions of *Fluxboxes*:

G. Hendricks: *relics*

J. Reynolds: *thermal event, race, test, dangerous appliance*

Maciunas: *multi-syringe, ping-pong rackets, smile machine, 12 birds aeroplane*

▲ **2 March, Düsseldorf:** Joseph Beuys founds the *Organisation of Abstentionists for Direct Democracy by Referendum*. The organization calls for the boycott of elections.

October, Düsseldorf: After a homage to Niki De Saint-Phalle for whom he creates "mille Nanas en sucre," Daniel Spoerri creates the *Eat Art Gallery* above the restaurant that he had opened two years before.

6 Nov. /6 Jan. 1971, Cologne: The exhibition, *Happening & Fluxus*, is organized by Harald Szeemann at the Kölnischer Kunstverein in Cologne. For the first time in Europe a museum institution presents a retrospect on the different performance movements of the 1960s. It is inaugurated by a *Fluxus Concert* with Dieter Albrecht, Bici and Geoffrey Hendricks, Charlotte Moorman, Ben and Harald Szeeman.

Ben, Brecht, Filliou, Higgins, Kaprow, Paik, Vostell participate in the exhibition. The Viennese actionists, invited by Szeemann to present their work, provoke a scandal in the Christian Democrat press which doesn't hesitate to qualify their work as "shocking pornographic rubbish." The pressure from the newspaper editors, allied with that of the City Mayor, force the institution donors to censure some of the performances by threatening to cut off the funding for Szeemann's exhibitions. Szeeman resigns and the exhibition ends up in a fight. Filliou publishes *Teaching and Learning as Performing Arts* with Köning Publications. Drafted with the collaboration of Beuys, Brecht, Cage and Kaprow, the book contains lots of blank pages to fill in, so that the reader becomes a co-author.

● **14 Dec. Poland:** The first workers revolt in Gdansk. It takes 10 years before the creation of the Solidarnosc union.
G. Brus produces his performance, *Zerreisprobe*.

1971

■ **14 Jan., Berlin:** A *Festum Fluxorum* is organized by René Block in his gallery.

3 Feb., Stuttgart: *Flux Concert* performed by Albrecht at the Jugendhaus Ost.

24 June, New York: The *Fluxdivorce* is produced by Bici and Geoffrey Hendricks and also Maciunas, at 331 W 20th St.

7 August, Stockholm: A soirée *Fluxus Pa* is organized at the Moderna Museet, with a performance by Bengt af Klintberg.

Publications:

Maciunas: *Burglary kit, Breathe test*



20 March/25 April, Amsterdam: exhibition *Sum 4* with Filliou and Brecht.

1st/7 May, Berlin: *7 ideas of Ben* exhibition at the René Block gallery.

1st June, Düsseldorf: Beuys founds the *Organisation for Direct Democracy through Referendum*.

31 July/6 August, Venice: The exhibition, *Les paravents*, at the *Ben doude de tout* gallery invites several artists such as Boltanski, Brecht, Dietman, Serge Illi, Erebo, Sarkis, Saito, Spoerri...

9 Oct., Syracuse: The *This Is Not Here* event; exhibition and performances by John Lennon and Yoko Ono, organized by the Everson Museum. The catalogue and exhibition are designed and produced by Maciunas.

5 Nov./5 Dec., Amsterdam: Robert Filliou presents the foundation of the Territory of the Republic of Genius, during his exhibition *Research at the Stedelijk* at the Stedelijk Museum.

13 Nov., Naples: First exhibition of Joseph Beuys in Italy, at the Modern Art Agency. He exposes the poster *La rivoluzione siamo noi*.

19 Nov., New York: 8th *Annual New York Avant-garde Festival*.

Irvine: Alison Knowles presents *The Identical Lunch* at the University of California.

George Maciunas recruits new artists to increase the production of the kits, like Larry Miller and Sarah Seagull.



February-August, Northern Ireland: Bloody conflicts between Catholics and Protestants in the streets of Belfast. 575 people are killed between 1971 and 1972.

5 April 1971, France: Publication of the *Manifesto of the 343*. Drafted by Simone de Beauvoir, the manifesto is signed by well-known women who declare that they have had abortions. Through this act of civil disobedience, they claim the right and freedom to have an abortion. This is finally legalized by the Veil Law in 1974.

25 October: Under the pressure of the Eastern bloc, the Popular Republic of China is admitted to the United Nations Organization. It obtains a seat on the Security Council and replaces the Republic of China (Taiwan), which is ejected.

19 December: release of *A Clockwork Orange* directed by Stanley Kubrick.

December: the Nobel Peace Prize is awarded to the German, Willy Brandt.

1972



23 Oct. /24 August 1973, United Kingdom: the travelling exhibition, *Fluxshoe Exhibition*, visits towns throughout the country

Publications:

Shiomi: *spatial poem no. 3*

Maciunas: *dancing aerophone, your name spelled with objects, mouse history*.

Maciunas starts to produce *Name Kit Boxes*, small boxes with compartments bearing the initials of the person to whom the box is destined.



Spring: Maciunas undertakes a trip to the Mediterranean to find an island for his artist's community project.

12 May, Ventura, California: *An Evening of Performance Pieces for Artasia* is presented by Knowles and P.V. Riper.

11 Oct., Düsseldorf: Joseph Beuys is dismissed from his post of professor at the Kunstakademie for having occupied the secretariat with his students.



30 Jan., Northern Ireland: 14 demonstrators are killed by British troops during a peaceful demonstration in Derry for the independence of Northern Ireland.

11 May, Frankfurt: The *Red Army Faction*, better known under the name of the *Baader Gang*, organizes its first terrorist bomb attack on the Terrace Club at the Headquarters of the American Army in Germany.

17 June: beginning of the political spying scandal, Watergate.

5 Sept., Munich: At the Olympic Games the Palestinian organization, *Black September*, takes Israeli athletes as hostages. The hostage taking finishes in a blood bath with 18 dead.

1973



17 March, New York: Paik plays *Fluxsonata* at 80 Wooster Street.

19/27 May, New York: *Fluxgames* is organized by Maciunas at 80 Wooster Street. A number of artists participate including Ay-O, Bici Hendricks, Paik, Saito, Shiomi, Tone, Wada and Watts.

31 Dec., New York: *Flux New Year Disguises*, a New Year performance on the theme of disguise, is organized by Maciunas at 80 Wooster Street. Maciunas produces the *Diagram of Historical De-*

velopment of Fluxus and other 4 Dimensional Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms. This immense diagram is the final and most accomplished version of the Fluxus genealogies designed by George Maciunas.

Productions of Fluxboxes:

Watts: *Light kit, pebble Atlas*

Maciunas: *Shit Anthology or Excreta Fluxorum*

G. Hendricks: *Divorce Album*

Liss: *Island souvenir, travel kit, kat kit*

Shiomi: *Spatial poem no. 4*

The *Fluxpack 3* is the third and last anthology box of Fluxus publications. It is produced by Giancarlo Politi, founder of *Flash Art International*.



27 April, Düsseldorf: Having been dismissed from his professorial post at the Düsseldorf Art Academy in October 1972, Joseph Beuys founds the *International Higher Free School for Creativity and Interdisciplinary Research*.³



11 Sept., Chili: Augusto Pinochet overthrows the socialist government of Salvador Allende with a military putsch.

6/25 Oct., Israël: The Yom Kippour War involving Israel, Syria and Egypt, results in the first oil crisis.

1974



13 March, Sunderland, United Kingdom: A *Flux Concert* is organized and played by Robin Crozier at the Polytechnic School.

31 Dec., New York: At the *Flux New Year Eve Colored Meal*, organized by George Maciunas at 80 Wooster Street, astonishing food compositions are exposed, then eaten.

Production of a *Fluxbox*:

Miller: *Orifice plugs*



30 Jan., New York: Jean Dupuy organizes *Soup and Tart* at The Kitchen. It is a dinner for 300 people where some 40 artists are invited to play and perform for less than 2 minutes each.

February, Düsseldorf: Joseph Beuys and Heinrich Böll found the International Free University for Creativity and Interdisciplinary Research.

May, New York: Opening of the New York gallery of René Block at 409 West Broadway in the Soho district. For the gallery inauguration Joseph Beuys interprets his famous piece, *I Like America and America Likes Me*.

August, New York: The New York District Attorney enters into conflict with Maciunas over the artist cooperatives. For security reasons Maciunas installs

trimmer blades on the entrance door, digs a secret passage, and asks artists from the four corners of the globe to send on precise dates, photos of him disguised as a gorilla, to simulate a trip round the world.



2 April, France: Death of Georges Pompidou. On the 19th May Valéry Giscard D'estaing is elected President of the Republic.

26 April, Portugal: The carnation revolution puts an end to the Portuguese dictatorship

16 May, Germany: Helmut Schmit succeeds Willy Brandt as Chancellor.

24 July, Greece: Fall of the Colonels' dictatorship.

8 August: Richard Nixon resigns from the post of President of the United States and is succeeded by Gerald R. Ford.

1975



24 March, New York: *The Fluxus Harpsichord Recital* is held at 80 Wooster Street, on the initiative of George Maciunas. A series of performances is played on a harpsichord in kit form, put together by Maciunas.

21 April, New York: George Maciunas organizes *Fluxfest Presents 12 Big Names* at 80 Wooster Street.

Maciunas invites the public to see 12 big names of contemporary art (Warhol, Beuys, Manzoni, Levine...) and projects the name of each artist on a giant screen.

Production of *Fluxboxes*:

Brecht: *Valoche*

Maciunas: *Flux Post*



18 Feb., New York: The District Attorney institutes legal proceedings against Maciunas to recover unpaid taxes from the cooperatives.

June, Paris: George Maciunas sells all the Fluxus publications that he has produced to Pontus Hulten, director of the future National Museum of Modern Art at the Pompidou Centre.

8 Nov., New York: George Maciunas is beaten up by thugs hired by his electrician, who he owes money to. He loses an eye. A month later he publishes *To Avoid Repeating the Story Endlessly*, a letter which talks in a humoristic tone about the attack by the "gorillas."

New York: Jean Dupuy plays his performance *Self Portrait* at 112 Green Street.



17 April, Cambodia: The Khmers Rouges seize power.

30 April, Vietnam: Following the Paris agreements

signed between the United States, South Vietnam and North Vietnam in 1973, the fall of Saigon marks the definitive end of the war.

20 Nov., Spain: The death of Franco brings to an end to the authoritarian regime in power since 1936.

China, Rehabilitation of Deng Xiaoping as Head of State, and the launching of the "four modernizations" policy.

Lebanon, The terrorist attack perpetrated by a group of catholic Falangists on a Muslim bus sparks off the civil war.

1976

■
17 Jan. /21 Feb., Amsterdam: The exhibition *Fluxshow* is organized by Armin Hundertmark, Harry Ruhe and George Maciunas at the A Gallery.

18 April, New York: Maciunas organizes the *Delayed Fluxus New Year's Eve Event: Clock Tower*.

May, New York: Publication of *cc V Tre* no. 10 entitled *Fluxus Maciunas V Tre Fluxus laudatio scriPTa pro GEoRge*.

1/16 May, New York: The *Fluxtours* are organized in the city for a second time.

2 May, New York: The *Laudatio Scripta Pro George Maciunas Concepta Omnibus Fluxi*, a banquet in honour of Maciunas, is organized in secret by George Brecht and Geoffrey Hendricks.

23/28 August, Shiga Kogen, Japan: A seminar, "humour and Fluxus" is organized with the participation of Emmett Williams and Ay-O.

3 Sept. /17 Oct., Berlin: The exhibition, *New York Downtown: Soho*, is presented at the Art Academy by René Block. It represents the social and artistic experiments of the Soho district, where Maciunas is a major actor. For this occasion he produces *Fluxlabyrinth*, a collective and playful installation which the spectators have to pass through before entering. A Harpsichord concert is played on 3rd September.

Productions of *Fluxboxes*:

Brecht: *Universal Machine II*

Jones: *Two Worms Chasing Each Other*

Maciunas: *Attorney General Event, Hospital Event, New Flux Year*

▲
January, New York: Kubota presents *Duchampiana* at René Block's New York gallery.

21 Feb., New York: Paik presents *Moon Is the Oldest TV Set* at the René Block Gallery.

Feb., New York: *One Sunday Afternoon on a Revolving Stage* is played at the Whitney Museum by Dupuy, Higgins, Knowles and Maciunas.

March, Amsterdam: An exhibition by James Riddle is held at the A Gallery.

April, Amsterdam: An exhibition by Tomas Schmit is held at the A Gallery.

June: George Maciunas purchases the Marlborough domain in Massachusetts. He proposes to convert it into an art centre, and to divide it into several properties, but his friends refuse. His New York loft is taken over by Jean Dupuy, who installs the Grommet Studio, where he exhibits his work.

●
24 March, Argentina: A military coup d'Etat overthrows the government of Isabel Peron.

18 June, South Africa: The Soweto riots break out amongst the black community.

5 April, China: Students demonstrate against the regime on the Tiananmen Square. Mao Zedong dies on 9th September.

November: The Democrat Jimmy Carter is elected President of the United States.

1977

■
22/23 Jan., New Marlborough: the *Flux Food Atlas and Snow Event* is organized by George Maciunas in his new residence in New Marlborough.

20 March, Rome: Geoffrey Hendricks, Joe Jones and Takako Saito invite Maciunas to participate in the *Flux & Co.*, a concert organized at the Canaviello del Arte.

9 April, New York: release of *20 Fluxfilms Anthology Film Archives*, an anthology bringing together 20 films by Fluxus artists.

22 and 23 July, Stockholm: Dick Higgins organizes two *Fluxus Concerts* at the Moderna Museet with the participation of Bengt af Klintberg.

24 July, Nice: Ben organizes a *Fluxus Concert*. September, Seattle: the *Fluxus Festival* of Seattle is the last festival directed by Maciunas.

31 Oct., New Marlborough: Maciunas organizes *Flux Halloween* in his domain with the participation of Jean Dupuy.

28 Nov., Poznan, Poland: first *Fluxus Festival* in Poland organized by Polish artists at the Akumulatory Gallery.

Productions:

Flux Cabinet is the last Fluxus anthology produced by Maciunas. It takes the form of a cabinet composed of several drawers, each of which celebrates the work of an artist. The *Flux Cabinet* is a unique production, in contrast to the anthology boxes.

▲
15/17 April, New York: Jean Dupuy organizes *Grommets 4* at 537, Broadway, with the participation of Geoffrey Hendricks, Knowles and Maciunas.

May, Amsterdam: An exhibition by Eric Andersen is held at the Gallery A.

29 July, Nice: Saito, with the help of Ben, organizes the performance *Public Games*.

July, Amsterdam: An exhibition by Paul Shartis is held at the Gallery A.

20 Oct.: Death of Arthur Köpcke.

18/20 Nov., New York: Dupuy invites Filliou, Higgins, Paik and Maciunas to the event, *Chant A Capella*, at the Judson Church.



31 Jan., Paris: Inauguration of the George Pompidou Centre.

1978



25 Feb., New York: Maciunas marries Billie Hutchin at the Grommet Art Theater. During the event, entitled *Fluxwedding*, Maciunas and his wife exchange their clothes in front of a crowd of spectators. The ceremony is followed by *Flux Feast of Erotic Food & Flux Cabaret*, a series of performances playing with the theme of eroticism.

9 May, Boston: George Maciunas dies at the University hospital as a result of a cancer of the pancreas.

13 May, New York: The *Fluxfunerals for George Maciunas* are organized at 80 Wooster Street. Louise Bourgeois attends the ceremony.

7 July, Düsseldorf: Beuys and Paik pay homage to Maciunas with the organization of a concert entitled *In Memoriam to George Maciunas* at the Staatliche Kunstakademie.



4/26 Feb., New York: Jean Dupuy organizes *A Tower in the Auditorium* at the P.S.1. George Maciunas participates with a performance.

16 Feb., New York: Jean Dupuy organizes *Waitress at Ear Inn* at the Ear Inn, a series of "transvestism" in which Maciunas plays the role of a waitress.

June, Amsterdam: An exhibition by George Brecht is held at A Gallery.



May, Italy: The leader of the Christian Democrats Party, and President of the Council, Aldo Moro, is kidnapped by the Red Brigade. He is found dead in the trunk of a car on 9th May.

5/17 Sept., United States: The Camp David agreements signed between Israel and Egypt establish a durable peace between the two countries.

1979



Publication of the last *cc V Tre*, the *V Tre Extra* no. 11 directed by Geoffrey Hendricks and in honour of Maciunas.



April, Amsterdam: Harry Ruhe organises the exhibition *Fluxus, the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties* at the A Gallery.

1981-1995

20 Sept./1st Nov. 1981, Detroit: the Crankbrook Academy of Art Museum hosts the exhibition *Fluxus Etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, organized by Jon Hendricks.

19 Sept./14 Nov. 1982, Wiesbaden: The exhibition 1962 *Wiesbaden Fluxus 1982*, is presented by René Block at the Solothurn Museum of Wiesbaden, to celebrate the 20 year anniversary of Fluxus. It is accompanied by a concert. Every ten years an exhibition/concert event is held to remember this anniversary. In 1992 it is also directed by René Block.

26 May/30 Sep. 1990, Venice: *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962* exhibition organized by Achille Bonito Oliva with Gino di Maggio, Gianni Sassi, Giovanni Caradente. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca). In the context of the *Sub-Atomic Fluxus Festival*.

9 Nov. 1994/23 Jan. 1995, Paris: The exhibition *Hors Limites, l'art est la vie 1952-1994*, organized by Jean de Loisy at the National Museum of Modern Art, is the first French exhibition by a public institution to expose Fluxus.

7 April. 1995/11 June 1995, Marseille: The exhibition *L'esprit Fluxus* is presented at the Museum of Contemporary Art of Marseille, the first French institution to dedicate an entire exhibition to the movement. Previously shown at the Walker Art Centre of Minneapolis, it contains a majority of works that belong to this centre, and is organized by Elisabeth Armstrong.

BIOGRAPHIES

Eric Andersen

Né en 1943 à Copenhague, Eric Andersen étudie la musique et travaille comme pianiste dans la capitale danoise. Dès la fin des années 1950 il s'intéresse à la notion d'« intermédia » et de performance. Ses performances, qu'il nomme « Opus » jouent sur l'interactivité entre le performeur et le public, laissant une grande part d'indétermination au déroulement des actions. Au début des années 1960, il entre en contact avec La Monte Young et Emmett Williams. Il rejoint le groupe Fluxus dès le début de sa création en participant au *Festum Fluxorum* de Copenhague qui se déroule à la Nicolaj Kirke du 23 au 28 novembre 1962. Il rencontre notamment Arthur Köpcke, missionnaire de Fluxus Europe jusqu'en 1966, avec qui il collabore à la diffusion de Fluxus sur le vieux continent par l'organisation de nombreux concerts pendant l'année 1964. Lors de cette tournée, Andersen envoie des cartes postales à Maciunas et lui fournit des rapports imaginaires de performances scandaleuses, qui, selon lui, auraient été données avec la participation d'Emmett Williams, Tomas Schmit et Arthur Köpcke. Ces correspondances lui coûteront à lui ainsi qu'aux artistes qui l'accompagnaient d'être « excommuniés » de l'entreprise Fluxus par Maciunas. En 1965, il se rend à New York où il participe au *First World Congress Happening* organisé par Al Hansen ainsi qu'à une représentation des *Monday Night Letters* organisées par George Brecht et Bob Watts au Café Go Go. De retour en Europe, il participe au *Fluxus Concert* organisé par Milan Knizak à Prague. Il sera l'un des rares défenseurs de Fluxus en Europe de l'est, notamment en Pologne, où il séjournera à plusieurs reprises. Dès la fin des années 1960, il s'intéresse au Mail Art dont il est l'un des précurseurs en Europe. Depuis la mort de Maciunas en 1978, il fait partie de ces artistes qui continuent de brandir le drapeau Fluxus, arguant que Fluxus ne s'est jamais réduit à la personne de Maciunas et que son esprit est toujours d'actualité. En 1996, pour l'événement *Copenhague, the Cultural City of Europe*, il

présente une performance d'envergure qui se déroule sur trois jours avec l'intervention d'hélicoptères, de parachutistes et d'une chorale de 500 personnes. Plusieurs de ses œuvres seront publiées par Fluxus parmi lesquelles on retrouve le *Fluxfilm Opus 74 version 2* de 1966 ainsi que la boîte *50 Opera* qui regroupe plusieurs partitions de ses Opus.

VD

Ay-O

Né en 1931 dans la préfecture japonaise d'Ibaraki, Ay-O, de son vrai nom Takao Lijima, fait ses études à l'Université de Tokyo Kyoiku. Diplômé en 1954, il rejoint l'association d'artistes Demokrato, fondée par l'artiste Ei-Q, qui a pour volonté de sortir d'une vision confucianiste de l'art, notamment dans le rapport de l'élève au maître en valorisant les valeurs d'indépendance et de liberté artistiques. En 1958, il quitte le Japon pour rejoindre New York. En 1961, Yoko Ono lui présente George Maciunas. Il intégrera le groupe Fluxus dès le retour aux États-Unis de celui-ci à l'automne 1963. En 1964, Maciunas édite en série la *Fingerbox* d'Ay-O qui est aujourd'hui devenue une des productions phares de Fluxus. La *Fingerbox* est une boîte en bois avec un trou dans lequel on peut introduire un doigt afin de toucher une matière inconnue qui se trouve à l'intérieur. De nombreuses variations de cette boîte sont éditées et se retrouvent dans les anthologies *Fluxus 1* et *Flux Cabinet*. Ce travail s'oriente autour du développement des sens et du mystère. Il participera dans le même esprit au *Flux Labyrinth* de Maciunas présenté en 1976 à Berlin, créant des environnements à franchir constitués de brosses. Ay-O présente le concert *Tickets Event* le 1^{er} mai 1964 au Fluxhall/Fluxshop de Maciunas. La même année, il participe avec George Maciunas et Henri Flynt à la manifestation *Action against Imperialism Culture* qui divise le groupe Fluxus. En 1969, il réalise le Fluxfilm *Rainbow Movie*. En parallèle de ses activités Fluxus, Ay-O poursuit une activité plastique importante, utilisant systématiquement la déclinaison des couleurs de l'arc-en-ciel

ce qui lui vaut le surnom de « Rainbow Man ». En 1966, il représente le Japon à la XXXIII^e Biennale de Venise où il présente la *Rainbow Tactil Room*. En 1987, il réalise un happening sur la Tour Eiffel en déployant un tissu de 300 mètres de long aux couleurs de l'arc-en-ciel. Le Fine Arts Museum de Fukui lui consacre en 2006 une rétrospective importante.

VD

Ben (Benjamin Vautier, dit)

Né en 1935 à Naples, Ben passe son enfance entre la Turquie, l'Égypte, la Grèce et l'Italie pendant la Seconde Guerre mondiale pour finalement s'installer avec sa famille à Nice en 1949. Il quitte l'école à l'âge de 16 ans et devient libraire avant d'ouvrir son propre magasin de disques d'occasion en 1955. Ce magasin, d'abord nommé *Laboratoire 32*, devient un lieu de rencontre où se côtoient les artistes de l'École de Nice et les futurs Nouveaux Réalistes. En 1959, il réalise ses premières sculptures vivantes et commence dès 1961 ses appropriations artistiques du « tout ». Il met en avant dans sa conception de l'art la notion de nouveau et de choc artistique. En 1962, il est invité par Daniel Spoerri au *Festival of Misfits* à Londres où il s'expose pendant 15 jours dans la vitrine de la galerie One. Il fait alors la rencontre de George Maciunas et intègre Fluxus. En juillet 1963, il organise le *Festival international Fluxus d'art total* à Nice et invite George Maciunas à y participer. L'année suivante, il est invité à New York et participe aux concerts du Fluxhall/Fluxshop ainsi qu'à la manifestation de l'AA/IC. L'amitié entre George Maciunas et Ben mènera à de nombreuses collaborations et éditions Fluxus des œuvres de Ben parmi lesquelles *Fluxholes* (1964), *Flux Mystery Food* (1966) et *Suicide Kit* (1966). De retour à Nice, il est nommé directeur de Fluxus Sud et promeut le mouvement sur la Côte d'Azur par l'organisation de multiples concerts Fluxus. En 1965, il crée dans son magasin la galerie *Ben doute de tout* qui accueille de nombreux artistes contemporains. L'année suivante, il

présente sa première exposition personnelle à *La Cédille qui sourit* tenue par George Brecht et Robert Filliou. En 1969, il organise le *Festival mondial non-art, anti-art, la vérité est art*, proposant aux artistes de participer depuis leur lieu de travail à une réflexion sur la situation artistique post-Duchamp. Son travail d'écritures, commencé dans les années 1960, est aujourd'hui très populaire. En 2010, le Musée d'art contemporain de Lyon lui consacre une rétrospective *Strip-tease intégral de Ben*. Toujours actif, il est un fervent défenseur de Fluxus et prépare actuellement l'ouverture de la Fondation du Doute à Blois qui accueillera sa collection Fluxus. Il vit et travaille à Nice.

VD

Joseph Beuys

Né en 1921 à Krefeld, Joseph Beuys est mobilisé très tôt dans l'armée au début de la Seconde Guerre mondiale. Pilote de chasse de la Luftwaffe, il est recueilli en 1943 par des Tartares après que son avion se soit écrasé. Il est enveloppé de feutre et recouvert de graisse pour soigner ses plaies. Ces deux matériaux deviendront des éléments importants de son travail artistique, symboles de sa survie. De 1947 à 1952, il étudie la sculpture dans l'atelier d'Ewald Mataré à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, institution au sein de laquelle il deviendra professeur de sculpture en 1961. En 1962, il rencontre Nam June Paik et George Maciunas avec qui il débat du « problème de l'art et de l'anti-art ». Il organise avec Maciunas le *Festum Fluxorum* de Düsseldorf qui se déroule le 2 et 3 février 1963, et réalise pour l'occasion ses premières performances *Concert for 2 Musicians* et *Siberian Symphony*. Cette dernière, qui marque le début de la pratique performative de Beuys, est mal accueillie par le groupe Fluxus qui lui reproche une œuvre trop personnelle et expressive. Le conflit de personnalité entre Maciunas et Beuys, ajouté aux critiques de ce dernier sur l'art néo-dada qui se manifesteront notamment dans une performance de 1964 intitulée *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*, témoignent de la rupture précoce entre

Beuys et les membres de Fluxus. Resté sur le continent européen, Beuys participe à de nombreuses soirées organisées par les membres de Fluxus entre 1964 et 1970 tout en produisant des œuvres très symboliques. Tandis qu'il est rejeté aux Etats-Unis par le groupe Fluxus qui ne produira aucun *Fluxobject* portant son nom, Beuys n'hésite pas à réutiliser le terme Fluxus à des fins plus personnelles. Ainsi en 1966, il joue une performance *Eurasienstab* à la Galerie René Block qu'il nomme aussi *Fluxus Organum*. En 1968, il renomme le Parti des Etudiants Allemands, fondé un an auparavant, *Fluxus Zone West*. Joseph Beuys n'aura fait que traverser Fluxus à une époque charnière de son œuvre. Cependant, son travail fut très largement influencé par Fluxus, pour l'intérêt porté à la pratique performative d'une part, mais aussi pour la réflexion constructive avec les membres du groupe, qui a sans doute contribué à sa vision d'un art social qu'il résumait par la phrase « chaque homme est un artiste ». Joseph Beuys est décédé à Düsseldorf en 1986.

VD

George Brecht

George Brecht est né le 27 août 1926 à New York, sous le nom de George McDiarmid. Son père est flûtiste professionnel et joue dans le Metropolitan Opera Orchestra et le NBC Symphony Orchestra. Il meurt alors que George a 10 ans, et la famille part s'installer à Atlantic City. En 1943, alors qu'il a 17 ans, il s'engage dans l'armée américaine, dans un régiment basé en Allemagne. En 1945, il prend le nom de Brecht, non pas en référence à Bertold, mais parce qu'il en aime la sonorité. De retour aux Etats-Unis, il entame des études de chimie pour ensuite faire des recherches dans plusieurs laboratoires. Le dépôt de plusieurs brevets, dont celui afférant aux tampons périodiques, lui assurera une certaine sécurité financière qui l'aidera à mener ses expérimentations artistiques. Etudiant par ailleurs l'histoire de l'art, il commence sa pratique artistique en 1953. En

1956, il rédige *Chance Imagery* [Imagerie du hasard], texte traitant de la fonction du hasard dans les arts et sciences du XXe siècle. En 1959, il expose à la Reuben Gallery, New York et suit les enseignements de John Cage avec Allan Kaprow à la New School for Social Research. En 1960, il met au point ses *events*, partitions écrites décrivant une démarche à suivre : « allumez la radio. Au premier son, éteignez-la » par exemple. En 1963, il organise avec Robert Watts le *Yam Festival* à New York. S'ensuivra l'édition du premier « Fluxobject », *Water Yam*, boîte rassemblant 70 cartes sur lesquelles sont imprimés les *events*. George Brecht va alors jouer un rôle majeur dans la diffusion et le développement de Fluxus. Le rejet du marché de l'art et des institutions artistiques, prôné par le mouvement fait se rencontrer George Brecht et Robert Filliou au Café Go Go, où se déroulent des performances hebdomadaires, les *Monday Night Letters*, organisées par Brecht et Watts. En juillet 1965, George Brecht et Robert Filliou ouvrent une galerie-boutique *La Cédille qui sourit*, à Villefranche-sur-mer, près de Nice, pour produire et diffuser des multiples échappant à la logique du marché de l'art. En 1968, il part vivre en Angleterre puis s'installe définitivement en Allemagne. Il expose encore quelques années avant de se retirer du monde de l'art. En 2006, il reçoit le Berliner Kunstpreiss. Il meurt à Cologne, ville qu'il habitait depuis 1971, en 2008.

PT

John Cage

Né en 1912 à Los Angeles. John Cage voyage en Europe où il commence des études en histoire de l'art et arts plastiques, qu'il abandonne très vite pour se consacrer à la musique en 1933. Il rejoint en 1935 la côte ouest des Etats-Unis pour rencontrer Arnold Schönberg qui deviendra son professeur. Il travaille alors à des compositions pour danse contemporaine. En 1938, il rencontre le chorégraphe Merce Cunningham dont il deviendra le principal directeur musical et obtient son premier poste d'enseignant au Mills College. Il est invité en 1941 par Moholy-Nagy à

la Chicago School of Design où il enseigne la musique avant de s'installer l'année suivante à New York. Il est présenté par Peggy Guggenheim à de nombreux artistes contemporains dont Marcel Duchamp et Jackson Pollock. En 1945, il commence à étudier le Bouddhisme zen qui influencera considérablement son œuvre musicale. Pour ses *Sonates and Interludes* il crée le piano préparé, un piano dans lequel des objets sont insérés et des cordes trafiquées afin de modifier sa sonorité. En 1950, il rencontre le pianiste David Tudor qui deviendra le principal interprète de ses compositions expérimentales. En 1951, il découvre le *I Ching*, texte chinois classique qui décrit un système de symboles utilisés pour identifier l'ordre au sein des événements fortuits. Il s'intéresse alors à la composition aléatoire qui semble être pour lui le meilleur moyen d'imiter les compositions de la nature. Nombre de ses compositions sont alors basées sur le *I Ching*. En 1952, il présente au Black Mountain College *The Event*, une installation sonore considérée plus tard par Allan Kaprow comme l'un des premiers Happenings. La 29 août de la même année, il présente sa pièce la plus célèbre, *4'33"* pendant laquelle l'interprète s'assied devant un piano sans jouer aucune note pendant 4 minutes et 33 secondes. Cette pièce marque le début de son travail sur le silence, concept qui, selon lui, est inexistant, et dont il publiera en 1961 un regroupement de textes intitulé *Silence*. De 1956 à 1959, il dispense des cours de musique expérimentale à la New School for Social Research de New York. Parmi ses élèves, on retrouve de nombreux membres du futur groupe Fluxus tels que Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht ou encore Toshi Ichiyanagi ainsi que le créateur du terme Happening, Allan Kaprow. En 1958, Nam June Paik et Spoerri assistent à ses cours d'été, à Darmstadt en Allemagne. A partir de la fin des années 1960, il organise des pièces musicales de plus grande envergure qui intègrent notamment la musique électronique, reflet de sa conviction nouvelle que l'arrivée des nouvelles technologies peut être vectrice de changements sociaux. John Cage est décédé en 1992 à New York.

Philip Corner

Né en 1933 au Bronx, Philip Corner poursuit des études de musique à l'université de Columbia à New York puis de 1955 à 1957, au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il assiste notamment aux cours de philosophie musicale dispensés par Olivier Messiaen. De 1960 à 1961, il effectue son service militaire en Corée où il découvre la culture locale, notamment la calligraphie et la musique traditionnelle. Son travail de composition musicale sera très influencé par cette culture, réutilisant la notation coréenne et la calligraphie dans de nombreuses œuvres publiées par la Something Else Press dans l'ouvrage *The Four Suits* de 1965. De retour aux Etats-Unis à l'automne 1961, il fréquente les milieux de l'avant-garde performative new-yorkaise. Il écrit notamment la partition *A Quiet Work of Destruction*, reprise et réinterprétée par George Maciunas pendant les festivals européens Fluxus desquels il est absent. Ainsi, cette partition qui consiste en différentes manipulations d'un piano jusqu'à sa destruction, prend le nom de *Piano Activities* et devient rapidement la performance la plus spectaculaire du Festival de Wiesbaden en 1962. Resté sur le nouveau continent, Philip Corner continue, en marge de son emploi de compositeur permanent au Judson Dance Theater (de 1962 à 1964), ses activités performatives. Il participe en 1963 au Yam Festival organisé par George Brecht et Robert Watts, puis au retour de Maciunas, il performe au Fluxhall/Fluxshop en 1964 avant de prendre la défense de Dick Higgins pour sa participation à la représentation de *Originale* de Stockhausen et de s'opposer au dirigisme de Maciunas. Vis-à-vis de Fluxus, Philip Corner s'exprime ainsi dans une lettre du 1^{er} mars 1977 adressée à Harry Ruhe : « je ne le considère pas comme un « mouvement » mais comme une « organisation ». Je suis sûr que tous les autres le considèrent ainsi (sauf peut-être George). » Son point de vue, il le défend par le fait que de nombreux artistes associés à un moment à Fluxus ont développé des activités diverses, parfois en inadéquation avec la conception de Fluxus de Maciunas. En marge de ses perfor-

VD

mances, Philip Corner co-fonde en 1963 le groupe *Tone Roads Chamber Ensemble* avec Malcom Goldstein. Parmi ses postes de professeur, on remarque son passage à la New School for Social Research de 1967 à 1970 puis à la Rutgers University. Son activité de composition n'a jamais cessé, composant des œuvres musicales pour orchestre, chorale mais aussi pour piano. L'ensemble de ses œuvres est regroupé en cinq périodes : Culture (années 1950), Monde (années 1960 et 1970), Pensée (années 1970 et 1980), Corps (années 1980 et 1990), Esprit (depuis 1990). Au-delà de son activité musicale, il a réalisé de nombreuses œuvres plastiques, notamment des calligraphies ainsi que des assemblages et des collages. Il vit aujourd'hui entre l'Italie et les Etats-Unis.

VD

Willem de Ridder

Né en 1939 à Amsterdam, Willem de Ridder s'inscrit à l'Académie d'Art et de Design de Bois-le-Duc aux Pays-Bas. Dans les années 1950, il décide d'abandonner définitivement la peinture et commence une série *PK* (Paper Constellation), des œuvres constituées de boules de papiers froissés. En 1961, il fonde la *Mood Engineering Society*, association d'artistes avec laquelle il organise de nombreux concerts et performances aux Pays-Bas. Il rencontre, lors d'une interview, Nam June Paik qui lui présente George Maciunas. A la demande de ce dernier, il intègre Fluxus et participe activement aux festivals européens. En 1963, il ouvre la galerie Amstel 47 et organise deux Festival Fluxus à Amsterdam. En 1964, sa galerie devient la *European Mailorder Warehouse*, le premier Fluxshop en Europe. En 1965, il co-fonde la revue *Hitweek* qui aura une grande influence sur la génération « baby boom » aux Pays-Bas. Il est le co-fondateur en 1969 d'un des premiers magazines de la révolution sexuelle en Europe intitulé *Suck*. Au début des années 1970, il s'installe sur la côte ouest des Etats-Unis, produit l'émission de radio *Radio Cadillac* ainsi que des revues pornogra-

phiques comme *Finger* et *God*. Menacé de mort par la communauté fondée par Charles Manson, il quitte les Etats-Unis pour l'Italie évitant ainsi une enquête du FBI. Il produit alors des émissions de radio interactives où le public est invité à choisir la chanson de son choix. Il s'intéresse, dès sa commercialisation à la fin des années 1970, aux propriétés du Walkman. Il réalise *Audio Direct Theater Event* ou *The Walk*, le premier Event mettant en scène l'utilisation d'un baladeur. Il introduit les *Cassettes Safari*, des cassettes indiquant au conducteur les instructions à suivre, le guidant à travers différents paysages sur une variété d'ambiances sonores. Il présente, aux abords du Stedelijk Museum d'Amsterdam, sa première exposition *illégal* qui sera ensuite installée au MoMA, New York. Depuis les années 1990, il s'intéresse à la « miroirologie », un concept hérité de l'américain Arnold Patent qui repose sur des groupes de soutien dont chaque membre est fan des autres permettant ainsi l'expérience d'un soutien inconditionnel. Son livre *Handboek Spiegelologie* publié en 1999 est un best-seller.

VD

Robert Filliou

Robert Filliou est né à Sauve (Gard) le 17 janvier 1926. Il décède le 2 décembre 1987 aux Eyzies-de-Tayac (Dordogne). Lycéen à Alès, il rejoint le Parti Communiste et s'engage dans la Résistance à l'âge de 17 ans. En 1946, il part aux Etats-Unis pour rencontrer son père qu'il ne connaît pas, alors manœuvre chez Coca-Cola. De 1948 à 1951, il étudie à UCLA (Université de Californie, Los Angeles) où il obtient un master en économie politique. Il part ensuite en mission au Japon où il découvre la philosophie orientale, prépondérante dans l'orientation que choisira plus tard Robert Filliou. De 1952 à 1954 il travaille pour l'ONU à Séoul, Corée du Sud. Il abandonne alors ses fonctions et voyage jusqu'en 1959 en Egypte, Espagne et Danemark. Il commence à écrire dès 1950 et s'attache à mettre en forme ses poèmes avec des matériaux simples (cartons, ficelles, crayons...) compatibles avec

ses déplacements. En 1959, il rencontre Daniel Spoerri qui lui fait découvrir l'avant-garde artistique. L'année suivante, il commence à collaborer avec Emmet Williams. En 1962, il fait la connaissance de George Maciunas, entouré de Wolf Vostell, Ben, George Brecht... Du fait de sa formation, il s'intéresse aux systèmes d'organisation qui permettraient à chacun de développer ses facultés créatrices. Il voyage alors avec *La galerie légitime* : une casquette ou un chapeau dans lequel sont présentées ses œuvres et celles d'autres artistes. En 1963, il crée avec Joachim Pfeufer, architecte, le *Poïpoïdrome*, lieu de création permanente où chacun peut exposer sa production, si modeste soit-elle. De 1965 à 1968, un autre « lieu de création permanente » est actif à Villefranche-sur-mer, *La Cédille qui sourit*, atelier-boutique mis en place avec George Brecht. A l'occasion de sa fermeture pour « banqueroute » est institué l'*Eternal network* [réseau éternel], concept prétendant englober toutes les situations (artistiques ou non) dans un réseau dépourvu de centre. En 1971, il interroge la notion de territoire en créant son propre pays : le *Territoire de la République Géniale*. En 1972, Harald Szeemann l'invite à la Documenta V.

Sans être un « artiste Fluxus », le *Principe d'équivalence* : *bien fait - mal fait - pas fait* mis au point par Filliou en 1969, participe à l'idée Fluxus de ne pas hiérarchiser les actes dits artistiques et les gestes dits quotidiens.

Robert Filliou se retire en 1985 avec sa femme dans un monastère bouddhiste en Dordogne avec pour projet d'y rester trois ans, trois mois et trois jours. Il meurt en 1987, sans avoir achevé cette ultime expérience.

PT

Albert M. Fine

Albert M. Fine est né en 1932 à Boston, Massachusetts. En 1958, il est diplômé de la Juilliard School of Music, New York. Il fait partie de la tournée européenne du Juilliard Orchestra, vaste formation pour laquelle il joue du célesta, instrument hybride entre le

glockenspiel et le piano. En 1960, il est habilité par cette même école à devenir chef d'orchestre. Compositeur, il poursuit parallèlement une production poétique. Il développe des expérimentations musicales le menant vers l'« incidental music » où l'aléatoire est prépondérant. Les informations sur la vie d'Albert M. Fine étant lacunaires, il est difficile de mesurer l'impact qu'a eu l'œuvre de John Cage, inspirateur de Fluxus, sur le musicien. Il est toutefois admis que ses activités pluridisciplinaires ont croisé celles de Philipp Glass, Allen Ginsberg, George Maciunas et John Cage lui-même. Il a également œuvré au développement du Mail art avec Ray Johnson. Il est aussi réalisateur de films expérimentaux, notamment *Readymade*, répertorié comme le Fluxfilm # 22. Albert M. Fine était reconnu pour sa curiosité insatiable et ses nombreuses passions : littérature, philosophie, sociologie, mathématiques, poésie, musique française et arts visuels. Ses pièces Fluxus ont pour origine des objets trouvés qu'Albert M. Fine transcrivait en dessins. Nombres de ses œuvres sont conservées par l'ATCA (Alternative Traditions in Contemporary Arts), à l'université de l'Iowa. Un ensemble de dessins, carnets de notes, correspondances, effets personnels, « math theory », compositions musicales, enregistrements y est inventorié.

Albert M. Fine est décédé en 1987.

PT

Henry Flynt

Né en 1940 à Greensborough en Caroline du Nord, Henry Flynt s'inscrit à l'Université de Harvard en 1957 et suit des cours de mathématiques. En 1960, il rencontre La Monte Young et quitte l'université pour se consacrer à la philosophie et à l'art contemporain. En 1961, il rédige l'article *Concept Art* qui sera publié dans *An Anthology*, cinq ans avant la naissance de l'art conceptuel. La même année, il donne deux conférences à la AG Gallery de George Maciunas sur l'avenir de l'art. En 1962, il abandonne l'art et renie la musique classique occidentale pour s'intéresser aux musiques ethniques comme le blues ou la

country qu'il nomme « culture acognitive ». En parallèle, il prend des cours de guitare avec Lou Reed et remplacera pendant deux semaines John Cale au sein du *Velvet Underground* en 1966. Le 27 février 1963, il organise *Demonstration against Serious Culture* devant le MoMA à New York. Cette manifestation marque le virage marxiste de la philosophie de Henry Flynt qui se bat désormais contre la « culture sérieuse ». En 1964, George Maciunas se rapproche des idées de Henry Flynt dont il publie deux essais dans le troisième numéro de la revue *cc V Tre, cc Valise eTRanglE*. Ils fondent ensemble le collectif *Action against Imperialism Culture* et publient *Fight Musical Decoration of Fascism !*, un tract expliquant la dérive fasciste du compositeur Karlheinz Stockhausen. Ils organisent ensemble un piquet de grève devant la représentation d'*Originale* le 8 septembre. En 1965, il publie avec l'aide de George Maciunas *Communist Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. Il milite pour une refondation des arts qu'il nomme *veramusement*. Créateur de musique expérimentale, il s'intéresse à la fin des années 1960 à la composition pour violon électronique. En 1975, il fonde le groupe *Henry Flynt and Nova Billy* et présente de nombreux concerts/performance. Affirmant qu'il n'a jamais appartenu à Fluxus, il est néanmoins un des acteurs principaux de la radicalisation du mouvement au milieu des années 1960. Cette politisation du mouvement a notamment participé à la scission du groupe, appelée *Fluxschisme*.

VD

Ken Friedman

Ken Friedman est né le 19 septembre 1949, à New London, Connecticut (Etats-Unis). Il est reconnu comme étant le plus le plus jeune des membres du groupe Fluxus « historique ». Alors que George Maciunas connaît quelques désaveux au sein du groupe de par ses prises de position contre Karlheinz Stockhausen ou sa tendance à vouloir politiser le mouvement en 1964, il cherche à renouveler les membres du groupe pour étendre et densifier les productions Fluxus. Ainsi, en 1966, Ken

Friedman, encore étudiant à la San Francisco State University, devient directeur de « Fluxus West ». Il le restera jusqu'en 1975. Toujours en 1966, il connaît sa première exposition personnelle à New York. En 1971, il est diplômé en Sciences de l'éducation, Psychologie et Sciences sociales. Il dirige aussi la société d'édition fondée par Dick Higgins, *Something Else Press*, organisation concurrente des *Fluxus editions* de Maciunas. En 1976, il obtient son doctorat. Ken Friedman est l'un des philosophes et théoriciens Fluxus les plus actifs. A la mort de George Maciunas en 1978, il reste l'un des catalyseurs du mouvement. Outre Fluxus, il participe également à la New York Correspondence School, courant Mail art. Ken Friedman expérimente de nombreuses formes, allant du graphisme à la musique concrète, en passant par l'écriture et la performance. Parallèlement à sa pratique artistique, il poursuit des recherches en théorie du design et collabore à la mise en place des fondements philosophiques et théoriques de la recherche en design. Travaillant dans ce domaine depuis les années 1980, il est aujourd'hui le Doyen de la Faculté de design, Swinburne University of Technology, Melbourne, Australie.

PT

Geoffrey Hendricks

Geoffrey Hendricks est né en 1931, à Littleton, New Hampshire (Etats-Unis). Il fréquente successivement le Armherst College, la Cooper Union Art School et l'Université de Columbia. En 1956, il enseigne l'art à la Rutgers University, New Brunswick. Il y est associé à Allan Kaprow, Roy Liechtenstein et Robert Watts. Depuis le milieu des années 1960, il participe activement aux projets Fluxus. Ses productions sont surtout connues à travers deux axes formels : la représentation des nuages et la figure du poirier, comme posture gymnique au sein de ses performances. Son travail approfondi sur l'imagerie du ciel, apparemment initié par une idée de George Maciunas plutôt que par une volonté individuelle, lui a valu le surnom de « cloudsmith »

[forgeron du nuage], sobriquet trouvé par Dick Higgins. Il s'agit majoritairement d'aquarelles de petits formats. Les objets de la vie quotidienne et le corps de l'artiste peuvent être également recouverts de nuages peints.

Quant à la figure du poirier, elle permet à l'artiste (et à ses spectateurs) de porter un nouveau regard sur le monde, essentiel pour Geoffrey Hendricks pour qui la relation à la nature est primordiale. Les œuvres de Geoffrey Hendricks traitent également des rituels. En 1971, lui et sa femme, « Bici » Forbes, décident de se séparer. Ce sera l'occasion d'un *Fluxdivorce* pour lequel leurs biens communs seront matériellement coupés en deux, jusqu'à l'album-souvenir de la « cérémonie » (photographies de Peter Moore) qui est tranché en son milieu dans le sens horizontal. Plus tard, il se rase entièrement le corps pour affirmer son homosexualité et sa renaissance. En 1975, il vit et travaille avec Brian Buczak. En 1978, il est le « Flux Minister » [Prêtre Fluxus] au mariage (*Fluxwedding*) de George Maciunas et Billie Hutchins. Quelques mois plus tard, il remplit les mêmes fonctions pour les *Fluxfunerals* du fondateur de Fluxus.

Depuis, Geoffrey Hendricks est invité à de nombreuses expositions. Il poursuit l'exploration de l'art de la performance et de l'intermedia. En 2002, il publie *Critical mass : happenings, Fluxus, performance, intermedia*. En 2003, après 48 ans de service, il arrête l'enseignement à la Rutgers University. Geoffrey Hendricks est actuellement président du conseil de Visual AIDS, organisme qui aide les artistes atteints du VIH. Il vit et travaille avec Rodney Sur, à New York et Breton Cape, Nouvelle-Ecosse, Canada.

PT

Dick Higgins

Richard Carter Higgins est né le 15 mars 1938 à Cambridge (Grande Bretagne). Il s'installe avec ses parents en 1939 aux Etats-Unis. Il est issu d'une famille de riches industriels. Entre 1955 et 1957, il étudie à Yale avant de suivre des cours de littérature et de musique à Columbia entre

1958 et 1960. Henry Cowell, compositeur radical qui se passa notamment du clavier pour jouer du piano, fut l'un de ses professeurs. Dick Higgins est actif dans le milieu de l'art dès 1956. En 1958-1959, il assiste aux cours de John Cage à la New School for Social Research. Il fonde ensuite, avec Al Hansen, le *New York Audio Visual Group*, dont la fonction est de produire des concerts de musique expérimentale. En avril 1960, il épouse Alison Knowles puis étudie les techniques d'impression à la Manhattan School of Printing. En 1961, il participe, avec George Maciunas, à la création de la revue *Fluxus*, dont le nom qualifiera plus tard et plus largement le mouvement. En 1962, il participe, avec Alison Knowles, à la manifestation fondatrice du mouvement Fluxus : le *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* de Wiesbaden, RFA. A cette occasion, il exécute la performance intitulée *Danger Music n°2*.

De retour à New York en 1963, il participe au *Yam festival*. En 1964, il crée les éditions Something Else Press qui publient entre autres les œuvres d'Allan Kaprow, Gertrude Stein, ou Merce Cunningham, participant ainsi à la diffusion des idées et pratiques les plus novatrices. En 1965, Dick Higgins publie un essai sur la notion d'« intermedia », ferment conceptuel de l'interdisciplinarité Fluxus. En 1966, il organise la première manifestation de poésie concrète. Il donnera ensuite performances, lectures, concerts en Europe et aux Etats-Unis. En 1973, il quitte les éditions Something Else Press. En 1976 il publie un recueil qui rassemble beaucoup de ses essais et travaux théoriques : *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*. De 1978 à 1986, il s'occupe des *Printed Press*, nouvelle société d'éditions qui prend la suite d'*Unpublished Editions*. Cette activité éditoriale permet la diffusion de films, vidéos, et disques. En 1987 il publie *Pattern Poetry*, qui rassemble ses études sur les différentes formes de poésie visuelle.

Le 25 octobre 1998, il donne *Danger Music n°2*, qui consiste à crier le plus fort et le plus longtemps possible. Le 26 octobre, il se tait à jamais en mourant d'une crise cardiaque.

PT

Alice Hutchins

Alice Hutchins, née Williamson, voit le jour à Van Huys, Californie (Etats-Unis), en 1916. Après des études en histoire et sciences économiques à l'Université de Berkeley, elle se marie à un avocat avec qui elle a deux enfants. Ils déménagent successivement en Virginie, dans le Michigan, à Washington, puis au Caire, et en Egypte dans les années 1930-40. En 1950, la famille s'installe à Paris, et c'est en France qu'Alice Hutchins découvre l'art. Elle suit une formation chez le peintre et réalisateur Robert Lapoujade. Au début des années 1960, elle rencontre Jean Dupuy, puis Bernard Heidsieck, le poète sonore, et son épouse, l'artiste Françoise Janicot. Lors de soirées informelles chez le couple, elle fait la connaissance d'artistes qui seront plus ou moins liés à Fluxus : Robert Filliou, Carolee Schneeman, Emmet Williams... Au milieu des années 1960, Alice Hutchins travaille avec des cartes postales reproduisant des œuvres. En 1966, elle réalise un autoportrait où son image disparaît derrière du lettrage. En 1967, elle découvre le potentiel créatif de l'aimant et commence à faire des œuvres tridimensionnelles. Elle utilisera ce matériau tout au long de sa carrière. L'utilisation du champ magnétique lui permet de modifier ses petites sculptures d'une exposition à l'autre, ou au gré des manipulations des spectateurs. En ce sens, l'œuvre d'Alice Hutchins est interactive et collaborative. Pierre Schneider, critique d'art français, et Paul-Armand Gette lui conseillent alors de montrer cette production à New York. Par hasard, elle tombe sur le numéro de téléphone de *Something Else Press*. Dick Higgins, fondateur de cette société, lui fait rencontrer Alison Knowles, Ben Patterson, et George Maciunas, qui l'invite à mettre en place un studio dans une *Fluxhouse*. Il lui propose également de conditionner ses petites sculptures magnétiques dans des boîtes. Ce seront les *Jewelry Fluxkit*. Arrivée en septembre 1967 à New York, elle en repart en avril 1968, bouleversée par l'assassinat de Martin Luther King. Elle retourne à Paris et assiste aux événements de mai 1968.

Elle reste en France jusqu'en 1980, et expose régulièrement dans le monde entier jusque dans les années 1990. Pendant l'été 2009, la galerie Amelio Terras, New York, lui consacre une rétrospective. Alice Hutchins décède le 25 octobre 2009, à l'âge de 93 ans.

PT

Joe Jones

Joe Jones est né en 1934 à New York et mort en 1993 à Wiesbaden (Allemagne). Il grandit à Brooklyn et reçoit une formation de musique classique à la Hartnett School, New York. Dans les années 1950, il exerce comme batteur de jazz mais éprouve des difficultés à décrocher des contrats. Il s'oriente alors vers l'étude de la musique expérimentale avec John Cage et Earle Brown comme professeurs. En 1960, il rencontre Dick Higgins et Alison Knowles. En 1962, lorsque le couple part pour Wiesbaden participer à la première manifestation Fluxus, Joe Jones loue leur studio. Il développe alors ses premières machines musicales, hybrides de sculptures sonores et de ready-made : bateaux musicaux, parapluies solaires musicaux... En 1963, ses créations sont exposées à la Betty Parsons Gallery, New York. Cette année-là, il rejoint le mouvement Fluxus et participe au Yam Festival du New Brunswick avec sa performance *Machinic Noise Music*. En 1964, il est invité à l'Avantgarde Music Festival, New York. Pendant cette période, il est également actif à Nice. En 1969, il ouvre son propre magasin où sont exposées ses machines musicales pour lesquelles Joe Jones intègre moteurs et bandes magnétiques afin qu'elles fonctionnent sans interprète. En 1971 (ou 1972), il produit l'album *Fly* de Yoko Ono et John Lennon. Il fonde également *Fluxus Airlines* avec George Maciunas. Joe Jones s'installe en Europe où il vit successivement à Amsterdam, Asolo (Italie), Berlin et Wiesbaden. Son travail est exposé dans le monde entier. Au milieu des années 1980, il crée des courts-métrages avec son ordinateur : les *Fluxus Home Movies*. Il réalise en extérieur des installations de grands

orchestres avec ses machines musicales. Diffusées dans des lieux calmes, campagne ou bord de mer, ses compositions sonores utilisent l'énergie naturelle (soleil, vent) et le hasard. En 1988, il expose au Musée Ludwig de Cologne, puis en 1992 et 1993, à Helsinki, Nüremberg, Rotterdam, et Wuppertal, où il présente sa dernière manifestation.

PT

Allan Kaprow

Né en 1927 à Atlantic City, Allan Kaprow s'inscrit en 1942 à la High School of Music and Art de New York. Il étudie ensuite la philosophie et l'histoire de l'art à l'Université de New York. En 1947, il s'inscrit aux cours de peinture dispensés par Hans Hoffman à la School of Fine Arts de New York, puis poursuit ses études en histoire de l'art à la Columbia University. En 1952, il fonde la Hansa Gallery. Il enseigne à la Rutgers University de 1953 à 1961. D'abord attiré par l'expressionnisme abstrait, il s'intéresse aux environnements après avoir suivi les cours de musique expérimentale de John Cage à la New School for Social Research entre 1957 et 1958. Dans l'article *L'héritage de Jackson Pollock* qu'il publie en 1958, il introduit la notion de Happening dont il théorise le contenu. L'année suivante, il fonde la Reuben Gallery et présente pour son inauguration *18 Happenings in 6 Parts*. En 1961, il est nommé enseignant à l'université de New York et participe aux débats sur l'éducation des artistes contemporains. Proche des artistes de Fluxus, il n'a jamais appartenu concrètement au mouvement. En 1964, il dirige la représentation d'*Originale* de Stockhausen au Judson Hall. En 1966, il publie *Assemblage, Environments and Happenings*, un ouvrage de référence sur les nouvelles pratiques artistiques. Allan Kaprow réalise de nombreux happenings d'envergure à la fin des années 1960 avant de se consacrer à ce qu'il nomme « activities », des happenings de dimension plus réduite. En 1970, il participe à l'exposition *Fluxus & Happening* au Kunstverein de Cologne. En 1971, il publie un

essai ironique sur l'éducation des artistes intitulé *The Education of Un-Artist*. A la fin des années 1970, il entreprend une tournée européenne dans laquelle il présente ses principaux happenings. Pendant les années 1980 et 1990, de nombreuses institutions lui consacrent des expositions. Il décède en 2006 en Californie.

VD

Milan Knizak

Né en 1940 à Pilsen, en Tchécoslovaquie, Milan Knizak suit de 1957 à 1958 des études d'éducation artistique dispensées en russe à l'Université de Prague. Puis, après avoir effectué son service militaire, il entre à l'Académie des Beaux-Arts de Prague. Il en est expulsé en 1964 et tente de suivre sans succès des études de mathématique. Dès le début des années 1960, Milan Knizak organise différentes manifestations dans les rues de Prague, son terrain de jeu favori. En 1964, il fonde avec ses amis Jan Mach et Robert Wittmann, le groupe d'artistes *Aktual Art*. Ce groupe, qui ne cesse de s'agrandir, publie des revues, organise de nombreux happenings de rue et produit des chansons souvent reprises par le groupe de musique non-conformiste *The plastic people of the Universe*. En 1965, Milan Knizak entre en contact avec des artistes new-yorkais tels qu'Allan Kaprow ou George Maciunas. Celui-ci lui propose très rapidement de venir aux États-Unis et de publier ses œuvres complètes (projet jamais abouti). Il le nomme directeur de « Fluxus Est ». Milan Knizak organise en octobre 1966 les deux premiers concerts Fluxus à Prague. Pour l'occasion, il invite comme performeur Dick Higgins, Alison Knowles, Ben, Jeff Berner et Serge Oldenbourg qui finira son voyage en prison pour avoir cédé son passeport à un soldat cherchant à s'enfuir. Grâce à l'appui de George Maciunas, Milan Knizak rejoint en 1968 les États-Unis et s'y installe pour deux ans avec sa femme Jane Knizak. Il présente ses pièces *Lying Ceremony* et *Difficult Ceremony* et collabore avec Maciunas à l'édition des boîtes *Flux*

Dream et Flux Snakes. De retour à Prague en 1969, il est mis sous surveillance par les autorités tchécoslovaques qui l'arrêtent en 1973 pour avoir publié une revue non autorisée et tenté de transmettre des documents au collectionneur allemand Hanns Sohm. Condamné à 3 ans de prison, sa peine est commuée en sursis grâce aux pétitions de la communauté artistique internationale qui, comme le rappelle Allan Kaprow dans une lettre de 1972, considère Milan Knizak comme le « principal représentant du Happening en Europe de l'Est ». Après la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS, il est nommé président de l'Académie des Beaux-Arts – qui l'avait expulsé 25 ans auparavant, et y dispense des cours d'« intermedia ». En 1998, il reprend ses activités politiques et se présente sans succès aux élections sénatoriales. L'année suivante, il est nommé président de la Galerie Nationale de République Tchèque. Son action au sein de cette institution est très controversée. De nombreux conflits l'opposent à la scène artistique tchèque, le considérant indifférent aux pratiques artistiques actuelles. Toujours actif, Milan Knizak vit et travaille à Prague.

VD

Alison Knowles

Née en 1933 à New York, Alison Knowles étudie la littérature au Middlebury College entre 1952 et 1954. En 1955, elle s'inscrit aux cours d'illustration du Pratt Institute de Brooklyn puis poursuit des études de peinture dispensées par Joseph Albers et Adolph Gottlieb à l'Université de Syracuse. A la fin des années 1950, Alison Knowles rencontre John Cage et Dick Higgins et s'intéresse à la musique ainsi qu'au happening. En 1960, elle épouse Dick Higgins et réalise ses premiers « events ». En 1962, ils rejoignent George Maciunas en Europe et participent à la tournée des festivals Fluxus. De retour aux Etats-Unis en 1963, Alison Knowles participe activement au Yam Festival. En 1964, Fluxus publie *Bean Rolls*, des boîtes contenant des haricots pour lesquelles Alison

Knowles établit des définitions imaginaires. Elle travaillera activement pour les éditions Something Else Press dès 1964. En 1967, elle publie le recueil de poèmes *The House of Dust*, réalise *The Big Book*, un livre de 2,4 m de hauteur conçu comme un environnement dont les spectateurs sont le sujet. La même année, elle réalise *The Identical Lunch*, une action répétée dans laquelle elle invite des amis à partager un déjeuner commun : un sandwich au thon. De 1970 à 1972, elle dirige le Graphics Laboratory du California Institute of Arts. Sa dernière exposition *Time Sample* voyagera en Europe et aux Etats-Unis durant l'année 2006. En 2008, elle réactive « l'event » *Make a Salad*, 1962 à la Tate à Londres où 3000 personnes partageront la gigantesque salade composée par l'artiste. En 2009 elle est en résidence à Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University.

VD

Shigeko Kubota

Née en 1937 à Niigata au Japon, Shigeko Kubota étudie la sculpture à l'Université pour l'Education de Tokyo. Elle s'associe au groupe artistique radical *The National Federation of Student Self-Government Association* et fréquente les concerts du groupe de musique/performance *Ongaku*. En 1963, elle assiste aux performances de John Cage à Tokyo et rencontre George Maciunas grâce à Yoko Ono. En 1964, elle s'installe à New York avec l'aide de George Maciunas et s'inscrit à l'Université de New York ainsi qu'à la New School for Social Research. Elle participe activement aux événements Fluxus et est nommée vice-présidente du mouvement par Maciunas. Elle rencontre notamment Nam June Paik qu'elle épousera en 1970. En 1965, lors du *Perpetual Fluxfest*, elle présente *Vagina Painting*, une performance renommée dans laquelle elle peint grâce à un pinceau qu'elle insère dans son vagin. En 1968, Fluxus édite *Fluxmedecine*, boîtes dont elle est l'auteur. A la fin des années 1960, Shigeko Kubota s'inté-

resse à la sculpture vidéo. Son premier journal vidéo *Europe on Inch a Day* est présenté en 1972. En 1973, elle intègre le laboratoire de télévision de la chaîne WNET. En 1974, elle devient commissaire de la section vidéo pour la *Anthology Film Archives*. Son œuvre a été de nombreuses fois récompensée et a fait l'objet de nombreuses rétrospectives. Elle vit et travaille actuellement à New York.

VD

Jackson Mac Low

Né en 1922 à Chicago, Jackson Mac Low étudie de 1939 à 1943 la philosophie et la littérature comparée à l'Université de Chicago. Il s'installe en 1944 à New York. De 1945 à 1954, il édite la revue anarchiste et pacifique *Resistance*. A partir de 1954, il s'intéresse à une écriture non intentionnelle introduite par une composition aléatoire. Il suit ainsi les cours de John Cage à la New School for Social Research entre 1958 et 1959. Il poursuit en parallèle des études de Grec au Brooklyn College. En 1960, une de ses premières pièces aléatoires *The Marrying Maiden* est mise en scène par le Living Theater. L'année suivante, il présente *Verdurous sanguinaria* au loft de Yoko Ono. Il est invité à présenter ses travaux à la AG Gallery et reçoit ainsi la newsletter de George Maciunas. En 1963, il co-édite avec la Monte Young *An Anthology of Chance Operating*. Plusieurs de ses performances sont jouées en Europe lors des Festivals Fluxus. En total désaccord avec George Maciunas qui veut combattre « la culture sérieuse », il se désolidarise de Fluxus après avoir reçu la *Policy Newsletter No.6* de ce dernier, qui préconisait des actions violentes à New York. Depuis sa création en 1964, il participe chaque année au *Annual Festival of Avant-Garde* et ce jusqu'en 1980. Il est maintes fois sollicité pour dispenser des cours de poésie-action et devient professeur à l'Université de New York de 1966 à 1973. En 1968, il signe la pétition contre la guerre du Vietnam *Writers and Editors War Tax Protest*. En 1969, il participe au programme Art et

Technologie du County Museum of Art de Los Angeles en créant des poèmes assistés par ordinateur. Dans les années 1980, il voyage en Australie où il contribue à de nombreux séminaires sur la poésie. Il est l'auteur de plus d'une vingtaine de livres de poésie aléatoire. Récompensé en 1999 par l'Académie des poètes américains, il décède en 2004 aux Etats-Unis.

VD

George Maciunas

Né en 1931 à Kaunas en Lituanie, George Maciunas émigre avec sa famille aux Etats-Unis en 1948. Il s'inscrit à la Cooper Union School of Art puis poursuit ses études d'architecture au Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh dont il sort diplômé en 1954. De 1955 à 1960, il étudie l'histoire de l'art et l'ethnographie à l'Institute of Fine Arts de New York. Il travaille comme designer pour *Knoll Associates*. En 1959, il suit les cours de musique expérimentale de la New School for Social Research dispensés par Richard Maxfield. Il y rencontre La Monte Young qui le présente à l'avant-garde new-yorkaise. En 1960, il ouvre avec Almus Salcius la galerie AG au 925 Madison Avenue. Plusieurs concerts et expositions d'artistes pré-Fluxus sont organisés dans cette galerie. En 1961, lors de la série de concerts intitulée *Musica Antiqua et Nova*, le nom de Fluxus apparaît sur les cartons d'invitation comme le titre d'une publication à venir. En 1961, il travaille sur le graphisme de l'ouvrage de La Monte Young, *An Anthology*. A l'automne 1961, la galerie AG fait faillite et George Maciunas rejoint l'Europe où il travaille comme designer pour l'armée américaine à Wiesbaden. Il rencontre Emmett Williams, Nam June Paik et Wolf Vostell et travaille à la promotion de la revue *Fluxus* en Europe. Le 9 juin 1962, il prononce un discours décisif intitulé *Neo Dada in Musik, Theater, Poetry, Art* à la galerie Parnass de Wuppertal. Il décide par la suite d'organiser une série de festivals dans toute l'Europe pour la promotion de Fluxus entre 1962 et 1963. Le projet de revue

est abandonné et Fluxus devient désormais un « mouvement » artistique. De retour aux États-Unis en 1963, sa position artistique de valorisation du non-art se radicalise. Il s'installe au 359 Canal Street qu'il nomme le Fluxhall/Fluxshop, édite les premières *Fluxboxes*, reprend le journal de George Brecht *V TRE* et devient président du *Action Against Imperialism Culture* en 1964. Influencé par le radicalisme d'Henry Flynt, il organise une manifestation le 8 septembre 1964 pour dénoncer la tenue de la représentation d'*Originale* de Stockhausen lors du *second Annual Festival of Avant-Garde* auquel participe des artistes de Fluxus. Ce conflit l'isole de nombreux artistes du mouvement. En 1967, il crée avec Robert Watts et Herman Fine la *Implosion Inc.*, une entreprise de gadgets artistiques destinée à financer les activités de Fluxus. La même année, il entreprend de rénover des bâtiments du quartier de SoHo afin d'y créer des coopératives d'artistes. À partir de 1975, cette entreprise se heurte à l'administration de la municipalité. L'année suivante, il est attaqué par les hommes de mains d'un de ses créanciers, et perd un œil dans l'affrontement. En 1976, il achète un domaine à New Marlborough dans le Massachusetts dans l'intention d'en faire une communauté d'artiste. Il se marie en 1978 lors du *Flux-Wedding* avec la seule locataire du domaine, la poète Billie Hutchins. Atteint par un cancer, il décède le 9 mai 1978 à l'hôpital universitaire de Boston. Considéré comme le principal acteur de Fluxus, George Maciunas a joué un rôle déterminant dans la promotion et la théorisation du mouvement.

VD

Larry Miller

Né en 1944 dans le Missouri, Larry Miller étudie l'art à l'Université Rutgers dans le New Jersey. Il se rapproche de Fluxus dès 1969, à l'occasion des nombreuses manifestations organisées par le groupe au sein de cette université. En 1970, Miller organise les *Fluxsports* lors du *Fluxshow* présenté à l'Université Rutgers. Il obtient la

même année son Master of Fine Arts. Maciunas publie en 1974 *Orifice Plugs*, la première boîte Fluxus de Larry Miller, qui appartient à la seconde génération Fluxus. Il participe ensuite au *Fluxlabyrinth* présenté en 1976 à Berlin avec ses *Knobdoors*, puis au *Delayed Fluxus New Year* en remplaçant le cadran d'une horloge publique par une éolienne (*Fluxus Winding*). Défenseur de Fluxus, il est considéré comme un véritable ambassadeur du mouvement depuis la mort de George Maciunas en 1978. Interprète « classique » des « events » et performances Fluxus, il dirige de nombreux concerts en Amérique et en Europe. Il est le fondateur du Robert Watts Studio Archives. En 1994, il crée le premier site Internet de Fluxus. En 2005, il réalise pour la première fois l'« event » de George Brecht *Sundown*, jamais réalisé auparavant, pour l'ouverture de la rétrospective *George Brecht, a Heterospective* au Ludwig Museum de Cologne. Son travail personnel est constitué en grande partie d'installations qu'il nomme « objets performatifs » afin d'abolir les frontières entre matière, événements, espace et temps par une approche humoristique et provocatrice. Dans les années 1980, il s'intéresse à la notion d'ADN et lance une campagne internationale en 1992 pour protéger la propriété de l'ADN par des certificats de copyright.

VD

Peter Moore

Né à Londres en 1932, Peter Moore passe son enfance au Royaume-Uni avant de partir pour les États-Unis au début des années 1950 pour étudier la photographie. Après avoir fréquenté les bancs du Haverford College puis du Massachusetts Institute of Technology, Peter Moore commence sa carrière professionnelle dans les chambres noires de *Life Magazine*. Au début des années 1960, il s'intéresse à la documentation des arts du spectacle et rencontre en 1962 George Maciunas à la AG Gallery. Il devient alors le principal photographe des activités new-yorkaises de Fluxus et cela jusqu'à la mort de Maciunas en 1978. Dans un premier temps très

indépendant, il est peu à peu intégré aux activités du groupe. Ses photographies de performances sont utilisées pour la première fois par Fluxus dans la publication *cc V TRE* n°4 de juin 1964. En 1970, le *cc V TRE* n°9 intitulé *JOHN YOKO & FLUX all Photographs copyright nineteen seVenty by peTer moORE* se compose uniquement de 123 photographies légendées prises par Peter Moore. Dès 1967, il participe au projet *Implosion Inc. Project*, société commerciale de Fluxus qui tente de produire des gadgets. Il réalise avec Robert Watts la *Cluttered Desk Table Top*, une table dont une photographie d'objets est collée sur le plateau. Si ces projets n'ont pas abouti, il est néanmoins systématiquement invité par Maciunas à documenter les performances, même privées, de Fluxus dans les années 1970. Il se déplace à Berlin avec Maciunas en 1976 pour photographier le *Flux Labyrinth* présenté à la Akademie der Kunst. Il filme également certains Fluxfilms et d'autres événements comme la mise en scène d'*Originale* de Stockhausen. En parallèle du suivi des activités Fluxus, Peter Moore assiste à de nombreuses représentations artistiques données au Judson Dance Theater entre 1960 et 1980 et photographie notamment Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer ainsi que les pièces *Pelican* de Robert Rauschenberg et *Night Wandering* de Merce Cunningham, toutes deux jouées en 1965. A partir de 1978 et jusqu'à 1989, il est éditeur technique et chroniqueur dans la revue *Modern Photography Magazine*. Décédé en 1993 à Londres, Peter Moore est aujourd'hui considéré comme un « historien visuel » de l'art performatif new-yorkais des années 1960 et 1970 aussi important que des photographes comme Robert McElroy ou Caroline Tisdall. Malgré un travail photographique purement documentaire, ses photographies sont aussi reconnues aujourd'hui pour leur valeur esthétique.

VD

Charlotte Moorman

Née en 1933 à Little Rock dans l'Arkansas, Charlotte Moorman suit des études de violon-

celliste au Centenary College (Louisiane) et obtient son Bachelor of Art en 1955. Elle poursuit ses études à l'Université du Texas d'Austin jusqu'en 1957 puis s'inscrit au conservatoire de la Juilliard School de New York. Après un début de carrière classique au sein de l'American Symphony Orchestra, Charlotte Moorman s'intéresse à la musique d'avant-garde. Interprète des pièces de John Cage, elle crée et organise le *Annual Festival of Avant Garde* de 1963 à 1980. Edgar Varèse la surnommait « la Jeanne d'Arc de la musique nouvelle » pour son implication dans ce festival qui participa activement à la diffusion des arts performatifs aux Etats-Unis. En 1964, elle rencontre Nam June Paik pour la préparation de la pièce de Karlheinz Stockhausen *Originale* jouée lors du 2nd *Annual Festival of Avant-garde*. Cette rencontre marque le début d'une longue collaboration avec l'artiste coréen, qui créa pour elle de nombreuses pièces. En 1967, Charlotte Moorman et Nam June Paik présentent *Opera Sextronic* à la Filmmaker's Cinematheque. Ils seront arrêtés pour atteinte à la pudeur. Ils voyageront en Europe pour présenter leurs travaux entre 1968 et 1970. En 1969, Nam June Paik écrit la pièce *Tv Bra. For Living Sculpture* dans laquelle Charlotte Moorman joue du violoncelle avec deux petits téléviseurs posés sur ses seins. Charlotte Moorman collabore avec de nombreux artistes tels que Joseph Beuys ou encore Jim McWilliams qui écrit pour elle *Sky kiss* en 1968. Très influente à New York, elle est souvent considérée comme une porte-parole des activités d'avant-garde, favorisant les liens entre les autorités locales et les artistes. Elle n'a jamais appartenu à Fluxus, même si elle reste très liée à ce mouvement, notamment grâce à son rôle d'organisatrice d'événements et concerts d'avant-garde, ainsi qu'à sa collaboration avec Nam June Paik. En 1985, Joseph Beuys lui rend hommage avec son *Infiltration homogen für Cello*, un violoncelle recouvert de feutre avec une croix rouge. En 1991, après une lutte de plus de 10 ans contre la maladie, elle décède des suites d'un cancer généralisé.

VD

Yoko Ono

Née en 1933 à Tokyo au sein d'une famille de banquiers, Yoko Ono fuit les bombardements de la Seconde Guerre mondiale et rejoint les Etats-Unis en 1945. Elle étudie la musique et la philosophie au Sarah Lawrence College ainsi qu'à la Harvard University de Cambridge. Très inspirée par la génération *Beat*, elle se brouille avec sa famille et se marie en 1957 avec le jeune compositeur Toshi Ichiyanagi. Grâce à lui, elle découvre les milieux avant-gardistes de New York ainsi que l'œuvre de John Cage qu'elle apprécie particulièrement. En 1960, après des années difficiles, elle s'installe avec Toshi dans le loft du 112 Chambers Street. Elle y organise pendant l'hiver 1960-1961 une série de concerts avec La Monte Young, invitant de nombreux artistes à présenter leur travail. Elle y rencontre George Maciunas qui assiste comme spectateur à ces événements. En 1961, après une première exposition à la AG Gallery, le Carnegie Recital Hall lui consacre une soirée où elle présente ses performances/concerts *A Grapefruit in the World of Park, A Piece for Strawberries and Violin* avec la participation de Richard Maxfield et David Tudor. De 1962 à 1964, elle séjourne au Japon où elle participe en tant qu'interprète à la tournée de John Cage. Elle rencontre Anthony Cox, un musicien de jazz qu'elle épouse en 1963, peu de temps après son divorce d'avec Toshi Ichiyanagi. A son retour du Japon, elle participe activement aux activités de Fluxus et notamment au concert organisé lors du *Perpetual Fluxfest* en 1965 au Carnegie Recital Hall, avec des pièces comme *Bag Piece, Beat Piece, Cut Piece et Sky Piece for Jesus Christ*. Si Maciunas échoue à publier son recueil de partitions *Grapefruit*, il produit néanmoins plusieurs multiples comme *Self Portrait*, un miroir que l'on retrouve dans la boîte anthologique *Fluxus 1*. A partir de 1966, elle collabore avec Fluxus pour la réalisation d'une série de films dont le plus connu *No.4 (Bottoms)* est une série de fesses filmées en gros plan. En 1966, elle expose dans la galerie londonienne Indica *Unfinished Paintings*. Cette exposition est révélatrice du travail plastique

de Yoko Ono qui cherche à faire intervenir le public dans la réalisation de son œuvre soit par son imagination, soit par son intervention directe. Ce principe d' « œuvre non finie », qui nécessite une interaction avec le spectateur imprégnera la conception des principes de Fluxus. C'est lors de cette exposition qu'elle rencontre John Lennon. Ils se marient en 1969 et commencent une campagne de lutte contre la guerre du Vietnam avec leur action *Bed-in* et leur campagne de publicité *War Is Over*. En 1970, Yoko Ono se consacre à la musique et sort son premier album *Yoko Ono/The Plastic Ono Band*. La même année Fluxus consacre à Yoko Ono et John Lennon un festival repris par l'Everson Museum de Syracuse dans l'exposition *This Is Not Here*. En 1980, Yoko Ono assiste, impuissante, à l'assassinat de John Lennon. En 1987, après des années dédiées à la musique, Yoko Ono reprend ses activités plastiques. En 2001, une rétrospective *Yes Yoko Ono* lui est consacrée à New York. La Serpentine Gallery, Londres, l'invite à exposer pendant l'été 2012.

VD

Nam June Paik

Né en 1932 à Séoul, Nam June Paik étudie la musique à la Kyungi High School dès 1946. En 1950, il fuit avec sa famille la guerre de Corée, rejoignant Hong-Kong puis le Japon. Il étudie l'art et la musique à l'Université de Tokyo dont il sort diplômé en 1956 avec une thèse sur le compositeur Arnold Schönberg. Après un voyage à travers le monde, il rejoint en 1956 Munich pour continuer ses études d'histoire de la musique et s'inscrit au Conservatoire de Freiburg. En 1958, il rencontre Karlheinz Stockhausen et travaille au studio de musique électronique de la WDR de Cologne. En 1959, il suit les cours d'été de John Cage à Darmstadt et se lie d'amitié avec celui-ci. Il présente sa première performance lors d'une soirée intitulée *Hommage à John Cage* à la galerie Parnass de Wuppertal dans laquelle il renverse un piano sur les spectateurs. En 1960, il

présente *Etude pour piano* dans le studio de Mary Bauermeister à Cologne et en profite pour sectionner la cravate de Cage. La même année; il participe à la représentation d'*Originale* de Stockhausen à Cologne. En 1961, il fait la rencontre de Wolf Vostell, puis, en 1962, celle de Joseph Beuys et George Maciunas. Nam June Paik introduit ce dernier dans les milieux artistiques allemands, lui permettant notamment de présenter son manifeste *Neo Dada in der Music* lors d'une soirée à la galerie Parnass de Wuppertal. La semaine suivante, il présente lors d'une soirée au Kammerspiele de Düsseldorf sa pièce *Solo for Violin*, une performance qui deviendra un classique du répertoire de Fluxus. Nam June Paik, très enthousiaste quant à la vision de Maciunas, participera très activement à l'organisation des festivals européens Fluxus. Sa première exposition personnelle *Exposition of Music Electronic Television* à la galerie Parnass est le résultat de ses travaux sur la distorsion de l'image et marque les prémices de l'art vidéo dont il est l'un des précurseurs. En juin 1964, il s'installe à New York grâce à l'appui de George Maciunas. Il rencontre Charlotte Moorman, violoncelliste et organisatrice du *New York Avant-Garde Festival* avec qui il commence une longue collaboration. Il participe à ce festival en interprétant *Originale* de Stockhausen malgré l'interdiction formulée par George Maciunas et rompt ainsi ses liens avec lui. En 1965, la galerie Bonino lui consacre sa première exposition vidéo aux Etats-Unis. Le 9 février 1967, la police arrête la représentation de l'*Opera Sextronic* de Paik et Moorman pour outrage à la décence publique. Les deux collaborateurs présenteront néanmoins leur *Electronic Opera No.1* en Europe jusqu'en 1969. En 1970, il crée avec l'artiste Shuya Abe le synthétiseur vidéo, et devient professeur au California Institute of Arts à Los Angeles. En 1971, il travaille pour la WNET's TV lab. à New York. Une première rétrospective lui est consacrée au Kunstverein de Cologne en 1976. En 1979, il devient professeur à la Kunstakademie de Düsseldorf, et en 1987, il est élu membre de l'Académie des Arts de Berlin. Pour les Jeux Olympiques de Séoul en 1988, il érige une *Média Tower* composée de

1003 téléviseurs. En 1993, il représente avec Hans Haake l'Allemagne à la 45^e Biennale de Venise. Le musée Guggenheim de New York lui consacre une rétrospective en 2000, *The Worlds of Nam June Paik*. Récompensé par l'UNESCO, notamment pour son travail sur la vidéo, il décède en 2006 à Miami.

VD

Benjamin Patterson

Né en 1934 à Pittsburg aux Etats-Unis, Benjamin Patterson suit une formation musicale à l'Université du Michigan de 1952 à 1956. Malgré sa virtuosité et ses talents de contrebassiste, il ne parvient pas à intégrer d'orchestre symphonique à cause de sa couleur de peau. Il joue de 1956 à 1957 pour l'orchestre symphonique d'Halifax au Canada puis rejoint l'Allemagne où il intègre pendant trois ans l'orchestre de la 7^e armée des Etats-Unis. En 1959, il retourne au Canada et accompagne pendant un an l'orchestre philharmonique d'Ottawa. Benjamin Patterson s'intéresse très tôt à la musique électronique. Il s'installe à Cologne en 1960 pour suivre les activités de Karlheinz Stockhausen. Il rencontre à cette époque Nam June Paik, Wolf Vostell et John Cage dont il interprète la pièce *Cartridge Music* dans le studio de Mary Bauermeister. Parallèlement à ses activités de contrebassiste, il présente ses premières compositions musicales, *Paper Piece* et *Solo for Double Bass*, qui deviendront des classiques du répertoire des festivals européens de Fluxus. En 1961, il séjourne à Paris où il expose avec Robert Filliou ses *Puzzle Poems* et publie, grâce à l'aide de Daniel Spoerri *Methods and Process*, un recueil original de ses compositions. Invité par George Maciunas et Nam June Paik à participer à la soirée *Après John Cage* à la galerie Parnass de Wuppertal le 9 juin 1962, il est aussi présent au festival Fluxus de Wiesbaden et de Copenhague. A la fin de l'année 1962, quelque peu ruiné, il regagne les Etats-Unis où il occupe un poste de bibliothécaire à la New York Public Library tout en continuant ses activités artistiques

notamment avec Fluxus. Maciunas édite ainsi en 1964 *Poems in Box et Instruction n°2*. En 1967, il abandonne son activité artistique pour se consacrer à une carrière administrative. Il occupe, entre autre, le poste d'assistant de direction auprès du département des affaires culturelles de la ville de New York de 1972 à 1974 puis celui de directeur administratif de la Negro Ensemble Company de 1982 à 1984. A partir de 1982, il reprend peu à peu ses activités artistiques, participant au festival de Wiesbaden organisé par René Block pour les 20 ans du mouvement. En 1983, il est présent à la biennale de Sao Paulo. En 1988, il expose à la Emily Harvey Gallery de New York. En 2004, il entreprend pour son 70^e anniversaire une traversée de l'Asie en transsibérien, présentant à chaque étape de son voyage qui le mènera jusqu'au Japon, de nombreuses performances.

VD

Takako Saito

Née en 1929 à Sabae-shi au Japon, Takako Saito suit des études de psychologie de l'enfant de 1947 à 1950 avant de rejoindre le mouvement artistique Creative Art Education. Au sein de ce groupe d'artiste, elle oriente son travail autour du jeu quelle considère comme un moyen de libération des aliénations de l'Homme. En 1953, lors d'un séjour à Tokyo, elle rencontre l'artiste Ay-O. Parti pour New York en 1958, elle le rejoint en 1963 et s'installe sur Canal Street dans le quartier de SoHo. Ay-O lui présente George Maciunas qui est très attiré par son travail. Commence alors pour Takako Saito une longue collaboration avec Fluxus. La notion de jeu, qui implique une interactivité entre les joueurs et repose sur le hasard, est en totale adéquation avec les objectifs de Fluxus. Elle participe à l'élaboration de *Fluxboxes* en créant des jeux d'échecs ouverts utilisant des matériaux originaux, les *Fluxchess* – on y retrouve par exemple la série des *Smell Chess*, jeux d'échecs dont chaque pièce correspond à une odeur. Ses productions Fluxus sont présentes dans la première boîte anthologique de Fluxus, *Fluxus 1*

(1964) ainsi que dans le *Flux Cabinet* (1977). En 1965, elle suit les cours de la Brooklyn Museum Art School et ce jusqu'à son départ pour l'Europe en 1968. Elle s'installe tout d'abord en France où elle collabore avec Robert Filliou et George Brecht. C'est en France qu'elle met au point ses premières performances personnelles. En 1972, elle séjourne en Angleterre où elle crée ses premiers livres d'art grâce à l'appui des éditions Beau Geste Press. Elle participe notamment à la création de l'exposition itinérante *Fluxshoe*. De 1975 à 1979, Takako Saito s'installe en Italie où elle travaille pour la maison d'édition de Francesco Conz. De 1979 à 1983, elle occupe un poste de professeur à l'Université d'Essen en Allemagne. Elle vit et travaille depuis cette époque à Düsseldorf. Son travail artistique a eu une influence conséquente sur l'orientation de Fluxus à partir du milieu des années 1960. Si le jeu et le divertissement étaient déjà présents au sein du groupe, Takako Saito a largement participé à la revalorisation de l'aspect ludique des travaux de Fluxus.

VD

Tomas Schmit

Né en 1943 à Wipperfurth en Allemagne, Tomas Schmit rencontre Nam June Paik en 1961, qui le présente à George Maciunas. Il participe, entre 1962 et 1963, à la plupart des festivals européens Fluxus. En 1964, il souhaite se rendre à New York et demande à Fluxus de lui payer son voyage. George Maciunas, après avoir refusé de payer le voyage, lui écrit une lettre dans laquelle il expose les buts politiques de Fluxus et la position de non-artiste de l'artiste Fluxus. Tomas Schmit se désolidarise de cette vision de l'art et rompt avec le mouvement. En juillet 1964, il organise à Aix-la-Chapelle la manifestation *Action, Agit-Pop, Dé-coll/age, Happenings, Event, l'Autrisme, Art Total, Re-Fluxus* pour les 20 ans de la tentative d'assassinat de Hitler. Jusqu'en 1966, il continue son activité performative en collaborant avec Eric Andersen et Arthur Köpcke avec lesquels il organise de nombreux concerts en Europe. En 1982, il écrit un essai sur Fluxus A

Wolf Vostell

propos de F. publié dans le catalogue de l'exposition 1962 Wiesbaden 1982. En 1989 il publie *First Draft*, un essai sur les nouvelles conceptions de l'esthétique. Ces écrits théoriques ont largement contribué à façonner les questionnements d'un art social ainsi que de nouvelles approches de l'esthétique développées dans les années 1960. Très actif en Allemagne, son travail artistique a été récompensé en 1986 par le prix Kurt Schwitters. Tomas Schmit est décédé en 2006 à l'âge de 63 ans.

VD

Né en 1932 à Leverkusen, Wolf Vostell se réfugie avec sa famille en Tchécoslovaquie lors de la Seconde Guerre mondiale. Après des études en art entre 1950 et 1953 à Cologne, il suit les cours de typographie des Arts et Métiers de Wuppertal. En 1955, il s'installe à Paris. Etudiant à l'Ecole Nationale des Beaux Arts, il travaille en parallèle comme assistant de l'affichiste et graphiste Cassandre. C'est à Paris qu'il utilise pour la première fois le mot *Dé-coll/age*, s'inspirant d'un titre du journal *Le Figaro* (6 septembre 1954), pour ses premières affiches décollées et ses travaux destructifs. Il retourne en Allemagne en 1957 pour finir ses études à la Kunstakademie de Düsseldorf et s'intéresse de près à l'iconographie du peintre Jérôme Bosch. Lors d'un voyage à Paris en 1958, il réalise son premier happening *Le théâtre est dans la rue*. La même année, sa première exposition personnelle se tient à Caceres en Espagne. En 1959, il s'établit à Cologne et fréquente le studio de musique électronique de la WDR où travaille Stockhausen. Il rencontre à cette époque Nam June Paik et réalise ses premiers happenings *Dé-coll/age* tel que *Cityrama I*. En 1962, il fait la rencontre de George Maciunas et organise avec lui et Nam June Paik le premier festival Fluxus de Wiesbaden. Il participera aux festivals Fluxus de Copenhague et Paris, puis en 1963 à celui de Düsseldorf. En 1962, il publie le premier numéro de sa revue *Dé-coll/age* (7 numéros entre 1962 et 1969) ce qui enrage Maciunas car elle fait directement concurrence au projet de revue *Fluxus*. La collaboration entre les deux artistes sera très courte, et seul un film - *Sun in Your Head* (1963) de Vostell, ainsi qu'une page dans le *cc V TRE n°8* seront produits par Fluxus. En 1963, il se rend à New York. En marge de son exposition personnelle à la Smolin Gallery, il participe au *Yam Festival* en proposant d'enterrer une télévision. De retour en Allemagne, il organise ses happenings de grande ampleur *Nein - dé-coll/age* (14 septembre 1963) et *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (7 novembre 1964). En 1970, il participe à l'exposition *Happening & Fluxus* en

VD

Mieko Shiomi

Née en 1938 à Okayama au Japon, Mieko Shiomi poursuit ses études de musicologie à l'Université des Arts de Tokyo. En 1960, elle fonde avec l'artiste Takehisa Kosugi le groupe de musique rock *Ongaku* où se mêlent musique et performance. Nam June Paik, Yoko Ono et Toshi Ichianagi jouent alors un rôle important dans la diffusion des idées de Fluxus au Japon. Mieko Shiomi rencontre Yoko Ono et John Cage en 1963 et reprend la notion d'« event » dans son travail. Elle envoie à George Maciunas son projet *Endless Box*, qui le produira en 1964. Cette même année, Mieko Shiomi effectue un voyage à New York et participe au *Fluxfest* organisé à la Washington Square Gallery. Elle y présente ses « events » *Air Event* et *Disappearing Music for Face* dans lequel elle passe d'un visage souriant à une expression neutre. En 1965, Mieko Shiomi retourne au Japon. *Disappearing Music for Face* est filmé par Peter Moore, George Maciunas produit son « event » *Water Music* qui se matérialise par une série de compte-gouttes. Entre 1965 et 1975, Mieko Shiomi réalise 9 *Spatial Poems*. Elle envoie, pour ce faire, des partitions à des amis et des membres de Fluxus qui sont géographiquement éloignés. Puis elle effectue des comptes-rendus sur des cartes géographiques, des calendriers et des microfilms. Depuis 1977, elle se consacre à une activité artistique plus personnelle.

proposant comme œuvre le vêlage d'une vache, événement finalement interdit par la police. Dans les années 1970, ses happenings prennent une apparence protéiforme mélangeant différents types de matériaux. En 1971, il s'installe à Berlin, puis fonde en 1976 le musée Wolf Vostell à Malpartida de Cáceres en Espagne. A partir de 1980, son travail se recentre sur le dessin et la peinture. En 1981, il organise *Fluxus Zug*, une exposition d'environnements dans un train qui se déplace à travers toute l'Allemagne. Il décède en 1998 à Berlin.

VD

Robert Watts

Né en 1923 à Burlington dans l'Iowa, Robert Watts suit des cours d'ingénierie mécanique à l'Université de Louisville jusqu'en 1944. Réserviste de la marine nationale, il passe deux ans en tant qu'officier ingénieur sur un porte-avion américain. En 1946, il s'établit à New York et s'inscrit aux cours de l'Art Student League. De 1948 à 1951, il suit les cours d'histoire de l'art de l'Université de Columbia. Jusqu'en 1958, il pratique une peinture influencée par l'expressionnisme abstrait et l'art géométrique. En 1953, il devient professeur au Douglass College de la Rutgers University, poste qu'il conserve jusqu'en 1984. En 1957, il rencontre George Brecht et Allan Kaprow avec lesquels il entretient une grande amitié par des rencontres fréquentes. En 1963, il co-organise avec George Brecht le *Yam Festival*, pendant américain aux festivals Fluxus européens, puis en 1964 les *Monday Night Letters* au café Go Go. Il se lie d'amitié avec George Maciunas lorsque ce dernier fût hospitalisé en Allemagne, prenant soin de maintenir son activité intellectuelle par des *Mail Events* tels que *Hospital Event*. Au retour de George Maciunas aux Etats-Unis, il s'intègre définitivement au groupe Fluxus qu'il ne quitte plus. Les œuvres de Robert Watts occupent une grande partie des productions de Fluxus. Ses productions sont très diverses, allant du regroupement de partitions, *Events* (1963), à la collection de cailloux, *Fluxatlas* (1972), en passant par la

production de faux billets, *Dollar Bills* (1962), et de faux timbres, *Fluxpost* (1965), sans oublier quelques *Fluxfilms*. En 1967, il fonde avec George Maciunas et Herman Fine la *Implosion Inc.*, une entreprise de gadgets destinée à financer le projet des *Fluxhouses*, des appartements à bas coûts pour les artistes dans le quartier de SoHo dont il est l'un des premiers bénéficiaires. Dans les années 1970, il rejoint Dick Higgins, Alison Knowles et Allan Kaprow installés sur la côte ouest des Etats-Unis, et participe à de nombreux événements du California Institute of Art de Los Angeles. Il décède en 1988 dans son domaine de Bangor (Pennsylvanie) renommé *Fluxlux*. Une cérémonie Fluxus y est célébrée en son honneur pour ses funérailles.

VD

Emmett Williams

Né en 1925 à Greenville en Caroline du Sud, Emmett Williams intègre l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. A son retour en 1946, il entreprend des études de littérature au Kenyon College dans l'Ohio. Il poursuit ses études à Paris, où il s'inscrit à la faculté d'anthropologie avant de rejoindre la Suisse comme assistant de l'ethnologue Paul Radin. En 1955, il s'installe à Darmstadt en Allemagne et travaille comme rédacteur pour la revue de l'armée américaine *The Stars and Stripes* jusqu'en 1964. Il rencontre Daniel Spoerri en 1958, participe à sa revue *Material* et intègre le « Cercle de Darmstadt ». Proche de compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, Boulez et Benjamin Patterson, sa poésie est marquée par des préoccupations musicales et mathématiques. Il rencontre George Maciunas dès son arrivée en Allemagne en 1961 et joue un rôle important dans l'organisation des festivals Fluxus. Il est présent aux festivals de Wiesbaden, Londres, Amsterdam, Paris puis en 1963 Düsseldorf. Maciunas publie son *Alphabet Poem* dans les boîtes anthologiques *Fluxus 1* et *Fluxkit*. En 1963, il s'installe en France, participe au

Domaine Poétique, organise la soirée *Poésie américaine etc.* lors de la biennale de Paris et y dirige un concert Fluxus. En 1966, il retourne aux Etats-Unis et s'installe à New York. Il devient le directeur de la publication de la maison d'édition fondée par Dick Higgins deux ans auparavant, la *Something Else Press* et le restera jusqu'en 1970. En 1967, profitant de la *Something Else Press*, il publie *An Anthology of Concrete Poetry*, un ouvrage qui influencera de nombreux poètes contemporains aux Etats-Unis et au Royaume Uni. Dans les années 1970, il est nommé professeur d'art à la School of Critical Studies puis au Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax. En 1976, il effectue un voyage au Japon en compagnie d'Ay-O pour promouvoir Fluxus. Au début des années 1980, il s'installe en Allemagne et donne des cours à la Hochschule die Kunst de Hambourg et Berlin. En 1987, il co-fonde l'*International Symposium of the Art* de Varsovie. Maintes fois récompensé pour son activisme artistique, il reçoit en 1997 le prix Hannah Höch. Dans les années 1990, il revient sur son activité au sein de Fluxus dans deux ouvrages, *My life in Fluxus* de 1991 et *Mr. Fluxus: a Collective Portrait of George Maciunas*. Il décède en 2007 à Berlin.

VD

La Monte Young

Né en 1934 à Bern dans l'Ohio, La Monte Young découvre la musique vers l'âge de 7 ans. Installé avec sa famille à Los Angeles, il commence par jouer avec virtuosité du jazz avec son saxophone alto. Il entre à l'Université de Californie de Los Angeles en 1957 et suit des cours de musicologie. Il compose ses premières pièces *For Brass* (1957) et *Trio for Strings* (1958) considérées comme des œuvres importantes de la musique minimaliste dont il est l'un des précurseurs. En 1958, il poursuit ses études à l'Université de Californie de Berkeley. Durant l'été 1959, il se rend à Darmstadt, en Allemagne, pour suivre les cours de Karlheinz Stockhausen. Il y découvre l'œuvre de John Cage. Son travail s'oriente

alors autour de la composition aléatoire et de l'interprétation de ses pièces. En 1960, il collabore avec Terry Riley et Bill Spencer dans l'atelier chorégraphique de Anna Halprin en Californie avant de rejoindre New York en septembre. Il s'inscrit aux cours de musique expérimentale de la New School for Social Research dispensés par Richard Maxfield et y rencontre George Maciunas. Entre 1960 et 1961, il organise une série de concerts dans le loft de Yoko Ono au 112 *Chambers street*. C'est à partir de cette époque qu'il commence à rassembler un grand nombre de documents sur les nouvelles pratiques musicales et artistiques. Dans un premier temps dédié à la revue *Beatitude East*, ce répertoire d'œuvres sera finalement publié par lui-même en 1963 sous le nom de *An Anthology* avec l'aide de Jackson Mac Low et de George Maciunas qui en réalise le graphisme. En 1962, lors du festival de Wiesbaden, Nam June Paik interprète *Composition 1960 # 10 to Bob Morris* de La Monte Young. La partition qui indique « tirez un trait et suivez-le » est totalement revisitée par l'artiste qui, lors de sa performance, trempe sa tête dans un seau d'encre avant de tracer avec celle-ci une ligne sur un morceau de papier. Malgré l'absence de La Monte Young aux festivals européens, cette pièce, renommée *Zen for Head*, deviendra une des œuvres fondamentales du répertoire de Fluxus. En 1963, Maciunas et les éditions Fluxus publient *LY 1961 (compositions 1961)*, un regroupement de partitions écrites par La Monte Young. La même année, La Monte Young fonde *The Theater of eternal Music* avec sa femme Marian Zazeela, Tony Conrad et John Cale. En 1964, il s'intéresse au *Well-Tuned Piano* (piano à intonations justes) puis en 1966 aux sons générés électroniquement. En 1969, il crée avec sa femme la première *Dream House*, un espace coloré d'où se dégage un environnement sonore continu. Depuis les années 1970, il s'intéresse aux musiques indiennes, devenant ainsi le disciple du musicien Prandit Pran Nath et continue ses recherches sur le *Well-Tuned Piano*.

VD

BIOGRAPHIES

Eric Andersen

Born in 1943 in Copenhagen, Eric Andersen studied music and worked as a pianist in the Danish capital. At the end of the 1950s he became interested in the notion of "inter-media" and performance. His performances, which he called "opus" played on the interactivity between the performer and the public, leaving a large factor of indeterminacy in the unfolding of the performance.

At the beginning of the 1960s he entered into contact with La Monte Young and Emmett Williams. He joined the Fluxus group at the start of its creation by participating in the *Festum Fluxorum* in Copenhagen which took place at the Nicolaj Kirke (Church of St Nicolas) from 23 to 28 November 1962. He met in particular Arthur Köpcke, the missionary of Fluxus Europe until 1966, and collaborated with him for the diffusion of Fluxus on the Old Continent by organizing numerous concerts during the year 1964.

During this tour Andersen sent postcards to Maciunas, providing him with imaginary reports of scandalous performances, which according to him, had been presented with the participation of Emmett Williams, Tomas Schmit and Arthur Köpcke. This correspondence caused him to be "excommunicated" from the Fluxus enterprise by Maciunas, along with other artists who accompanied him. In 1965 he went to New York and took part in the *First World Congress Happening* organized by Al Hansen, and in a representation of the *Monday Night Letters*, organized by George Brecht and Bob Watts at the Go Go Café. Once back in Europe he participated in the *Fluxus Concert* organized by Milan Knizak in Prague.

He was to become one of the rare defenders of Fluxus in Eastern Europe, especially in Poland, where he stayed on several occasions. From the end of the 1960s he became interested in Mail Art, of which he was one of the precursors in Europe. Since the death of Maciunas in 1978 he was among those artists that continued to fly the flag of Fluxus, arguing that Fluxus was never just the incarnation of Maciunas, and that its spirit was still contemporary. In 1966, for the event *Copenhagen, the Cultural City of Europe*, he presented a major performance spread over three days, involving helicopters, parachutists and a choir of 500 persons. Many of his works were published by Fluxus, including the Fluxfilm *Opus 74 Version 2* of 1966, and the box *50 Opera* which brought together several scores from his Opus.

Ay-O

Born in 1931, in the Japanese Prefecture of Ibaraki, Ay-O, whose real name was Takao Lijima, studied at the University of Tokyo Kyoiku. Graduated in 1954, he joined the association of artists called Demokrato, founded by the artist Ei-Q, who sought to get away from a Confucius based vision of art, by highlighting the values of independence and artistic liberty, in particular with regard to the rapport between the master and student. In 1958 he left Japan for New York. Yoko Ono introduced him to Maciunas in 1961. He joined the Fluxus group as soon as the latter returned to the United States in the autumn of 1963.

In 1964 Maciunas produced a series of the *Fingerbox* by Ay-O, which today has become one of the leading productions of Fluxus. The *Fingerbox* was a wooden box with a hole just big enough to introduce a finger to touch the unknown matter which was inside. Several different versions of these boxes were produced and were found in the *Fluxus 1* anthologies and *Flux cabinet*. This work was orientated towards the development of the senses and mystery. He participated in the same spirit in the *Flux Labyrinth* by Maciunas, presented in 1976 in Berlin, creating an environment of obstacles to be cleared.

Ay-O presented the concert *Tickets Event* on 1st May 1964 at the Maciunas Fluxshop/Flushall. In the same year he participated with George Maciunas and Henri Flynt in the production *Action Against Imperialism Culture*, which created division within the Fluxus group. In 1969 he directed the Fluxfilm *Rainbow Movie*. In parallel with his Fluxus activities, Ay-O pursued an important plastic art activity, systematically using a range of colours inspired by the rainbow, to such an extent that he was nick-named the "Rainbow Man". In 1966 he represented Japan at the 33rd Biennial of Venice, where he presented the *Rainbow Tactil Room*. In 1987 he produced a happening at the Eiffel Tower by deploying 300 metres of rainbow coloured fabric. The Fine Arts Museum of Fukei dedicated an important retrospective to the artist in 2006.

VD

Ben (Benjamin Vautier)

Born in 1935 in Naples, Ben spent his childhood between Turkey, Greece, Egypt and Italy during the 2nd World War, before finally settling in Nice with his family in 1949. He left school at 16 and worked in a bookshop before opening his own second hand record shop in 1955. Initially called

VD

Laboratoire 32, the shop became a meeting place for artists from the Nice School, and the future New Realists. In 1959 he produced his first living sculptures and from 1961, began his artistic appropriations of "everything".

In his conception of art he emphasized the notion of the « new » and artistic shock. He was invited by Daniel Spoerri in 1962 to the *Festival of Misfits* in London where he put himself on show for 15 days in the front window of the One Gallery. He then met George Maciunas and joined Fluxus. In July 1963 he organized the *International Fluxus Festival of Total Art* in Nice, and invited George Maciunas to participate. The next year he was invited to New York and participated in the *Fluxhall/Fluxshop* concerts and at the AAIC. The friendship between Ben and George Maciunas led to numerous collaborations and Fluxus publications of his works, including *Fluxholes* (1964), *Flux Mystery Food* (1966) and *Suicide Kit* (1966). Once back in Nice he was nominated Director of Fluxus South Zone and promoted the movement by organizing multiple Fluxus concerts. In 1965 he created the Gallery *Ben doute de tout* (Ben doubts everything) in his shop, and hosted many contemporary artists. The following year he presented his first personal exhibition at the *La Cédille qui sourit* run by George Brecht and Robert Fillou. In 1969 he organized the *World Festival of non-art, anti-art, truth is art*, where artists were encouraged to participate, from their work place, in a reflection on the post-Duchamp artistic situation. His writing work which started in the 1960s, is today very popular. In 2010 the Contemporary Art Museum of Lyon dedicated a retrospective exhibition called *Strip-tease intégral de Ben* (Ben's integral strip-tease). Still very active, Ben is a fervent defender of Fluxus, and is currently preparing the opening of the Foundation of Doubt at Blois which will host his Fluxus collection. He lives and works in Nice.

VD

Joseph Beuys

Born in 1921 in Krefeld, Joseph Beuys was called up by the army very early in the Second World War. A fighter pilot in the Luftwaffe, he was looked after by Tartars after his plane crashed. He was covered in felt and grease to treat his wounds. These two materials became important elements of his artistic work, as symbols of survival. From 1947 to 1952 he studied sculpture in the workshop of Ewald Mataré at the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf, and became a professor of the institution in 1961. In 1962 he met Nam June Paik and George Maciunas, with whom

he debated the questions of "art and anti-art." With Maciunas, he organized the *Düsseldorf Festum Fluxorum*, which ran from 2nd to 3rd of February 1963, and produced for the occasion his first performances: *Concert for 2 musicians* and *Siberian Symphony*.

This latter work marked the start of his performance activity, but was not well received by the Fluxus group who considered it to be too much of a personal and expressive work. The personality conflict between Maciunas and Beuys, combined with the latter's criticism of neo-dada art, illustrated by a performance in 1964 entitled *The Silence of Marcel Duchamp is over Estimated*, led to an early break-up between Beuys and the members of Fluxus. Remaining in Europe, Beuys participated in numerous soirées organized by Fluxus members, between 1964 and 1970, and produced some very symbolic works. While he was rejected by the Fluxus group in the United States, who would no longer produce any *Fluxobject* carrying his name, Beuys didn't hesitate to re-use the term Fluxus for more personal ends.

Thus in 1966, he played a performance of *Eurasienstab* at the René Block Gallery, and also called it *Fluxus Organum*. In 1968 he re-named the German Students Party, founded the year before, *Fluxus Zone West*. Joseph Beuys only rubbed shoulders with Fluxus during a transition stage in his work. Nevertheless Fluxus had an important influence, firstly in terms of the emphasis on performance activity, but also through the constructive reflection with members of the group which no doubt contributed to his vision of social art which he resumed by the phrase "every man is an artist". Joseph Beuys died in Düsseldorf in 1986.

VD

George Brecht

George Brecht was born on the 27th of August 1926 in New York under the name of George McDiarmid. His father was a professional flautist who played with the Metropolitan Opera Orchestra and the NBC Symphony Orchestra. He died when George was just 10 years old, and the family left to settle in Atlantic City. In 1943, at the age of 17, he joined the American Army in a regiment based in Germany. In 1945 he took the name of Brecht, not in reference to Bertold, but because he liked the sound of it. Once back in the United States he started studying chemistry and carried out research in different laboratories. He took out several patents, including one for period tampons, and the resulting financial security helped him to undertake his artistic experiments.

He was also an art history student, and started his artistic activity in 1953. In 1956 he wrote *Chance Imagery*, a text which dealt with the role of chance in the arts and sciences of the 20th century. He exhibited at the Reuben Gallery, New York, in 1959, and followed the teaching of John Cage with Allan Kaprow, at the New School for Social Research. In 1960 he put together his *events*, written scores of instructions; for example, "turn on the radio; at the first sound, turn it off." In 1963 he organized the *Yam Festival* in New York with Robert Watts. This was followed by the production of the first « Fluxobject », *Water Yam*, a box containing 70 cards printed with the *events*. Henceforth George Brecht was to play a major role in the development and diffusion of Fluxus.

The rejection of the art market and artistic institutions advocated by the movement, led to George Brecht meeting Robert Filliou at the Go Go Café, where weekly performances, the *Monday Night Letters*, were organized by Brecht and Watts. In July 1965 George Brecht and Robert Filliou opened a gallery-boutique, *La Cédille qui sourit* in Villefranche-sur-mer, near Nice, in order to produce and diffuse multiples which didn't correspond to the logic of the art market. In 1968 he left to live in England, and then settled definitively in Germany. He continued to exhibit for a few more years before retiring from the art world. In 2006 he received the Berliner Kunstpreis (Berlin Art Prize). He died in 2008, in Cologne, where he had lived since 1971.

PT

John Cage

Born in 1912 in Los Angeles, John Cage traveled to Europe, where he began studies in art history and plastic arts, but abandoned them very quickly in 1933 to devote himself to music. He returned to the West Coast of the United States in 1935 to meet Arnold Schönberg, who was to become his teacher. He worked on compositions for contemporary dance and met the choreographer, Merce Cunningham in 1938, becoming his chief musical director, and obtaining his first teaching post at Mills College. In 1941 he was invited by Moholy-Nagy to the Chicago School of Design, where he taught music, before settling in New York the following year. He was introduced by Peggy Guggenheim to several contemporary artists, including Marcel Duchamp and Jackson Pollock. In 1945 he started to study Buddhist Zen, which was to considerably influence his musical work. For his *Sonatas and Interludes* he created the prepared piano, in which objects were placed in

the piano, and the chords deformed to modify the acoustics. In 1950 he met the pianist, David Tudor, who was to become the principal interpreter of his experimental compositions. In 1951 he discovered *I Ching*, a classic Chinese text which describes a system of symbols used to identify order amongst fortuitous events. He then became interested in random composition, which seemed for him to be the best way to imitate compositions from nature. Many of his compositions were now based on *I Ching*. In 1952 he presented *The Event*, at the Black Mountain College, a sound installation that Allan Kaprow considered to be one of the first Happenings.

On the 29th of August of the same year, he presented his most famous piece, *4'33"*, where the musician sat in front of the piano without playing a single note, for exactly 4 minutes and 33 seconds. This marked the beginning of his work on silence, a concept which according to him was nonexistent. He published a collection of texts in 1961 entitled *Silence*. From 1956 to 1959 he gave courses in experimental music at the New School for Social Research in New York. Amongst his students were many members of the future Fluxus group such as Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht, Toshi Ichiyanagi, and also the creator of the term, Happening, Allan Kaprow. In 1958, Nam June Paik and Spoerri attended his summer course in Darmstadt in Germany. From the end of the 1960s he organized musical works on a larger scale, integrating in particular electronic music, a reflection of his conviction that the arrival of new technology could lead to social change. John Cage died in 1992 in New York.

VD

Philip Corner

Born in 1933 in the Bronx, Philip Corner studied music at Columbia University in New York, and then, from 1955 to 1957, at the Paris Higher National Conservatory of Music and Dance. He attended in particular the courses on musical philosophy given by Olivier Messiaen. From 1960 to 1961 he carried out his military service in Korea, where he discovered the local culture, including calligraphy and traditional music. His musical compositions were to be very influenced by this culture, using Korean notation and calligraphy in many of the works published by Something Else Press, including *The Four Suits* of 1965. Returning to the States in 1961 he frequented the avant-garde performance circles in New York. He wrote the score of *A Quiet Work of Destruction*, a work which was performed by George Maciunas during

the European Fluxus festivals, which he did not attend. The score, which consists of different manipulations of a piano leading to its destruction, took the name of *Piano Activities* and rapidly became the most spectacular performance at the Wiesbaden Festival in 1962.

Remaining on the New Continent, Philip Corner continued his performance activities in addition to his work as the permanent composer at the Judson Dance Theater (from 1962 to 1964). In 1963 he took part in the Yam Festival organized by George Brecht and Robert Watts, and with the return of Maciunas, he performed at the Fluxhall/Fluxshop in 1964, before taking the defense of Dick Higgins for his participation in the representation of the *Original* by Stockhausen, and opposing the interventionism of Maciunas. Philip Corner expressed his views in relation to Fluxus in a letter to Harry Ruhe on the 1st of March 1977: "I don't consider it to be a 'movement,' but an 'organization.' I am sure that all the others think this way, (except perhaps George)."

He defended his point of view by the fact that many artists associated with Fluxus had developed diverse activities, sometimes in contradiction with the Maciunas concept of Fluxus. In addition to his performances, Philip Corner co-founded the group *Tone Roads Chamber Ensemble* with Malcom Goldstein in 1963. Amongst his teaching posts we can note his time at the New School for Social Research from 1967 to 1970, and then at Rutgers University.

He has never stopped his composition activity, producing works for orchestra, choir and piano. His collection of works can be grouped into five periods: Culture (1950s), World (1960s and 1970s), Thought (1970s and 1980s), Body (1980s and 1990s), and Spirit (since 1990). In addition to his musical activity, he has also produced several plastic art works, in particular calligraphy, assemblages and collages. He lives today between Italy and the United States.

VD

Willem de Ridder

Born in 1939 in Amsterdam, Willem de Ridder enrolled at the Academy of Art and Design of Bois-Le-Duc in the Netherlands. During the 1950s he decided to abandon painting for good, and started a series of Paper Constellations, works consisting of crumpled up paper balls. In 1961 he founded the *Mood Engineering Society*, an association of artists with whom he organized numerous concerts and performances in the Netherlands. During an interview he met Nam June Paik who introduced him to George Maciunas. At the

latter's request he joined Fluxus and actively took part in the European Festivals. In 1963 he opened the Amstel 47 Gallery, and organized two Festival Fluxus in Amsterdam. In 1964 his gallery became the *European Mailorder Warehouse*, the first Fluxshop in Europe. In 1965 he co-founded the review *Hitweek* which was to have a big influence on the baby-boom generation in the Netherlands. He was the co-founder in 1969 of one of the first magazines of the sexual revolution in Europe, entitled *Suck*.

At the beginning of the 1970s he settled on the West Coast of America and produced the radio programme *Radio Cadillac*, along with pornographic reviews such as *Finger* and *God*. Threatened with death by the community founded by Charles Manson, he left the United States for Italy, thus avoiding an investigation by the FBI. He then produced interactive radio programmes where the public was invited to choose their songs. He was interested in the properties of the Walkman, as soon as it came on the market. He directed *Audio Direct Theater Event* or *The Walk*, the first event using a walkman on stage. He introduced the *Safari Cassettes*, which gave the driver instructions to follow, guiding him through different landscapes with a variety of acoustic effects. He presented his first *illegal exhibition* in the precincts of the Stedelijk Museum of Amsterdam, which was then installed at the MoMA in New York.

Since the 1990s he has been interested in "mirrology," a concept inherited from the American Arnold Patent, which is based on support groups, whereby each member is a fan of the other, providing an experience of unconditional support. His book *Handboek Spiegelogie*, published in 1999, is a best-seller.

VD

Robert Filliou

Robert Filliou was born at Sauve (Gard) in 1926. He died on the 2nd of December 1987 at Eyzies-de-Tayac (Dordogne). A high school student at Alès, he joined the Communist Party and the Resistance at the age of 17. In 1946 he went to the United States to meet his father, who he didn't know, and worked as a laborer with Coca-Cola. He studied at the UCLA from 1948 to 1951, where he obtained a Masters Degree in political science. He then went on mission to Japan, where he discovered oriental philosophy, which was to become a dominant factor in the orientation that Robert Filliou chose to follow later in his career. From 1952 to 1954 he worked for the UNO in Seoul in South Korea. He then abandoned his functions

and traveled until 1959, in Egypt, Spain and Denmark. He started to write from 1950 onwards, and made a point of editing his poems with simple materials (cardboard, string, pencils...) that were compatible with his travels.

In 1959 he met Daniel Spoerri who introduced him to the artistic avant-garde. The following year he started to collaborate with Emmet Williams, and in 1962 met George Maciunas, with his entourage of Wolf Vostell, Ben, George Brecht.... By virtue of his training he took an interest in the systems of organization which enable each person to develop his creative faculties. He then traveled with *La galerie légitime* (legitimate gallery): a cap or a hat, in which he presented his works and those of other artists. In 1963 he created with Joachim Pfeufer, an architect, the *Poipoidrome*, a site of permanent creation where everyone could exhibit their production, however modest it may be. From 1965 to 1968 another "site of permanent creation" was activated in Villefranche-sur mer, *La cédille qui sourit*, a workshop/boutique set up with George Brecht.

When this closed because of bankruptcy, the *Eternal Network* was created, a concept meant to encompass all situations (artistic or otherwise) in a network without a centre. In 1971 he questioned the notion of territory by creating his own country: *The Territory of the Genius Republic*. In 1972 Harald Szeemann invited him to Documenta V. Without actually being a "Fluxus artist," the *Principle of equivalence: well done - badly done - not done*, defined by Filliou in 1969, contributed to the Fluxus idea of not creating a hierarchy between so called artistic acts, and so called daily acts.

Robert Filliou retired in 1985 with his wife to a Buddhist monastery in the Dordogne with the project of staying there for three years, three months and three days. He died in 1987, without being able to finish this ultimate experience.

PT

Albert M. Fine

Albert M. Fine was born in 1932 in Boston, Massachusetts. In 1958 he graduated from the Juillard School of Music in New York. He took part in the European Tour of the Juillard Orchestra, a vast formation in which he played the celesta, a hybrid instrument between the glockenspiel and the piano. In 1960 he was accredited by the same school to be a conductor. As a composer he worked in parallel on poetic production. He developed musical experiments leading to "incidental music" where randomness is prominent. As information on the life of Albert M. Fine is incomplete it is difficult to measure the impact that the work of

John Cage, the inspirer of Fluxus, had on the musician. It is established however that his multi-disciplinary activities crossed those of Philipp Glass, Allen Ginsberg, George Maciunas and John Cage himself. He also worked on the development of Mail art with Ray Johnson. He directed experimental films, in particular *Readymade*, which was listed as Fluxfilm # 22. Albert M. Fine was known for his insatiable curiosity and his numerous passions; literature, philosophy, sociology, mathematics, poetry, French music and the visual arts. His Fluxus works originated from discarded objects which he transcribed into drawings. Many of his works are conserved by the ATCA (Alternative Traditions in Contemporary Arts), at the University of Iowa, including a collection of drawings, note books, correspondence, personal effects, "math theories" musical compositions and recordings.

Albert M. Fine died in 1987.

PT

Henry Flynt

Born in 1940 in Greensborough in North Carolina, Henry Flynt enrolled at Harvard University in 1957, and followed courses in mathematics. In 1960 he met La Monte Young and left university to devote himself to philosophy and contemporary art. In 1961 he wrote the article *Concept Art*, which was to be published in *An Anthology* five years before the birth of conceptual art. The same year he gave two conferences at the AG Gallery of George Maciunas on the future of art. In 1962 he abandoned art and renounced western classical music to follow ethnic music, like the blues or country, which he called "acognitive culture." At the same time he took guitar lessons with Lou Reed and replaced John Cale for two weeks in 1966 in *Velvet Underground*. On the 27th of February 1963, he organized *Demonstration against Serious Culture* in front of the MoMA in New York. This marked the Marxist shift in the philosophy of Henry Flynt, who now fought against "serious culture."

In 1964, George Maciunas drew closer to the ideas of Henry Flynt and published two of his essays in the review *cc V Tre, cc Valise eTRangle*. They founded together the collective *Action against Imperialism Culture* and published *Fight Musical Decoration of Fascism!*, a tract explaining the fascist drifting of the composer Karlheinz Stockhausen. They organized a strike picket before the performance of *Originale* on 8th September. With the help of George Maciunas, in 1965, he published *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. He militated for a re-foundation of the arts, which he called *veramusement*. As a creator of

experimental music he became interested at the end of the 1960s in compositions for electronic violin. In 1975 he founded the group *Henry Flynt and Nova Billy* and presented numerous concerts and performances. Claiming that he never belonged to Fluxus, he was nevertheless one of the principal actors in the radicalization of the movement in the middle of the 1960s. This politicization of the movement contributed notably to the split in the group, called *Fluxschisme*.

VD

Ken Friedman

Ken Friedman was born on the 19th of September 1949 in New London, Connecticut (United States); he is recognized as being one of the youngest members of the "historic" Fluxus group. While George Maciunas was experiencing some retractions within the group in 1964, owing to his stance against Karlheinz Stockhausen, and his tendency to politicize the movement, he set out to find new members of the group to extend and develop Fluxus productions. Ken Friedman thus became director of "Fluxus West" in 1966, while he was still a student at San Francisco State University. He was to remain so until 1975. Still in 1966 he held his first solo exhibition in New York. In 1971 he graduated in Education Sciences, Psychology and Social Sciences. He also managed the publishing house founded by Dick Higgins, *Something Else Press*, a rival of the *Fluxus* publications of Maciunas. He obtained his doctorate in 1976. Ken Friedman is one of the most active of Fluxus philosophers and theoreticians. With the death of George Maciunas in 1978, he remained one of the chief catalysts of the movement. Besides Fluxus, he also participated in the Mail Art movement at the New York Correspondence School. He experimented with various forms, from graphics to concrete music, through writing to performance. In parallel with his artistic activities Ken Friedman undertook research on the theory of design, and collaborated in the implementation of the philosophical and theoretical foundations of design research. He has worked in this field since the 1980s, and is today the Dean of the Faculty of Design at the Swinburne University of Technology, Melbourne, Australia.

PT

Geoffrey Hendricks

Geoffrey Hendricks was born in 1931 in Littleton, New Hampshire (United States). He attended

successively Armherst College, the Cooper Union Art School and the University of Columbia. In 1956 he taught art at Rutgers University, New Brunswick. He was associated with Allan Kaprow, Roy Liechtenstein and Robert Watts. He participated actively in the Fluxus projects of the mid 60s. His productions were known especially for two formal themes: the representation of clouds and the headstand, as a gymnastic posture within his performances. His in-depth work on sky imagery, apparently initiated by an idea of George Maciunas, rather than a personal desire, earned him the nickname of "cloudsmith," coined by Dick Higgins. It consisted essentially of small format watercolours. Everyday objects and the artist's body could also be covered by painted clouds. As for the headstand, it enabled the artist (and his spectators) to have a new vision of the world, essential for George Hendriks, for whom the relationship with nature was fundamental. His works also dealt with rituals. In 1971 he and his wife, "Bici" Forbes, decided to separate. This became the occasion for a *Fluxdivorce*, whereby their common possessions were materially cut in two; even the souvenir album of the ceremony (photographed by Peter Moore) was sliced in two, horizontally. Later on he shaved the whole of his body to affirm his homosexuality and his renaissance. In 1975 he lived and worked with Brian Buczak. In 1978 he was the "Flux Minister" at the marriage (*Fluxwedding*) of George Maciunas and Billie Hutchins. A few months later he performed the same role for the *Fluxfuneral* of the founder of Fluxus. Since then, Geoffrey Hendricks has been invited to many exhibitions. He continued his exploration of art and performance and intermedia. In 2002 he published *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia*. In 2003, after 48 years of service, he stopped his teaching at Rutgers University. George Hendriks is currently Chairman of Visual AIDS, an organization which helps artists with HIV. He lives and works with Rodney Sur in New York and Breton Cape, Nova Scotia, in Canada.

PT

Dick Higgins

Richard Carter Higgins was born in 1938 in Cambridge, England. He settled with his parents in 1938 in the United States. He came from a family of rich industrialists. Between 1955 and 1957 he studied at Yale, before following literature courses and music at Columbia between 1958 and 1960. Henry Cowell, a radical composer who did away with the keyboard to play the piano, was one of his teachers. From 1956 onwards, Dick Higgins was

active in artistic circles. In 1958-1959 he attended John Cage's courses at the New School for Social Research. With Alan Hansen he formed the *New York Audio Visual Group*, whose function was to produce experimental music concerts. In 1960 he married Alison Knowles, and then studied printing techniques at the Manhattan School of Printing. In 1961 he participated with George Maciunas in the founding of the review *Fluxus*, whose name was used later and more widely to qualify the movement. In 1962, with Alison Knowles, he took part in the founding production of the Fluxus movement; the *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* of Wiesbaden, West Germany. On this occasion he played the performance entitled *Danger Music n°2*. Having returned to New York in 1963 he took part in the *Yam festival*. In 1963, he created the publishing house Something Else Press, which published amongst others, the works of Allan Kaprow, Gertrude Stein, and Merce Cunningham, thus participating in the diffusion of the most innovating ideas and practices. In 1965 Dick Higgins published an essay on the notion of "intermedia," a conceptual ferment of the interdisciplinary nature of Fluxus. In 1966 he organized the first production of concrete poetry. This was followed by a series of performances, lectures and concerts in Europe and the United States. He left Something Else Press in 1973. In 1976 he published a collection bringing together many of his essays and theoretical works: *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*. From 1978 to 1986 he looked after Printed Press, a new publishing company which took over from Unpublished Editions. This publishing activity promoted the diffusion of films, videos and records. In 1987 he published *Pattern Poetry*, which brought together his studies on the different forms of visual poetry.

On the 25th of October 1998 he performed *Danger Music n°2*, which consisted in shouting as loud as possible, for as long as possible. The next day he was silenced for ever by dying of a heart attack.

PT

Alice Hutchins

Alice Hutchins, was born in Van Huys, California (Unites States), in 1916. After studies in history and economic science at Berkeley University she married a lawyer and had two children. She settled successively in Virginia, in Michigan, Washington, then Cairo, and Egypt, during the years 1930 to 1940. In 1950 the family settled in Paris, and it was in France that Alice Hutchins discovered art. She followed courses with the

painter and director Robert Lapoujade. At the beginning of the 1960s she met Jean Dupuy, then Bernard Heidsieck, the sound poet, and his wife, Françoise Janicot. During informal evenings at the couple's house she met artists who were more or less associated with Fluxus: Robert Filliou, Carolee Schneeman, Emmet Williams...

In the mid 1960s Alice Hutchins worked with post-cards to reproduce artistic works. In 1966 she produced an auto-portrait where her image disappeared behind the lettering. In 1967 she discovered the creative potential of magnets and started making three dimensional works. She was to use this material throughout her career. The use of magnetic fields enabled her to modify her small sculptures from one exhibition to another, or in relation to the manipulations of the spectators. In this way her works were interactive and collaborative. Pierre Schneider, the French art critic, and Paul-Armand Gette, persuaded her to show her production in New York. By chance she came across the telephone number of Something Else Press.

Dick Higgins, the founder of this publishing house, introduced her to Alison Knowles, Ben Patterson, and George Maciunas, who invited her to set up a studio in a *Fluxhouse*. He also proposed to package her small magnetic sculptures in boxes. These became the *Jewelry Fluxkit*. Having arrived in New York in September 1967, she left in April 1968, horrified by the assassination of Martin Luther King. She returned to Paris and took part in the events of May 1968. She remained in France until 1980, exhibiting regularly throughout the world until the 1990s. During the summer of 2009 the Amelio Terras Gallery, in New York, offered a retrospective of her work. Alice Hutchins died in October 2009, at the age of 93.

PT

Joe Jones

Joe Jones was born in 1934 in New York, and died in 1993 in Wiesbaden, Germany. He grew up in Brooklyn, and received classical music training at the Hartnett School, New York.

During the 1950s he played as a jazz drummer, but found it difficult to obtain work. He then moved towards the study of experimental music, with John Cage and Earle Brown as teachers. In 1960 he met Dick Higgins and Alison Knowles. In 1962, when the couple left for Wiesbaden to perform in the first Fluxus production, Joe rented their studio. He developed his first musical machines, hybrids of acoustic sculptures and ready-made: musical boats, musical solar umbrellas... In 1963 his creations were exhibited at the Betty Parsons

Gallery, New York. In the same year he joined the Fluxus movement, and took part in the Yam Festival in New Brunswick with his performance of *Machinic Noise Music*. In 1964 he was invited to the New York Avant-garde Music Festival. During this period he was also active in Nice. In 1969 he opened his own shop where his musical machines were exhibited, powered by motors and magnetic tape with no need for an operator. In 1971 (or 1972), he produced the album *Fly*, by John Lennon and Yoko Ono. He also founded *Fluxus Airlines* with George Maciunas. Joe Jones settled in Europe, where he lived successively in Amsterdam, Asolo (Italy), Berlin and Wiesbaden. His work was exhibited throughout the world. In the mid 1980s he created short films with his computer: the *Fluxus Home Movies*. He produced major open air orchestral installations with his musical machines. Broadcast in calm zones, in the country or by the sea, his acoustic compositions relied on natural energy (sun, wind), and on chance. In 1988 he exhibited at the Ludwig Museum in Cologne, and then in 1992 and 1993 in Helsinki, Nuremberg, Rotterdam, and Wuppertal, where he presented his last production.

PT

Allan Kaprow

Born in Atlantic City in 1927, Allan Kaprow enrolled at the High School of Music and Art of New York in 1942. Later, he studied philosophy and art history at the University of New York. In 1947 he registered for the painting courses given by Hans Hoffman at the School of Fine Arts of New York, and then followed his art history studies at Columbia University. In 1952 he founded the Hansa Gallery. He taught at Rutgers University from 1953 to 1961. Initially attracted by abstract expressionism, he became interested in environments, having followed the courses given by John Cage at the New School for Social Research between 1957 and 1958. In the article *The Heritage of Jackson Pollock*, which he published in 1958, he introduced the notion of the Happening, and theorized its content. The next year he opened the Reuben Gallery and presented *18 Happenings in 6 Parts*, for the inauguration.

In 1961 he was nominated as a lecturer at the University of New York, and participated in the debates on the education of contemporary artists. Although close to the Fluxus artists, he never really belonged to the movement. In 1964 he directed the representation of Stockhausen's *Originale* at the Judson Hall. In 1966 he published *Assemblage, Environments and Happenings*, a

work of reference on the new artistic practices. Allan Kaprow directed many major happenings at the end of the 1960s, before devoting his time to what he called « activities », which were happenings on a smaller scale. In 1970 he participated in the exhibition *Fluxus & Happening* at the Kunstverein in Cologne. In 1971 he published an ironic essay on the education of artists, entitled, *The Education of Un-Artist*. At the end of the 1970s he undertook a European tour in which he presented his principal happenings. During the 1980s and 1990s several institutions held exhibitions of his work. He died in 2006 in California.

VD

Milan Knizak

Born in 1940 in Pilsen, Czechoslovakia, Milan Knizak followed studies in artistic education, given in Russian, at the University of Prague, from 1957 to 1958. After his national service he enrolled at the Fine Arts Academy of Prague. He was expelled in 1964, and tried unsuccessfully to pursue mathematical studies. From the beginning of the 1960s, Milan Knizak organized different productions in the streets of Prague, his favorite playing field. In 1964 he founded the artists group Aktual Art, with his friends Jan Mach and Robert Wittmann. The group continued to expand, publishing reviews, organizing numerous street happenings, and producing songs often performed by the non-conformist musical group *The Plastic People of the Universe*. In 1965 he entered into contact with New York artists such as Allan Kaprow or George Maciunas. They urged him to come to New York to publish his complete works (the project never materialized). They nominated him director of "Fluxus East." In October 1966 Milan Knizak organized the first two Fluxus concerts in Prague. For this occasion he invited as performers; Dick Higgins, Alison Knowles, Ben, Jeff Berner and Serge Oldenbourg. The latter finished up in jail for having given his passport to a soldier who was trying to flee.

Thanks to the support of George Maciunas, Milan Knizak was able to come to the United States in 1968, and settled there for two years with his wife, Jane Knizak. He presented his works *Lying Ceremony* and *Difficult Ceremony* and collaborated with Maciunas on the production of the *Flux Dream* and *Flux Snakes* boxes. Returning to Prague in 1969 he was placed under surveillance by the Czech authorities, who arrested him in 1973 for having published a non-authorized review, and for having tried to transmit documents to the German collector, Hanns Sohm. Sentenced to 3 years of prison, his sentence was suspended

thanks to petitions from the international artistic community, which considered Milan Knizak, as Allan Kaprow wrote in 1972, as the "principal representative of the Happening in Eastern Europe." After the fall of the Berlin Wall, and the collapse of the USSR, he was nominated director of the Fine Arts Academy in Prague – which had expelled him 25 years previously – and gave courses on "inter-media." In 1998 he took up his political activities again and stood for election to the Senate, but without success. The following year he was nominated President of the Czech Republic National Gallery. His activities within this institution were very controversial. Numerous conflicts arose between him and the Czech artistic scene, who considered him to be indifferent to current art practices in the country. Milan Knizak is still active, living and working in Prague.

VD

Alison Knowles

Born in 1933 in New York, Alison Knowles studied literature at Middlebury College between 1952 and 1954. In 1955 she enrolled in the illustration courses at the Pratt Institute of Brooklyn, and then followed painting studies under Joseph Albers and Adolph Gottlieb at the University of Syracuse. At the end of the 1950's, Alison Knowles met John Cage and Dick Higgins, and became interested in music, and also happenings. She married Dick Higgins in 1960 and produced her first "events". In 1962 she joined George Maciunas in Europe and took part in the Fluxus festival tour. Back in the USA in 1963, she participated in the Yam Festival. In 1964 Fluxus published *Bean Rolls*, boxes containing beans, for which she established imaginary definitions. From 1964 onwards she worked actively for the publishing house *Something Else Press*. In 1967 she published a collection of poems, *The House of Dust*, and produced *The Big Book*, a book 2.4 metres high designed as an environment whose subject is the spectators. The same year she produced *The Identical Lunch*, a repeated action in which she invited friends to share a common lunch, a tuna fish sandwich. From 1970 to 1972 she directed the Graphics Laboratory at the California Institute of Arts. Her last exhibition *Time Sample*, toured Europe and the United States in 2006. In 2008 she reactivated the event *Make a salad* from 1962, at the Tate Gallery in London, where 3000 people shared a gigantic salad prepared by the artist. In 2009 she was in residence at the Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University.

VD

Shigeko Kubota

Born in 1937 in Niigata in Japan, Shigeko Kubota studied sculpture at the Tokyo University for Education. She was associated with the radical artistic group, *The National Federation of Student Self-Government Association*, and frequented the concerts of the music/performance group, *Ongaku*. In 1963 she attended the performances of John Cage in Tokyo, and met George Maciunas, thanks to Yoko Ono. In 1964 she settled in New York, with the help of George Maciunas, and enrolled at the University of New York and at the New School for Social Research. She participated actively in the activities of Fluxus, and was nominated Vice-President of the movement by Maciunas. She met in particular Nam June Paik, whom she married in 1970. In 1965, during the *Perpetual Fluxfest*, she presented *Vagina Painting*, a renowned performance in which she painted with a brush inserted in her vagina. In 1968 Fluxus published *Fluxmedicine*, with boxes designed by her. At the end of the 1960s she became involved in video sculpture. Her first video journal, *Europe on Inch a Day* was presented in 1972. In 1973 she joined the television laboratory of the WNET channel, and in 1974 became commissioner of the video section of *Anthology Film Archives*. Her work has received many awards and has been the subject of several retrospectives. She currently lives and works in New York.

VD

Jackson Mac Low

Born in 1922 in Chicago, Jackson Mac Low studied philosophy and comparative literature from 1939 to 1943 at the University of Chicago. He settled in New York in 1944. From 1945 to 1954 he published the anarchist and pacifist review *Resistance*. From 1954 he became interested in non-intentional writing introduced for random composition. He also attended the courses of John Cage at the New School for Social Research between 1958 and 1959. During the same period he studied Greek at the Brooklyn College. In 1960 one of his first random pieces, *Marrying Maiden*, was produced by the Living Theater. The following year he presented *Verdurous sanguinaria* in Yoko Ono's loft. He was invited to present his work at the AG Gallery, and thus received the George Maciunas newsletter. In 1963 he co-published, with la Monte Young, *An Anthology of Chance Operating*. Many of his performances were played in Europe during the Fluxus festivals. In total disagreement with George Maciunas, who wanted to fight against "serious culture," Mac Low broke

away from the movement after having received *Newsletter No.6*, which proposed violent actions in New York.

He participated every year in the *Annual Festival of Avant-Garde*, from its creation in 1964, through to 1980. He was continually solicited to give courses on poetry-action, and became professor at the University of New York from 1966 to 1973. In 1968 he signed the petition against the Vietnam War, *Writers and Editors War Tax Protest*. In 1969 he participated in the Art and Technology programme at the Los Angeles County Museum of Art, by creating computer assisted poems. During the 1980s he traveled in Australia, and attended several poetry seminars. He was the author of more than 20 books of random poetry, and received an award from the Academy of American Poets in 1999. He died in 2004 in the United States.

VD

George Maciunas

Born in 1931 in Kaunas in Lithuania, George Maciunas emigrated with his family to the United States in 1948. He enrolled at the Cooper Union School of Art and continued with architectural studies at the Carnegie Institute of Technology of Pittsburgh, where he graduated in 1954. From 1955 to 1961 he studied art history and ethnography at the New York Institute of Fine Arts. He worked as a designer for Knoll Associates. In 1959, he attended courses in experimental music given by Richard Maxfield at the New School for Social Research. There he met La Monte Young, who introduced him to the New York avant-garde circle. In 1960 he opened the AG Gallery at 925 Madison Avenue, with Almus Salcius. Several pre-Fluxus concerts and artist exhibitions were organized at the Gallery. In 1961, during a series of concerts entitled *Musica Antiqua et Nova*, the name of Fluxus appeared on the invitation card, referring to the title of a future publication. In the same year he worked on the graphics of a work by La Monte Young called *An Anthology*. In the autumn the AG Gallery closed down and George Maciunas left for Europe, where he worked as a designer for the American Army in Wiesbaden. He met Emmett Williams, Nam June Paik and Wolf Vostell, and worked on the promotion of a Fluxus review in Europe. On the 9th of June 1962, he gave a decisive talk entitled, *Neo Dada in Musik, Theater, Poetry, Art*, at the Parnass Gallery in Wuppertal. Thereafter he decided to organize a series of festivals throughout Europe, between 1962 and 1963, to promote Fluxus. The review project was abandoned and Fluxus now became

an artistic "movement." Back in the States in 1963, his artistic stance for the highlighting of non-art became more radical. He set up at 359 Canal Street, which he called the *Fluxhall/Fluxshop*; produced the first *Fluxboxes*, took over the journal *V TRE* of George Brecht, and became president of Action Against Imperialism Culture in 1964.

Influenced by the radicalism of Henry Flynt, he organized a demonstration on the 8th of September 1964 to protest against the representation of the *Originale* by Stockhausen during the 2nd *Annual Festival of Avant-Garde*, where Fluxus artists were performing. The ensuing conflict isolated many artists from the movement. In 1967 he created Implosion Inc. with Robert Watts and Herman Fine; a company for artistic gadgets meant to fund the activities of Fluxus. In the same year he undertook the renovation of buildings in the Soho district to create artist cooperatives. From 1975 this project met with difficulties with the municipal authorities. The following year he was attacked by hired heavies from one of his creditors, and lost an eye. In 1976 he bought the New Marlborough domain in Massachusetts, with the idea of setting up an artist's community. He married the poet Billie Hutchins, the only tenant of the domain, in 1978 in a *Flux-wedding*. Suffering from cancer he died on the 9th of May 1978 at the University Hospital of Boston.

George Maciunas was considered to be the principal actor of Fluxus, and he played a determining role in the promotion and theorization of the movement.

VD

Larry Miller

Born in 1944 in Missouri, Larry Miller studied art at Rutgers University in New Jersey. He approached the Fluxus movement in 1969 during a series of productions organized by the group at his University. In 1970 he organized *Fluxsports* during the *Fluxshow* presented at the University. In the same year he obtained his Master's Degree in Fine Arts. In 1974 Maciunas produced *Orifice Plugs*, the first Fluxus box by Larry Miller, belonging to the second generation of Fluxus. He then took part in the *Fluxlabyrinth* presented in Berlin in 1976, with his *Knobdoors*, and subsequently at the *Delayed Fluxus New Year*, by replacing the dial of a public clock with a windmill (*Fluxus Winding*). A fervent defender of Fluxus, he was considered as a veritable ambassador of the movement following the death of George Maciunas in 1978. A "classical" interpreter of Fluxus events and performances, he directed numerous concerts in Europe and

America. He was the founder of the Robert Watts Studio Archives. In 1994 he created the first Fluxus web site. In 2005 he directed for the first time the George Brecht "event," *Sundown*, for the opening of the retrospective *George Brecht, a Heterospective* at the Ludwig Museum in Cologne. His personal work consists largely of installations which he calls "performing objects" aimed to break down the frontiers between matter, events, space and time, with a humorous and provocative approach. During the 1980s he became interested in the notion of DNA, and launched an international campaign in 1992 to protect DNA ownership by copyright certificates.

VD

Peter Moore

Born in London in 1932, Peter Moore spent his childhood in the U.K., before leaving for the United States at the beginning of the 1950s, to study photography. Having frequented the benches at Haverford College then at the Massachusetts Institute of Technology, Peter Moore started his professional career in the dark-rooms of *Life Magazine*. At the beginning of the 1960s he became interested in documenting performance arts, and met George Maciunas at the AG Gallery in 1962. He became henceforth the chief photographer of New York Fluxus activities, right up to the death of Maciunas in 1978. Initially independent, he gradually integrated the activities of the group. His photographs of performances were used for the first time by Fluxus in the publication *cc V TRE* no. 4 of June 1964. In 1970, the issue no.9 of *cc V TRE*, entitled *JOHN YOKO & FLUX all photographs copyright nineteen seVenty by peTer mooRE*, consisted entirely of 123 annotated photos taken by Moore. From 1967 he participated in the Implosion Inc. Project, the commercial Fluxus company which tried to produce gadgets. He produced the *Cluttered Desk Table Top* with Robert Watts, consisting of a table with a photograph of objects stuck to the top. Even if these projects did not work out, he was, nevertheless, systematically invited by Maciunas to document Fluxus performances in the 1970s, including private events. He traveled to Berlin with Maciunas in 1976 to photograph *Flux Labyrinth*, presented at the Art Academy. He also filmed certain *Fluxfilms* and other events such as the staging of the *Originale* by Stockhausen. While following Fluxus activities, Peter Moore also attended numerous artistic representations given at the Judson Dance Theater between 1960 and 1980, photographing notably Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne

Rainer, and the *Pelican* plays by Robert Rauschenberg and *Night Wandering* by Merce Cunningham, both of which were performed in 1965. From 1978 to 1989, he was the technical editor and columnist of the review *Modern Photography Magazine*. He died in London in 1993. Peter Moore is considered today as a "visual historian" of New York performance arts of the 1960s and 1970s, as important as Robert McElroy or Caroline Tisdall. Despite his photographic work being purely documentary, his photos are also recognized for their aesthetic qualities.

VD

Charlotte Moorman

Born in 1933 in Little Rock, Arkansas, Charlotte Moorman studied the cello at the Centenary College (Louisiana) and obtained her Bachelor of Arts Degree in 1955. She continued her studies at the University of Texas in Austin until 1957, then enrolled in the Julliard School Conservatory in New York. After a classic career debut with the American Symphony Orchestra, Charlotte Moorman became interested in avant-garde music. Interpreting pieces by John Cage, she created and organized the *Annual Festival of Avant Garde* from 1963 to 1980. Edgar Varèse nicknamed her the "Joan of Arc of the New Music" for her implication in the festival, which contributed largely to the diffusion of the performance arts in the United States. In 1964 she met Nam June Paik for the preparation of the piece *Originale*, by Karlheinz Stockhausen played for the 2nd Annual Festival of Avant-garde. This meeting marked the start of a long collaboration with the Korean artist, who created several works for her.

In 1967, Charlotte Moorman and Nam June Paik presented *Opera Sextronic* at the Filmmaker's Cinémathèque. They were arrested for offences against public morals. They traveled to Europe to present their works between 1968 and 1970. In 1969 Nam June Paik wrote the piece *TV Bra for Living Sculpture* in which Charlotte Moorman played the cello with two small TV screens fixed to her breasts. She collaborated with numerous artists such as Joseph Beuys or Jim McWilliams, who wrote *Sky Kiss* for her in 1968. She was very influential in New York, and was often considered to be the spokesperson for avant-garde activities, preferring a link between the local authorities and the artists. She never belonged to the Fluxus movement, although she maintained close ties, in particular through her role as organizer of avant-garde events and concerts, and her collaboration with Nam June Paik. In 1985 Joseph Beuys paid

her homage with his *Infiltration homogen für Cello*, a cello covered with felt and with a red cross. She died in 1991 after a ten year fight against cancer.

VD

Yoko Ono

Born in Tokyo, in 1933, to a family of bankers, Yoko Ono fled the bombing of the Second World War for New York in 1945. She studied music and philosophy at the Sarah Lawrence College, and at Harvard University, Cambridge (Ma.) Very inspired by the *Beat* generation, she fell out with her family and married the young composer, Toshi Ichiyanagi, in 1957. Thanks to him she discovered the avant-garde circle in New York, and the work of John Cage, which she especially appreciated. After some difficult years she moved with Toshi into the loft at 112 Chambers Street. Here she organized a series of concerts with La Monte Young during the winter of 1960-61, inviting numerous artists to present their work. She met George Maciunas, who attended these events as a spectator. In 1961, after an initial exhibition at the AG Gallery, the Carnegie Recital Hall hosted an evening for her to present her performance/concerts *A Grapefruit in the World of Park*, *A Piece for Strawberries and Violin*, with the participation of Richard Maxfield and David Tudor.

From 1962 to 1964 she stayed in Japan, where she performed on the tour of John Cage. She met Anthony Cox, a jazz musician, whom she married in 1963, not long after her divorce with Toshi Ichiyanagi. After returning from Japan she participated actively in Fluxus activities, and in particular, in the concert organized during the *Perpetual Fluxfest* in 1965 at the Carnegie Recital Hall, with pieces such as *Bag Piece*, *Beat Piece*, *Cut Piece* et *Sky Piece for Jesus Christ*. While Maciunas didn't succeed in publishing her collection of scores, entitled *Grapefruit*, he did produce several multiples such as *Self Portrait*, a mirror which figured in the anthology box *Fluxus 1*. From 1966 she collaborated with Fluxus on a series of films, of which the best known is *No.4 (Bottoms)*, a series of bottoms filmed very close up. In 1966 she exhibited *Unfinished Paintings* at the Indica Gallery in London.

This exhibition was very emblematic of Yoko Ono's plastic art work, seeking to involve the public in the production of the work, either through their imagination, or their direct intervention. This idea of the "unfinished work," requiring an interaction with the spectator, had significant influence on the conception of Fluxus principles. It was during this exhibition that she met John

Lennon. They married in 1969, and began a protest campaign against the Vietnam War with their *Bed-in* event, and the advertising campaign, *War Is Over*. In 1970 Yoko Ono devoted her time to music, and brought out her first album, *Yoko Ono/The Plastic Ono Band*. In the same year Fluxus devoted a festival to Yoko Ono and John Lennon, which was taken up by the Everson Museum in Syracuse for the exhibition *This Is Not Here*. In 1980 Yoko Ono helplessly witnessed John Lennon's assassination. After many years dedicated to music, Yoko Ono took up her plastic art practice again in 1987, and in 2001 the retrospective *Yes Yoko Ono* was dedicated to her in New York.

VD

Nam June Paik

Born in 1932 in Seoul, Nam June Paik studied music from 1946 at the Kyungi High School. In 1950 he fled the Korean War with his family, reaching Hong-Kong, and then Japan. He studied art and music at the University of Tokyo, where he graduated in 1956 with a thesis on the composer Arnold Schönberg. After a trip around the world, he arrived in Munich in 1956 to continue his studies in history and music, enrolling at the Freiburg Conservatory. In 1958 he met Karlheinz Stockhausen and worked at the WDR electronic music studio in Cologne. In 1959 he attended the summer courses of John Cage in Darmstadt, and became friends with him. He presented his first performance during an evening entitled *Homage to John Cage* at the Parnass Gallery in Wuppertal, where he tipped over a piano onto the spectators. In 1960 he presented *Study for Pianoforte* at the Mary Bauermeister studio in Cologne, and succeeded in cutting John Cage's tie in two. In the same year he participated in the representation of the *Originale* by Stockhausen in Cologne.

In 1961 he met Wolf Vostell, and then Joseph Beuys and George Maciunas in 1962. Nam June Paik introduced the latter to the German artistic circles, enabling him in particular to present his manifesto, *Neo Dada in der Music*, during an evening at the Parnass Gallery in Wuppertal. The following week he presented his piece *Solo for Violin* during an evening at the Kammerspiele in Düsseldorf, a performance which would become a classic in the Fluxus repertoire. Nam June Paik was very enthusiastic about the vision of Maciunas, and took an active part in organization of the European Flexus festivals. His first solo exhibition *Exposition of Music Electronic Television* at the Parnass Gallery, was the result of his work on the distortion of image, and marked

the first premiss of video-art, of which he was one of the precursors. With the support of George Maciunas, he settled in New York in 1964. He met Charlotte Moorman, the cellist and organizer of the *New York Avant-Garde Festival* with whom he started a long period of collaboration. He took part in the festival by performing the *Originale* by Stockhausen, despite the ban imposed by George Maciunas, and broke off relations with him. In 1965 the Bonino Gallery staged his first video exhibition in the United States. On 9th February 1967 the police stopped the representation of the *Opera Sextronic* by Paik and Charlotte Moorman, for outrage of public decency. The two collaborators presented nevertheless their *Electronic Opera No.1* in Europe until 1969. In 1970 he created the video synthesizer with the artist Shuya Abe, and became professor at the California Institute of Arts in Los Angeles. In 1971 he worked for the WNET's TV lab. in New York. A first retrospective was dedicated to him at the Kunstverein in Cologne in 1976. In 1979 he became professor at the Kunstakademie of Düsseldorf, and was elected to the Academy of Arts in Berlin in 1987. For the Seoul Olympic Games in 1988 he erected a *Média Tower* composed of 1003 televisions. In 1993 he represented Germany, with Hans Haake, at the 45th Biennial of Venice. The Guggenheim Museum of New York devoted a retrospective to him in 2000, entitled *The Worlds of Nam June Paik*. He received an award from UNESCO for his video work, and died in Miami in 2006.

VD

Benjamin Patterson

Born in 1934 in Pittsburg, USA, Benjamin Patterson trained in music at the University of Michigan from 1952 to 1956. Despite his virtuosity, and his talents as a double-bassist, he didn't succeed in joining a symphony orchestra in the States because of the colour of his skin. He played for the Halifax Symphony Orchestra in Canada from 1956 to 1957, and then left for Germany, where he played for three years with the US 7th Army Orchestra. In 1959 he returned to Canada and played with the Ottawa Philharmonic Orchestra for a year. Benjamin Patterson became interested in electronic music very early on, and settled in Cologne to follow the activities of Karlheinz Stockhausen. Here he met Nam June Paik, Wolf Vostell and John Cage, and performed the latter's piece *Cartridge Music*, at the Mary Bauermeister studio. In parallel with his activities as a double-bassist he presented his first musical compositions, *Paper Piece* and *Solo for Double Bass*, which became classics in the Fluxus European festival repertoire.

In 1961 he stayed in Paris, where he exhibited his *Puzzle Poems* with Robert Filliou, and published an original collection of his compositions, *Methods and Process*, with the help of Daniel Spoerri. Invited by George Maciunas and Nam June Paik to take part in the evening *After John Cage* at the Parnass Gallery in Wuppertal in June 1962, he was also present at the Fluxus festivals in Wiesbaden and Copenhagen. At the end of 1962 he was slightly ruined financially, and returned to the United States, where he worked as a librarian in the New York Public Library, while continuing his artistic activities, in particular with Fluxus. Maciunas produced *Poems in Box* and *Instruction no. 2* in 1964. He abandoned his artistic activity in 1967 to follow an administrative career. He held the position, amongst others, of Director's assistant at the Cultural Affairs Department of New York City, from 1972 to 1974, and then as Administrative Director of the Negro Ensemble Company from 1982 to 1984.

From 1982, he gradually took up his artistic activities again, participating in the Wiesbaden festival, organized by René Block for the 20th anniversary of the movement. In 1983 he attended the Sao Paulo Biennial, and exhibited at the Emily Harvey Gallery in New York in 1988. In 2004, to celebrate his 70th birthday, he undertook the crossing of Asia with the Trans-Siberian railway, presenting several performances at each staging point of his journey, which would take him finally to Japan.

VD

Takako Saito

Born in 1929, in Sabae-shi, Japan, Takako Saito followed studies in child psychology from 1947 to 1950, before joining the artistic movement, Creative Art Education. She orientated her work within the artist's group around the notion of the game, which she considered to be a way of liberating human alienation. In 1953, during a stay in Tokyo, she met the artist Ay-O. He left for New York in 1958, and she joined him in 1963, setting up in Canal Street in the Soho district. Ay-O introduced her to George Maciunas, who was very impressed by her work. Hence began a long period of collaboration between Takako Saito and Fluxus. The notion of the game, which implies interactivity between the players, and relies on chance, was in complete harmony with the aims of Fluxus. She participated in the elaboration of *Fluxboxes*, by creating open games of chess using original materials; the *Fluxchess*: for example the series *Smell Chess* where each chess piece corresponded to a smell. Her Fluxus productions were

presented in the first Fluxus anthology box *Fluxus 1* (1964), and also in the *Flux Cabinet* (1977).

In 1965 she attended courses at the Brooklyn Museum Art School, until her departure for Europe in 1968. She first settled in France, where she collaborated with Robert Filliou and George Brecht. It was in France that she put together her first solo performances. In 1972 she stayed in England where she created her first art books with the support of the publishers, Beau Geste Press. She took part in the creation of the travelling exhibition *Fluxshoe*. From 1975 to 1979 Takako Saito lived in Italy, where she worked for the publishing house of Francesco Conz. From 1979 to 1983 she held the post of professor at the University of Essen in Germany. She has lived and worked since this time in Düsseldorf. Her artistic work had a significant influence on the orientation of Fluxus from the middle of the 1960s. If the notions of play and entertainment were already present within the group, Takako Saito contributed largely to the repositioning of game activities in the works of Fluxus.

VD

Tomas Schmit

Born in 1943 in Wipperfürth, Germany, Tomas Schmit met Nam June Paik in 1961, who introduced him to George Maciunas. He took part in most of the Fluxus European festivals from 1962 to 1963. In 1964 he wanted to go to New York, and asked Fluxus to pay for his trip. After having refused to pay for the trip, George Maciunas wrote him a letter exposing the political aims of Fluxus, and the non-artist position of the Fluxus artist. Tomas Schmit dissociated himself from this vision of art and broke with the movement. In July 1964 he organized, in Aix-la-Chapelle, the production, *Action, Agit-Pop, Dé-coll/age, Happenings, Event, l'Austrisme, Art Total, Re-Fluxus*, for the 20th anniversary of the assassination attempt on Hitler. He continued his performance activity until 1966, collaborating with Eric Andersen and Arthur Köpcke, with whom he organized a number of concerts in Europe. In 1982 he wrote an essay on Fluxus, *A propos de F.*, published in the catalogue of the exhibition *1962 Wiesbaden 1982*. In 1989 he published *First Draft*, an essay on the new conception of aesthetics. His theoretical writing contributed to fashioning the questions of social art and the new approach to aesthetics developed in the 1960s. Very active in Germany, his work was awarded the Kurt Schwitters prize in 1986. Tomas Schmit died in 2006 at the age of 63.

VD

Mieko Shiomi

Born in 1938 in Okayama, Japan, Mieko Shiomi studied musicology at the Tokyo University of Arts. In 1960 she founded, along with Takehisa Kosugi the rock music group *Ongaku* which combined music and performance. Nam June Paik, Yoko Ono and Toshi Ichiyanagi played an important role at the time in the diffusion of Fluxus ideas in Japan. Mieko Shiomi met Yoko Ono and John Cage in 1963, and took up the notion of « event » in her work. She sent George Maciunas her project *Endless Box*, who produced it in 1964. That same year Mieko Shiomi travelled to New York and took part in the *Fluxfest* organized at the Washington Square Gallery. She presented her "events" *Air Event* and *Disappearing Music for Face*, in which she changes from a smiling face to a neutral expression. She returned to Japan in 1965. *Disappearing Music for Face* was filmed by Peter Moore, and George Maciunas produced her *Water Music* event, which was materialized by drip-feeding. From 1965 to 1975 Mieko Shiomi produced 9 *Spatial Poems*. To achieve this she sent scores to friends and members of Fluxus who were distanced geographically. She then produced the accounts on geographical maps, calendars and microfilm. Since 1977 she has devoted herself to a more personal artistic activity.

VD

Wolf Vostell

Born in 1932 in Leverkusen, Wolf Vostell fled with his family to Czechoslovakia during the Second World War. After studying art in Cologne from 1950 to 1953, he took courses in the typography of arts and crafts in Wuppertal. In 1955 he settled in Paris. He was a student at the National School of Fine Arts, and also worked as an assistant with the poster and graphics artist, Cassandre. It was in Paris that he first used the term *Dé-coll/age*, inspired by a headline in the Figaro newspaper (the 6th of September 1954), for his first torn-off posters and destructive works. He returned to Germany in 1957 to finish his studies at the Kunstakademie in Düsseldorf, and become closely interested in the iconography of the painter Jérôme Bosch. During a trip to Paris in 1958 he produced his first happening *The Theatre Is in the Street*. In the same year his first solo exhibition was held in Cáceres in Spain. In 1959 he settled in Cologne and frequented the WDR electronic music studio where Stockhausen worked. He met at this time Nam June Paik, and produced his first *Dé-coll/age* happenings, such as *Cityrama I*. In 1962 he met George Maciunas

and organized, with him and Nam June Paik, the first Fluxus Festival in Wiesbaden. He took part in the Fluxus festivals in Copenhagen, Paris and then in Düsseldorf in 1963. In 1962 he published the first issue of his review, *Dé-coll/age* (7 issues between 1962 and 1969). This angered Maciunas because it was in direct competition with his Fluxus review project. The collaboration between the two artists was short-lived and only one film, *Sun in your head* (1963) by Vostell, and one page in the *cc V TRE n°8* were produced by Fluxus.

He went to New York in 1963. On the fringe of his solo exhibition at the Smolin Gallery, he took part in the Yam festival by proposing to bury a television. Back in Germany, he organized his large scale Happenings *Nein - dé-coll/age* (14 September 1963) and *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (7 November 1964). In 1970 he participated in the *Happening & Fluxus* exhibition by proposing as a work a cow calving, an event which was finally prohibited by the police. In the 1970s his happenings took on a protean appearance combining different types of material. He settled in Berlin in 1971, and then founded the Wolf Vostell Museum at Malpartida de Cáceres in Spain. From 1980 onwards, his work refocused on drawing and painting. In 1981 he organized *Fluxus Zug*, an exhibition of environments in a train which travelled throughout Germany. He died in Berlin in 1998.

VD

Robert Watts

Born in 1932, in Burlington, Iowa, Robert Watts studied mechanical engineering at the University of Louisville until 1944. As a reservist in the National Marine he served two years as an engineer officer on an aircraft carrier. In 1946 he settled in New York, and enrolled for courses at the Art Student League. From 1948 to 1951 he studied art history at Columbia University. Up until 1958, his painting was influenced by abstract expressionism and geometric art. In 1953 he became professor at Douglas College in Rutgers University, a position that he held until 1984. In 1957 he met George Brecht and Allan Kaprow, with whom he maintained a firm friendship through frequent meetings. He co-organized the *Yam Festival* in 1963 with George Brecht, the American equivalent of the Fluxus European festivals, then in 1964 the *Monday Night Letters*, at the Go Go café. He became friends with George Maciunas when the latter was hospitalized in Germany, taking care to maintain his intellectual activity with the *Mail Events* such as *Hospital Event*.

With the return of George Maciunas to the United States, he joined the Fluxus group definitively and

was never to leave it. The works of Robert Watts constitute a large part of Fluxus productions. They are very diverse, ranging from collections of scores, *Events* (1963), to collections of stones and rocks, *Fluxatlas* (1972), via, the production of fake banknotes *Dollar Bills* (1962), and fake stamps, *Fluxpost* (1965), not forgetting some *Fluxfilms*. In 1967 he founded the *Implosion Inc.* with George Maciunas and Herman Fine; a company to produce gadgets destined to fund Fluxus projects, such as *Fluxhouses*; low-cost apartments for artists in the Soho district, of which he was one of the first beneficiaries.

During the 1970s he joined up with Dick Higgins, Alison Knowles and Allan Kaprow on the West Coast of America, and took part in numerous events at the California Institute of Art of Los Angeles. He died in 1988 in his domain in Bangor (Pennsylvania), renamed *Fluxlux*. A Fluxus ceremony was held in his honour for the funeral.

VD

Emmett Williams

Born in 1925 in Greenville in South Carolina, Emmett Williams joined the army during the Second World War. When he returned in 1946, he took up studies in literature at Kenyan College in Ohio. He continued his studies in Paris where he enrolled at the Anthropology Faculty, before leaving for Switzerland as an assistant to the ethnologist Paul Radin. In 1955 he settled in Darmstadt in Germany, and worked as a writer for the American Army review, *The Stars and Stripes*, until 1964. He met Daniel Spoerri in 1958, participated in the review *Material*, and joined the « Circle of Darmstadt ». Close to composers such as Karlheinz Stockhausen, Boulez and Benjamin Patterson, his poetry was marked by musical and mathematical preoccupations. He met George Maciunas as soon as he arrived in Germany, and played an important role in the organization of the Fluxus festivals. He was present at the festivals in Wiesbaden, London, Amsterdam, Paris, and then in Düsseldorf in 1963. Maciunas published his *Alphabet Poem* in the anthology boxes of *Fluxus I* and *Fluxkit*.

In 1963 he settled in France, took part in the "Domaine Poétique" and organized the *American Poetry etc.* evening, during the Biennial of Paris, and directed a Fluxus concert. In 1966 he returned to the United States and settled in New York. He became the director of publication for the publishing house founded by Dick Higgins two years earlier, the *Something Else Press*, and remained so until 1970. In 1967, he used the *Something Else Press* to publish *An Anthology of Concrete Poetry*, a work which

influenced a number of contemporary poets in the States and in the United Kingdom. He was nominated professor of art at the School of Critical Studies in the 1970s, and then at the au Nova Scotia College of Art and Design in Halifax. In 1976 he traveled to Japan with Ay-O to promote Fluxus.

At the beginning of the 1980s he settled in Germany, and gave courses at the Hochschule die Kunst of Hamburg and Berlin. He co-founded in 1987 the *International Symposium of the Art* in Warsaw. He was presented with many awards for his artistic activism, including the Hannah Hch prize in 1997. In the 1990's he recalled his activity within Fluxus with two works; *My Life in Fluxus* in 1991 and *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*.

He died in Berlin in 2007.

VD

La Monte Young

Born in Bern in Ohio in 1934, La Monte Young discovered music around the age of 7. Settled with his family in Los Angeles, he began to play jazz with virtuosity on alto saxophone. He started at the University of California in Los Angeles in 1957, and took musicology courses. He composed his first works, *For Brass* (1957), and *Trio for Strings* (1958), considered as important works of minimalist music, of which he was one of the precursors. In 1958 he continued his studies at Berkeley University. During the summer of 1959 he went to Darmstadt in Germany, to attend the courses of Karlheinz Stockhausen. Here he discovered the works of John Cage. His work now moved towards random composition, and performing. In 1960 he collaborated with Terry Riley and Bill Spencer in the choreography work-

shop of Anna Halprin in California, before moving to New York in September. He enrolled for the courses in experimental music given by Richard Maxfield at the New School for Social Research, and here he met George Maciunas.

He organized between 1960 and 1961, a series of concerts in the loft of Yoko Ono at 112 Chambers Street. He now began to put together a large collection of documents on the new musical and artistic practices. Initially intended for the review *Beatitude East*, the collection was finally published by himself in 1963, under the title, *An Anthology* with the help of Jackson Mac Low and George Maciunas, who designed the graphics. In 1962 during the Wiesbaden festival, Nam June Paik performed *Composition 1960 # 10 to Bob Morris*, by La Monte Young. The score, which says "draw a line and follow it," was totally re-visited by the artist, who, during the performance, soaked his head in a bucket of ink before tracing a line with it on a piece of paper. Despite the absence of La Monte Young from the festivals, this piece, renamed *Zen for Head*, became one of the fundamental works of the Fluxus repertoire. In 1963, Maciunas and Fluxus publications published *LY 1961 (compositions 1961)*, a collection of scores written by La Monte Young.

In the same year, La Monte Young founded *The Theatre of Eternal Music* with his wife, Marian Zazeela, Tony Conrad and John Cale. In 1964 he became interested in the *Well-Tuned Piano*, then in electronically generated sounds in 1966. In 1969 he created the first *Dream House*, with his wife; a coloured space broadcasting a continuous acoustic environment. He then became interested in Indian music in the 1970s, becoming a disciple of the musician Prandit Pran Nath, and continued his research on the *Well-Tuned Piano*.

VD

LISTE DES ŒUVRES EXPOSEES

LIST OF THE EXHIBITED WORKS

ANONYME

Affiche / Poster

*Festum Fluxorum, Poésie,
Musique et Antimusique,
Événementielle et Concrète*
1962

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
32,6 x 23 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 182)

Festival of Mistfits Fluxus
1962

7 pages de revues, 1 carton
d'invitation, 32 reproductions
postales / 7 pages publication,
one invitation card, 32
postcards
21 x 29,7 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Décoll-age

Revues
Bulletin aktueller Ideen /
[Herausgeber Wolf Vostell],
Köln : [W. Vostell], 1962-1969 ;
Frankfurt : Typos Verl.
1964-1969

7 fasc. : ill. ; 35 cm, une tablette
de chocolat insérée dans un
support, un crochet collé sur
une feuille cartonnée jaune /
7 ill. Fasc., 35 cm, one
chocolate barre, one hook

glued on yellow cardboard
Revue éditée, mise en page et
publiée par / edited, published,
and designed by Wolf Vostell
contenant / containing Josef
Beuys, *Zwei Fräulein mit
leuchtendem Brot* et / and
Hansjoachim Dietrich
Aufhänger
Avec un fascicule annexe / also
with : *De-collage; Bloomsday
1964. Actions, Agit pop,
De-coll/age-happening*, Galerie
Loehr, Frankfurt, 26 juin 1964,
couv. originales agrafées,
qui contient les reproductions
photographiques de travaux
et de happening de / original
front covers containing
photographs of works and
happenings from Bazon Brock,
W. Vostell, Stanley Bro(u)wn,
Thomas Schmit, N.J. Paik,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Décoll-age n°1, Juin 1962
Décoll-age n°3, Décembre 1962
Décoll-age n°6
Bibliothèque Kandinsky
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

Ekstra Bladet
1963

Impression offset sur papier /

Offset print on paper
114,6 x 20,9 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxus Preview Review
1963

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
166,4 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

*115 Different Vintage Fluxus
Labels, Intended for Boxed
Editions*

[115 étiquettes Fluxus
d'origine, destinées à l'édition
de boîtes]
1964-1978
Plastique, papier, impression
offset / plastic, paper, offset
print
1,3 x 18 x 13,6 cm
2,3 x 3,5 cm : plus petite
étiquette / smallest label
15,7 x 11,7 cm : la plus grande /
biggest label
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxus I

ca. 1964-1965
Bois, carton, papier, métal,
impression offset, peinture /
Wood, cardboard, paper, metal,
offset print, paint
22,5 x 24,5 x 5 cm
Musée d'Art Contemporain

de Lyon
(ill. p. 122)

Affiche / Poster
*Fluxus Symphony Orchestra in
Fluxus Concert*
[Orchestre symphonique
Fluxus en concert Fluxus]
1964
Impression offset sur papier
journal / Offset print on
newspaper
58,9 x 45,7 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxorchestra at Carnegie Hall
[Orchestre Fluxus au Carnegie
Hall]
1965
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
26,2 x 21,4 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

Fluxorchestra at Carnegie Hall
[Orchestre Fluxus au Carnegie Hall]
1965
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
43 x 30 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxshop / Fluxorchestra
[Magasin Fluxus / Orchestre
Fluxus]
1965
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
53 x 17 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 98)

*I wish to remain on Fluxus
mailing list*
[Je souhaite rester sur la liste
des envois de Fluxus]

1965
Impression offset sur carton /
Offset print on cardboard
6,7 x 12 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 188)

Letterhead for Maciunas
[Papier à en-tête pour Maciunas]
1965
Impression offset
sur papier / Offset print
on paper
20,6 x 21,2 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxfest Sale
[Vente Festive Fluxus]
1966
Impression offset
recto-verso sur papier /
Offset both sided print
on paper
56 x 43 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Fluxus, or Fluxatlas
1966-1967
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
25,4 x 28,6 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

*A Paper Event by the
Fluxmakers of the Rear-Garde*
[Un événement en papier par
les faiseurs Fluxus de
l'arrière-garde]
1967
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
43,5 x 56 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

Fluxshopnews
ca. 1967
Impression offset sur papier /

Offset print on paper
21,7 x 28 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

Flux Fest Kit 2
[Kit festif Fluxus 2]
1969
Impression offset recto-verso
sur papier / Offset both sided
print on paper
56 x 43,2 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

Affiche / Poster
*Fluxfest Presents John and
Yoko Ono - Grapefruit
Fluxbanquet*
[Fluxus festif présente John et
Yoko Ono - banquet Fluxus au
pamplemousse]
1970
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
40,8 x 43,4 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 195)

Affiche / Poster
*Flux-Sports / Flux-Mass /
Flux-Show*
1970
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
44,3 x 58,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 174)

*Fluxclinic Record of Features
and Feast*
[Enregistrement de la clinique
Fluxus des caractères et des
fêtes]
1970
Impression offset sur papier /
Offset print on paper
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

Fluxfest Presents : 12 ! Big Names !

1973

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon
(ill. p. 198)

Flux Vehicle Day

[Journée du véhicule Fluxus]
1973

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Sans titre /

Untitled

1974

Une carte de visite imprimée
sur le recto seulement
contenue dans une enveloppe
blanche fermée par un
ruban rouge / Printed
business card in a white
enveloppe, closed with
red ribbon
10,6 x 13,9 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Flux-Harpsichord

1975

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

20 Fluxfilms

1975

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
26,82 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 200)

Free Flux-Tours

[Tournées Fluxus gratuites]

1976

Impression offset sur papier /
Offset print on paper
31 x 23 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

Affiche / Poster

*Concert : sous la direction
prétentieuse et encombrante
de Ben*

Concert : Nice, le 27 mai 1976,
au Théâtre de Nice
60 x 40 cm
Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Sans titre / Untitled

s.d.

10 cartes de visite imprimées
dans une enveloppe / 10
printed business cards in an
enveloppe
7,7 x 10,3 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

Delibuhl Fluxus game

[Jeu Fluxus Delibuhl]

s.d.

20 cartes de jeu des
correspondances, 20 cartes
avec reproductions d'œuvres
d'art et tapis de jeu / 20 game
cards of correspondance, 20
cards with reproductions of
artworks and playmat
Cartes / cards : 12,6 x 8,5

Tapis de jeu /

Playmat :

44,3 x 88,8
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne
Métropole
(ill. p. 176)

ANDERSEN Eric

Opus 74, version 2 (Fluxfilm
n°19)

1966

Film cinématographique 16 mm
couleur, silencieux, 1'20" /
cinématograph 16mm film,
colour, silent, 1'20"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

AY-O

Finger Box

[Boîte pour doigt]

1964

Boîte en carton imprimé avec
perforations / Printed
cardboard box with holes
8,6 x 9,4 x 8,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 121)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)

A Flux Suicide Kit

[Kit de suicide Fluxus]

1961-1970

Boîte contenant différents
objets / Box with objects
Plexiglas, fiche électrique,
cordelette, papier japonais,
rasorblade, various material
9,1 x 11,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 97)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)

Flux box containing God

[Boîte Fluxus contenant Dieu]

1961

Boîte noire avec carte et inscription,
texte dactylographié et photocopié /
Black box with card and typed and

mimeographed text
9,1 x 11,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 120)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
La signature
[The signature]
1961
Boîte noire avec carte et
inscription, texte
dactylographié et polycopié /
Black box with card and
typed and mimeographed
text
9,1 x 11,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Horizontal Line
[Ligne horizontale]
1962
Carton, fil et plastique /
Cardboard, string, plastic
Sachet / Bag : 19,7 x 20,7 cm
Chaque feuillet /
Each sheet:
12 x 1 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Le théâtre total
[The total theater]
1962
Portfolio de 8 feuillets
polycopiés / Portfolio
containing 8 mimeographed
paper sheets
31 x 21 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Moi, Ben je signe

[Me Ben I sign]
Nice : Laboratoire, 1962
Portfolio avec illustrations,
collages, objets / Portfolio
containing illustrations, collage,
objects
31 cm
Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Regardez-moi cela suffit je suis
art*
[Look at me it is enough I am
Art]
1964
Carte postale / Postcard
Impression sur carton / Print
on cardboard
15,1 x 10,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Why Smoke ?
[Pourquoi fumer?]
1964
Carton, cigarillos, papier et
matériaux divers / Cardboard,
cigarillos, paper and various
materials
12,4 x 8,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Cette boîte contient ma
prétention qui suffit amplement*
[This box contains my
pretentiousness which is more
than enough]
1966
Boîte peinte en noir avec texte
écrit en blanc / Box painted in
black, text painted in white
Acrylique sur bois / Acryl on
wood

14,7 x 14,7 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 99)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Fourre-tout n° 2 : contenu
(dans aucun ordre)*
[Tote bag n°2 : content
(without any order)]
1967
Fourre-tout dans une pochette
plastique scellée contenant
divers objets / Tote bag in
plastic sealed bag containing
various objects
29,7 x 24,2 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Galerie Ben doute de tout
présente*
[Ben doubts of everything
Gallery presents]
08/10/1967
Portfolio contenant 9 feuillets,
carton et papier polycopié /
Portfolio with 9 sheets,
cardboard and mimeographed
paper
31 x 21,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 125)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Portrait Ben 61
ca. 1968
Fourre-tout gris contenant des
documents et objets divers /
Grey tote bag with documents
and objects
Papiers imprimés, films
photographiques et aspirines
enveloppées dans du
plastique / Printed papers,
photographic films and

aspirins wrapped in
plastic
31 x 22 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Geste
[Gesture]
1969

Impression de texte sur papier
/ Printed text on paper
27,1 x 21,1 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 194)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Participations au Festival Non
art -Anti art- La vérité est art-
Comment changer l'art et
l'homme-qui eut lieu du 7^e au 15
juin 1969 dans le monde entier*
*Participations to the Festival on
Non art-Anti art-Truth art-how to
change art and mankind-that
took place from the 1st to the 15
th of June 1969, in the world*
[Monte-Carlo] : [s.n.], 1969
Papier / Paper, 27 cm
Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Sans titre / Untitled
1970
Panneau Fluxus avec
inscription : avec vous ? /
Fluxus panel with inscription :
with you ?
Ardoise et peinture blanche /
slate and white painting
9,9 x 13 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 75)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Un trentième de seconde de
ma vie*
[One thirtieth of a second of
my life]
1972
Carte postale / Postcard
15,1 x 10,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Dieu est partout
[God is everywhere]
1974
Balle de ping pong dans un
cadre noir / Ping Pong ball in
black frame
Bois, plastique / Wood, plastic
29,9 x 29,2 x 3,8 cm
Donation François et Ninon Robelin,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 83)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Les limites de l'art
[Art's limits]
1975
Acrylique sur toile / Acryl on
canvas
100 x 100 x 2,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 85)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Moi Ben je signe
[Me Ben I sign]
1975
Boîte avec inscription sur le
couvercle « Moi Ben je signe »
et portfolio / Box with
inscription on top « Me Ben I
sign » and portfolio
9,1 x 11,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Moi, Ben je signe
[Me Ben I sign]
Bruxelles ; Hamburg ; Lebeer
Hossmann, 1975
31 cm
La première édition de cet
ouvrage datant de 1962-63 a
été tirée à la ronéo par Ben
chez lui / First edition of this
book has been roneo published
by Ben at home
Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Intervention sur Art Forum
1976
Dessin sur / Drawing on Art
Forum
26,8 x 27,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Mobile : laisser tomber cette
carte postale par terre*
[Mobile : let this postcard fall
down]
1976
Carte postale / Postcard
10 x 15 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
*Moi Ben j'ai signé les trous en
1960*
[Me Ben I have signed holes in
1960]
1976
Carte postale /
Postcards]
10 x 14,9 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Proposition pour une toile de peintre (en pensant à Claude Viallat) Ben, Mai 1967

[Proposal for a Master's canvas (thinking of Claude Viallat), Ben, May 1967]
1976

Boîte contenant des photographies, un carré de toile et un justificatif / Box containing photographs, a piece of canvas, and a paper proof

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Pour la brocante à Ben
[For Ben's second hand sale]
1977

Enveloppe de papier kraft contenant deux feuillets polycopiés dont l'un est tapé à la machine et l'autre manuscrit et un sac poubelle / Kraft paper envelope containing two sheets of paper, one machine typed, the other one manuscript, one garbage bag
22,9 x 30 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Les mouchoirs
[The Handkerchiefs]
Ensemble de 5 mouchoirs avec inscription à la peinture sur coton / 5 handkerchiefs, inscriptions painted on cotton
1978

La joie / Joy
L'amour / Love
La vie / Life

Le caffard / The cockroach
L'espèce humaine / Human specie
ca. 41 x 39 cm chacun / each
Donation Vicky Rémy,

Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole
(ill. *La Vie* p. 83)

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
What about Art ? Press
[Qu'y a-t-il à propos de l'art ? La presse]
1979

Huile sur toile contrecollée sur carton et objet en plastique / Oil on canvas mounted on cardboard and plastic objects
75 x 100 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Ben Dieu Art Total
[Ben God Total Art]
s.d.

Revue de 48 pages / 48 pages publication
21 x 22,7 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BEN (VAUTIER Benjamin, dit)
Siège des idées pour Filliou (Ben) toujours méchant
[Seat for ideas for Filliou (Ben) always mean]
s.d.

Installation, stylo-feutre sur réchaud électrique / Installation, feltpen on electric stove
diam. 26 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 49)

BRECHT George

cc *V TRE*, ed. by George Brecht and Fluxus Editorial Council for Fluxus
New York : Fluxus, 1964-1979.
- ill. ; ca. 58, 7 x 45,7 cm

Impression offset / offset print
Chaque fascicule porte un titre propre / each edition has a particular title

n° 0 *V TRE* (ill. p. 124)
n°1 et n°2 *Fluxus cc V TRE Fluxus*
n°3 *Valise eTRangLE* (ill. p. 96)
n°9 *JOHN YOKO & FLUX all photographs copyright nineteen seVenty by peTer moRE*

n°11 *a V TRE EXTRA* publié par / published by G. Hendricks, hommage à / to G. Maciunas mort l'été précédent (1978) / who died during the previous summer.

Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

n°1 *FLUXUS cc V TRE FLUXUS*, 01/1964
n°2 *FLUXUS cc V TRE FLUXUS*, 02/1964

n°3 *FLUXUS cc Valise e TriangLE*, 03/1964
n°4 *FLUXUS cc fiVe ThReE*, 06/1964
n°5 *FLUXUS Vacuum TrapEzoid*, 03/1965

n°6 *FLUXUS Vaudeville TouRnamEnt*, 07/1965
n°7 *FLUXUS 3 newspaper eVenTs for the the pRiCe of \$1*, 02/1966

Première page de / Front page of *V TRE* n°7, 1966, Impression offset sur carton / Offset print on cardboard
n°8 *FLUXUS Vaseline sTREet*, 05/1966

n°9 *John Yoko and flux all photographs copyright nineteen seVenty by peTer mooRe*, 1970 (ill. p. 127)
n°10 *FLUXUS maciunas V TRE FLUXUS laudation ScripPTa pro*

GEORGE, 02/03/1976
n°11 a V TRE EXTRA,
24/03/1979 (ill. p. 203)
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

cc V TRE, tous numéros
Bibliothèque Kandinsky
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

BRECHT George
Entrance to exit (Fluxfilm n°10)
[Entrée pour la sortie]
1965
Film, sonore, 7" / Film, sound, 7"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle

BRECHT George
Games and Puzzles
[Jeux et puzzles]
1965
Cadre-boîte contenant 2
partitions d'événements, une
feuille de papier et 4 billes /
Framebox containing 2 events,
one sheet of paper, 4 beads
1,3 x 12 x 9 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 168)

BRECHT George
Chance-Imagery
[Imagier - hasard]
Ed. New York, A Great Bear
Pamphlet
1966
14 pages, 22 cm.
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George
Deck
[Plateau de jeu]

1966-1969
Cadre-boîte contenant un jeu
de 62 cartes par Silke Paull et
Hervé Würz, fait de documents
imprimés ou manuscrits
contenus dans une enveloppe
adressée à Vicky Rémy /
Framebox containing a set of
62 cards made by Silke Paull
and Hervé Würz, with printed
or manuscript documents
contained in an envelope
addressed to Vicky Rémy
2,3 x 9,5 x 6,7 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 172)

BRECHT George / BEN /
MACIUNAS George / WATTS
Bob / SHIOMI Mieko / FINE
Albert
Flux Year Box 2
[Boîte annuelle Fluxus 2]
1966
Boîte en bois contenant des
cartes imprimées, boîtes en
plastique, films et objets divers
/ Wooden box containing
printed cards, plastic boxes,
films and various objects
8,6 x 20,3 x 21,2 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle
Musée d'Art Contemporain de
Lyon (ill. p. 123)

BRECHT George,
FILLIOU Robert
*Games at the Cedilla, or the
Cedilla Takes off*
[Jeux à la Cédille, ou la Cédille
décolle]
Ed. New-York : Something Else
Press, Inc.
1967
21 cm.
Donation Vicky Rémy,

Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George
Water Yam
1962-1972
Boîte en bois contenant 100
fiches imprimées / Wooden
box with 100 printed cards
6,5 x 19,5 x 14,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 81)

BRECHT George
Water Yam
1972
Boîte en plastique contenant
100 fiches imprimées / Plastic
box containing 100 printed
cards
5,5 x 23,2 x 30 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George
Water Yam
1972
Boîte en plastique contenant
89 fiches imprimées / Plastic
box containig 89 printed cards
5,5 x 23,2 x 30 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George
Museum of Mott Art inc.
[Musée du Mott Art Inc.]
1974
Livre / Book
21,6 x 13,7 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George
Fluxus post cards

[Cartes postales Fluxus]

1975

Cartes postales un jeu de 8 et un jeu de 5 / Postcards, one set of 8, one set of 5

Impression sur papier / Print on paper

15 x 10 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George

Cloud Scissors

[Ciseaux à nuage]

1977

Livre / Book

Impression sur papier / Print on paper

7,5 x 9,2 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George

Brecht Rieser Nichtreisen

1978

Certificat de non voyage, un voyage de Maharadja, transmis par Silke Paull et Hervé Würz fait de documents imprimés et manuscrits contenus dans une enveloppe adressée à Vicky Rémy /

Certificate of no-trip, a Maharadja trip, given by Silke Paull and Hervé Würz, printed and manuscript documents in an envelope addressed to

Vicky Rémy

14,2 x 34,8 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

BRECHT George

Fluxkit Null (Fluxnullkit) /

George Brecht, Hermann Braun,
Wolfgang Feelisch

Berlin : Edition Hundertmark
1978

Non paginé, en ff. dans boîte en carton / in cardboard box
31 cm

Ex. numéroté et signé par les auteurs / edition signed and numbered by the authors,
66/180.

Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 102)

BEUYS Joseph

Schottische Symphonie

Requiem of Art

[Requiem symphonique écossais pour l'art]

1963

Pochette de disque contenant

2 disques vinyle, 33 tours /

Album cover containing two

vinyl 33 rpm disks

31,2 x 31,4 x 0,5 cm

Donation François et

Ninon Robelin

Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 168)

CAGE John

Nova musica.n.1

1975

Pochette de disque contenant 1

disque vinyle 33 tours / Album

cover containing one vinyl 33 rpm disk

31,2 x 31,4 x 0,5 cm

Donation Vicky Rémy,
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

CAVANAUGH John

Blink (Fluxfilm n°5)

[Clin d'oeil]

1966

Film, muet, durée : 2'20" /

Film, silent, 2'20"

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

CHICK John

Flux Food

[Nourriture Fluxus]

1969

Bois en plastique transparent, divers débris végétaux /

Transparent plastic box,

plant fragments

9,5 x 12 x 2,5 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 100)

CORNER Philip

Made by underhanded Notes

(Behind my Back)

[Fait grâce à des notes en sous-main (derrière mon dos)]

1961

Partition originale, 2 feuilles recto-verso, feutre sur papier /

Original musical score, 2 duplex sheet, feltpen on paper

35,5 x 28 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 78)

DUPUY Jean

Flux Wedding

[Mariage Fluxus]

1980

Vidéo, bétacam couleur,

sonore, durée : 12'25" /

Video, colour, sound, 12'25"

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

FELDMANN Hans-Peter

Flux post card

[Carte postale Fluxus]

s.d.

Série de treize

cartes postales /

Set of 13 postcards

14,7 x 10 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert

16704 cm3 de pré-territoire de la République géniale

[16704 cube centimeters of pre-territory of the Great Republic]

1958-1965

Boîte contenant différents objets, matériaux divers / Box with different objects, various materials

12,5 x 49,5 x 30,2 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 149)

FILLIOU Robert

Eternal Network

[Réseau éternel]

1961-1973

Étiquettes sur aggloméré / Labels on chipboard wood
11,9 x 110 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert

Poi-Poi Bottles

[Bouteilles Poi-Poi]

ca. 1961-1970

Coffret en bois, bouteilles de bière, règle en bois, rouleau de papier, élastiques / Wooden case, beer bottles, wooden rule, paper roll, rubber bands
28,5 x 29,7 x 11 cm

Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles
Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 150)

FILLIOU Robert

Ample Food for Stupid Thought

[Nourriture abondante pour pensée stupide]

1965

Livre / Book
13,2 x 18,4 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert

A Filliou Sampler

[Un échantillonneur Filliou]
1967

Livre / Book

21 x 14 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert

Monsters are inoffensive

[Les monstres sont inoffensifs]
1967

22 cartes postales dans une enveloppe / 22 postcards in an envelope

Chaque carte / each card :
10 x 16 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert

Fluxhair

[Cheveu Fluxus]

1968

Boîte contenant des cheveux / Box with hair

12 x 9,2 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 193)

FILLIOU Robert

La Joconde est dans les escaliers

[Mona Lisa is in the staircase]
ca. 1968

Installation, carton, balai brosse, seau et serpillière / Installation, cardboard, brush broom, bucket and mop

Panneau / board panel :
33 x 11 cm

Donation Vicky Rémy,

Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 152)

FILLIOU Robert

Optimistic Box n°1

[Boîte optimiste n°1]
1968

Boîte en bois avec fermoir en laiton, étiquette, pierre / Wooden box with brass clap, label, stone

11 x 11 x 11 cm

Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles
Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 99)

FILLIOU Robert

Optimistic Box n°4/5

[Boîte optimiste n°4/5]
1968-1981

Cochon en céramique, étiquettes imprimées / Ceramic pig, printed labels
10,5 x 16 x 9,2 cm

Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles
Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 151)

FILLIOU Robert

La Cédille qui sourit

[The Smiling Cedilla]

1969

Enseigne de la boutique éponyme / signboard of the eponymous shop

Bois peint double face / Double sided painted wood
27 x 70 cm

Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 151)

FILLIOU Robert

Œuvre sans valeur

[Artwork without value]

1969
Installation participative /
Participatory installation
Bois, bois peint, papier, métal,
sachet plastique, feutre /
Wood, painted wood, paper,
metal, plastic bag, feltpen,
41 x 145,5 x 6 cm
Donation François et
Ninon Robelin,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 153)

FILLIOU Robert
Optimistic box n° 3
[Boîte optimiste n°3]
1970
Boîte avec damier / Box with
checkerboard
3 x 12 x 6 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
*Boîte optimiste n° 2, Vive le
mariage*
[Optimistic Box n°2, Hurray for
the wedding]
1970
Boîte contenant une
photographie pornographique /
Box containing a pornographic
photograph
2,7 x 12 x 9 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
Musical Economy n° 5
[Economie musicale n°5]
ca. 1971
Cinq pupitres à musique
servant de support à divers
objets, matériaux divers / Five
music stands supporting
various objects, various
materials
Dimensions variables / Various

dimensions
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 153)

FILLIOU Robert
*7 Childlike Uses of Warlike
Material*
[7 usages enfantins de pseudo
matériaux de guerre]
1971
Portfolio en carton gris
contenant 7 sérigraphies en
couleur de / Grey cardboard
portfolio containing 7 colour
silkscreen prints of
49,5 x 69,5 cm
Could be submarines - could be
mountains / ça pourrait être
des sous-marins, ça pourrait
être des montagnes
Could be missiles could be the
moon / ça pourrait être des
missiles, ça pourrait être la lune
Could be stars could be
uniform / ça pourrait être de
étoiles, ça pourrait être des
uniformes
Could be tanks could be the
desert / ça pourrait être des
tanks, ça pourrait être le désert
Could be guns could be the
ocean / ça pourrait être des
pistolets, ça pourrait être
l'océan
Could be outer space could be
flags and bureaucratie
documents / ça pourrait être
l'espace, ça pourrait être des
drapeaux et des documents
bureaucrates
Could be the war academy
could be a bonfire / ça
pourrait être l'académie de la
guerre, ça pourrait être un feu
de joie
Don Marianne Filliou
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
Spaghetti Sandwich
1971
Coton, encre sérigraphique /
Cotton, silkscreen ink
37 x 37 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

FILLIOU Robert
*Territoire légitime de la
République Géniale*
[Legitimate territory of the
Great Republic]
1972
Boîte en carton contenant des
photographies et un texte
imprimé et textes manuscrits /
Cardboard box with
photographs, printed text and
manuscript text
25,5 x 46 x 5 cm
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 149)

FILLIOU Robert
The Frozen Exhibition
[L'exposition figée]
1972
Feutrine sur carton tamponné /
Felt cotton on stamped
cardboard
20,5 x 32 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 197)

FILLIOU Robert
*This Flag is Meant to Straddle
National Border Lines*
[Ce drapeau est fait pour
enjambrer les frontières
nationales]
1972
Cadre bois, barres en bois,
plaque de cuivre gravée /
Wooden frame, wooden bars,

engraved cooper plates
80 x 115 x 4 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

FILLIOU Robert
Wet Dream
[Rêve mouillé]
1972

Technique mixte sur papier
calque monté et fil de fer /
Mixed media on mounted
transparent paper and wire
51 x 73 cm
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
Poème de 1 à 8
[Poem from 1 to 8]
1973

Bois, fer, papier, toile, peinture,
crayon, encre / Wood, iron,
paper, canvas, paint, pencil, ink
32 x 197 x 2 cm
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
A World of False Fingerprints
[Un monde de fausses
empreintes digitales]
1974

Boîte en bois, mine de plomb
sur bois, empreinte digitale, 89
impressions offset sur carton /
Wooden box, graphite on
wood, fingerprint, 89 offset
prints on cardboard
16 x 16 x 5 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 199)

FILLIOU Robert
Leeds
1976

Coffret contenant le matériel du
jeu de Leeds : tapis de jeu,
rateau, visière, 2 bracelets
élastiques, 52 cartes de règle du
jeu, 2 bandeaux en feutre noir et
une photographie d'une partie
de Leeds, une grande carte
ARROCARIA Editions, un jeu de
54 cartes conservé dans du
papier calque / Box containing
material for the game of Leeds :
playmat, rake, visor, 2 rubber
bands, 52 cards and game rules,
2 strips of black felt, a
photograph of a Leeds game
match, a big ARROCARIA
Editions card, a set of 54 playing
cards in transparent paper
6,5 x 37 x 32,5 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 177)

FILLIOU Robert
14 cartes postales
[14 Postcards]
1976
Impression noir et blanc sur
carton / Black and white print
on paper
Chacune / each : 10 x 15 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
*Une invention encore plus
curieuse du gaga yogi*
[An even more curious
invention from gaga yogi]
1976
Bois, plastique, acier / Wood,
plastic, steel
7,5 x 11,3 x 4,5 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

FILLIOU Robert
*And So On, End So Soon, Done
3 times*, 1977

[Et ainsi, Fin si proche, fait trois
fois]

*Teaching and Learning as
Performing Arts Part II, Part A
to E, with Footnotes*, 1979
[Enseigner et apprendre
comme faire de l'art II, Parties A
à E, avec notes de bas de page]
1977-1979
DVD, 59'55"
Fonds régional d'art
contemporain d'Aquitaine

FILLIOU Robert
*Idiot ici, idiot là, ample food for
stupid thought*
[Idiot here, idiot there,
nourriture abondante pour
pensée stupide]
1977
90 cartes postales dans un
emballage / 90 packed
postcards
Impression sur carton / Print on
cardboard
2,6 x 14 x 10 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 202)

FILLIOU Robert
*Porta Filliou
Telepathic Music n°7 - The
Principle of Equivalence Carried
to a Series of 5*
[Musique télépathique n°7 - Le
principe d'équivalence porté à
une série de 5]
1977
DVD, 59'09"
Fonds régional d'art
contemporain d'Aquitaine

FILLIOU Robert
*Poussière de poussière de
l'effet Bombois (l'athlète forain)*
[Dust of dust from the Bombois
effect (the showman)]
1977
Carton, polaroid, poussière,

papier, coton / Cardboard,
polaroid, dust, paper, cotton
17,4 x 21,2 x 6,2 cm
Boîte fermée / closed box:
6 x 17 x 12 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

FILLIOU Robert
*Poussière de poussière de
l'effet Tanguy (if it were)*
[Dust of dust of the Tanguy
effect (si cela fut)]
1977
Carton, coton, poussière,
papier, encre / Cardboard,
cotton, dust, paper, ink
17,4 x 21,2 x 6,2 cm
Boîte fermée / closed box:
6 x 17 x 12 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles
Musée d'Art Contemporain
de Lyon,

FILLIOU Robert
*Teaching and Learning as
Performing Arts Part II,
Travelling Light, It's a Dance
Really*
[Enseigner et apprendre
comme faire de l'art II,
voyager léger, c'est une danse
en fait]
*Video Breakfasting Together,
If you wish*
[Déjeuner vidéo ensemble, si
vous le souhaitez]
1979
DVD, 50'28"
Fonds régional d'art
contemporain d'Aquitaine

FILLIOU Robert
*A New Way to Blow out
Matches*
[Une nouvelle façon d'éteindre
les allumettes]
1980

Bois, soufre, plomb / Wood,
sulfur, lead
7,2 x 10,7 x 4,8 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

FILLIOU Robert
*Musique télépathique espace
n° 4*
[Telepathic music space n°4]
1981
Contreplaqué, clous, métal,
fil de fer et matériaux divers /
Plywood, nails, wire,
various material and
objects
205,5 x 75 x 4,50 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

FILLIOU Robert
Projet de salon de oui en mai
[Yes in May show project]
1981
Toile coton, oeillets, pastels,
gommettes, lettres en
décalcomanie et encre au
tampon / Canvas, eyelets,
pastels, stickers, decal letters
and ink pad
245 x 156,5 cm
Donation François et
Ninon Robelin,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 154)

FILLIOU Robert
Hearing on All Sides
[Entendre de tous les côtés]
1982
Assemblage de pupitres à
musique / Combination of
music stands
Cartons et matériaux divers
montés sur bois / Cardboard
and various materials mounted
on wood

62 x 200 cm
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 155)

FILLIOU Robert
Modern Video Model
[Maquette de vidéo moderne]
1983
Brique, ficelle, métal, rhodoïd,
plastique, encre / Brick, string,
metal, rhodoïd, plastic, ink
Dimensions variables / Various
dimensions
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 156)

FILLIOU Robert
Sans objet, Without Object
1984
Brique, carton, papier, encre /
Brick, cardboard, paper, ink
Brique / Brick: 25 x 12,5 x
6,5 cm / Boîte en carton /
cardboard box : 26,8 x 13,2 x
7 cm
Collection Bruno Van Lierde,
Bruxelles,
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

FILLIOU Robert
Childhood Memory
[Souvenir d'enfance]
Disque de plexiglas, carte
postale, photo, sucre, bois,
calque, papier, journal, clou,
papier adhésif, feutre / Plexiglas
disk, postcard, photograph, sugar,
wood, layer, paper, newspaper,
nail, adhesive tape, feltpen
42 x 37 x 5,5 cm
Donation François et
Ninon Robelin,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 157)

FINE Albert
Piece for Fluxorchestra

[Partition pour orchestre Fluxus]

1966

Boîte en plastique, papier carte, papier / Plastic box, paper card, paper

11,9 x 9,3 x 1,3 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

(ill. p. 189)

FRIEDMAN Ken

Cleanliness Flux Kit

[Kit Fluxus de propreté]

1968-1969

Plastique, verre, fil de fer, papier / Plastic, glass, wire, paper

9,3 x 12 x 2,5 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

FRIEDMAN Ken

A Flux Corsage

[Un corsage Fluxus]

1969

Boîte en plastique transparent, graines de pétunia, étiquette « A flux corsage by Ken Friedman » / Transparent plastic box, petunia seeds, label

« un corsage Fluxus par Ken Friedman »

12 x 9,3 x 1 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

(ill. p. 173)

HENDRICKS Geoffrey

Flux Reliquary

[Reliquaire Fluxus]

1970

Plastique, minéraux, acier / Plastic, minerals, steel

12 x 9,3 x 2,2 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

HENDRICKS Geoffrey

All American Flux

[Fluxus tout américain]

1973

Bois, plastique, soufre / Wood, plastic, sulfur

7,5 x 5,4 x 2,2 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

HENDRICKS Geoffrey

Flux Reliquary

[Reliquaire Fluxus]

1973-1976

Boîte plastique compartimentée contenant des clous, bouchon de stylo, pierres /

Compartmentalized plastic box

with nails, pen plugs, stones

2,7 x 10 x 12 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

HENDRICKS Geoffrey

Picnic Garbage Placemat

[Napperon pour poubelle de pique-nique]

1973

Papier, vinyle, encre sérigraphique / Vinyl paper, silkscreen ink

35,5 x 42,5 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

HIGGINS, Dick

A Book about Love & War &

Death : Canto One

[Un livre sur l'amour, la guerre et la mort : Chant un]

Ed. New York : A Great Bear Pamphlet

1965

14 p. ; 22 cm.

Bibliothèque Jean Laude

Musée d'Art Moderne,

Saint-Etienne Métropole

HIGGINS Richard Carter

Invocation of Canyons and

Boulders

[Invocation aux canyons et rochers]

1966

Film cinématographique 16

mm, couleur, silencieux, durée : 3' / 16mm cinematograph film, colour, silent, 3'

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

HUTCHINS Alice

Jewelry Fluxkit

[Kit Fluxus de bijouterie]

1969

Plastique, acier, aimant /

Plastic, steel, magnet

10 x 12 x 1,1 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

JACK COKE'S FARMER'S COOP

Find the End. A Flux Game

[Trouve la fin. Un jeu Fluxus]

1969

Boîte en plastique, fils de laine / Plastic box, wool

Ed. Fluxus, New York

9,3 x 12 x 1,8 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

JONES Joe

Smoking (Fluxfilm n°18)

[Fumer]

1966

Film cinématographique 16 mm, noir et blanc, silencieux, durée :

6' / 16mm cinematograph film, black and white, silent, 6'

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

JONES Joe

Two Worms Chasing Each

Other (a Flux Music Box)

[Deux vers de terre se

poursuivant (une boîte à

musique Fluxus)]

1969-1976

Boîte en plastique, mécanisme

à clé, sonnette, vers en
plastique / Plastic box, dice
engine, ring, plastic worms
5,3 x 15 x 15 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

JONES Joe

Music Box

[Boîte à musique]

1974

Valise en bois, plaque inox,
moteur, guitare peinte en noir,
photographies noir et blanc (7)
/ Wooden suitcase, stainless
steel plate, engine, black
painted guitar, black and white
photographs
103 x 39 x 16,5 cm
Guitare : 97 x 36,5 x 11 cm
Photos : 7 x (30 x 39,6 cm)
Musée d'Art Contemporain de
Lyon
(ill. p. 84)

KAPROW, Allan

How to make a happening

[Comment réaliser un
happening]

1964

Disque vinyle 33 tours / Vinyl
33 rpm disk
diam: 30 cm
Pochette cartonnée et
plastifiée avec une
photographie de / Cardboard
sleeve and plastic with a
photograph of Sol Goldberg
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

KAPROW Allan

Some recent happenings

[Quelques happenings récents]

Ed. New York : Something Else
Press, 1966. -
14 p. ; 22 cm. - (A Great Bear
Pamphlet)

Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 171)

KIRKEBY Per

Flux Box

[Boîte Fluxus]

1960

Plastique, papier / plastic,
paper
9 x 11,5 x 2,2 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

KIRKEBY Per

Flux Finger Sweater

[Pull Fluxus pour doigt]

1969

Boîte en plastique transparent,
tricot au crochet, laine rouge et
blanche / Transparent plastic
box, crochet knitting, red and
white wool
9 x 11,5 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon
(ill. p. 126)

KNIZAK Jane

Flux Papers

[Papiers Fluxus]

1969

Boîte plastique, feuilles de
papier toilette, étiquette
réalisée par George Maciunas /
Plastic box, sheets of toilet
paper, label made by George
Maciunas
1 x 11,8 x 9,3 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon
(ill. p. 79)

KNIZAK Milan

Flux White Meditation

[Médiation Fluxus blanche]

1969

Boîte en plastique transparent
contenant une poudre blanche /
Transparent plastic box

containing white powder
1 x 12 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

KNOWLES Alison

Bean Rolls

[Rouleaux de haricots]

1964

Boîte métallique, rouleaux de
papier imprimé, graines
d'haricot, grain de maïs / Metal
box, printed paper rolls, bean
seeds, corn seeds
7,8 x 8 x 7,8 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

KNOWLES Alison

(Untitled / Sans titre) Fluxfilm
n°21

1966

Film cinématographique 16 mm,
noir et blanc, silencieux, durée :
30" / 16mm cinematograph
film, black and white, silent, 30"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

KUBOTA Shigeko

Flux Medicine

[Médicament Fluxus]

1966

Boîte en plastique transparent,
matériaux divers / Transparent
plastic box with various
material
2,6 x 12 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

KUBOTA Shigeko

Flux Napkins

[Serviettes Fluxus]

1967

Boîte en plastique transparent,
matériaux divers / Transparent
plastic box with various
material

1,2 x 12 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 191)

LISS Carla

Sacrament Fluxkit
[Kit Fluxus de Sacrements]
1969
Plastique, verre, eau / plastic,
glass, water
7,5 x 6 x 5,2 cm
Musée d'Art Contemporain de
Lyon

MACIUNAS George

*Fluxus Newspaper Roll Ekstra
Bladet*
[Rouleau de journal Fluxus
Ekstra Bladet]
1963
Papier offset noir / Black offset
paper
114,5 x 20,9 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MACIUNAS George
Perpetual Fluxus Festival
[Festival Fluxus perpétuel]
1964
Impression Offset / Offset print
43,9 x 41 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George / SAITO
Takako
Fluxus Chess
[Echiquier Fluxus]
1965
Boîte en bois, 2 x 16 pions dans
64 trous / Wooden box, 2 x 16
pawns in 64 holes
7,3 x 16,8 x 17 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle
(ill. p. 80)

MACIUNAS George
Artype (Fluxfilm n°20)
1966
Film cinématographique 16 mm
noir et blanc, silencieux, durée :
4'20" / 16 mm cinematograph
film black and white, silent,
4'20"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle
(ill. p. 78)

MACIUNAS George
End After 9
[Fin après 9]
1966
Film cinématographique 16 mm
noir et blanc, silencieux, durée :
1'20" / 16 mm cinematograph
film black and white, silent,
1'20"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MACIUNAS George
*Fluxus (Its Historical
Development and Relationship
to Avant-Garde Movements)*
[Fluxus (son développement
historique et ses relations
avec les mouvements d'avant-
garde)]
1966
Diagramme sur feuillet
impression offset sur une face /
Offset print on paper
43,2 x 14,3 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 8-9)

MACIUNAS George
Fluxus Manifesto
[Manifeste Fluxus]
1966
Impression offset collé sur
papier kraft / Offset print

mounted on kraft paper
38,5 x 31,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George
1000 Frames
[1000 cadres]
1966
Film cinématographique 16 mm
noir et blanc, silencieux,
durée : 41" / 16 mm
cinematograph film black
and white, silent, 41"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MACIUNAS George
New Flux Year (Paper version)
[Nouvel An Fluxus (version
papier)]
1966
Feuille de papier pliée dans
laquelle sont placés des
confettis imprimés « New
Flux Year » /
Folded sheet
of paper containing
confettis printed with
« Nouvel an Fluxus »
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George
*New Flux Year ("Snake"
version)*
[Nouvel an Fluxus (version
"serpent")]
1966
Boîte en carton contenant un
« serpent » monté sur ressort
qui jailli à l'ouverture, en
libérant de confettis imprimés
« New Flux Year ». Etiquette
imprimée dessinée par
G. Maciunas / Cardboard box
containing a jumping snake
when box is opened, throwing
confettis printed with « Nouvel

An Fluxus ». Label designed by G. Maciunas.
12 x 7 x 7 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
10 feet

[10 pieds]
1966
Film cinématographique 16 mm noir et blanc, silencieux, durée : 28" / 16 mm cinématograph film black and white, silent, 28"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

MACIUNAS George
Same Card Flux Deck
[Plateau de jeu de carte identique Fluxus]
1967

Boîte en plastique, 52 cartes à jouer / plastic box, 52 cards
2,4 x 9,3 x 8 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

MACIUNAS George
Stomach Anatomy Apron
[Tablier avec anatomie d'estomac]
ca. 1967-73
Dessin imprimé sur tablier en plastique souple / Printed drawing on soft plastic apron
50,5 x 40,5 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Venus de Milo Apron
[Tablier avec Venus de Milo]
ca. 1967-73
Dessin imprimé sur tablier en plastique souple / Printed drawing on soft plastic apron
76 x 40,5 cm

Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Face Anatomy Mask
[Masque avec anatomie du visage]
Début / Early 1970
Impression offset sur carton découpé, troué au niveau des yeux / Offset print on cut cardboard, with holes for the eyes
24,8 x 21,7 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Fluxpost (Aging Men)
[Poste Fluxus (Hommes vieillissants)]
Début / Early 1970
Plaque de timbres-poste : papier gommé, impression offset / Set of mail stamps, gummed paper, offset print
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Grotesque Face Mask
[Masque grotesque]
Début / Early 1970
Impression offset sur carton découpé, troué au niveau des yeux / Offset print on cut cardboard, holes for the eyes
20,4 x 16,3 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 82)

MACIUNAS George
Mask of John Lennon
[Masque de John Lennon]
1970
Portrait of John Lennon imprimé sur papier découpé troué au niveau des yeux. Un élastique permet de porter le

masque / Portrait of John Lennon printed on cut paper, holes for the eyes, rubber band to hold it on the face
28 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Mask of Yoko Ono
[Masque de Yoko Ono]
1970
Portrait of Yoko Ono imprimé sur papier découpé troué au niveau des yeux. Un élastique permet de porter le masque / Portrait of Yoko Ono printed on cut paper, holes for the eyes, rubber band to hold it on the face
24,6 x 21 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Burglary Fluxkit
[Kit Fluxus du voleur]
1971
Boîte en plastique rouge contenant 11 clés métalliques / Red plastic box, with 11 metal keys
Étiquette imprimée dessinée par G. Maciunas / Printed label designed by G. Maciunas
1,7 x 12 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon
(ill. p. 196)

MACIUNAS George
Diagram of Historical Development of Fluxus and other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Form
[Diagramme du développement historique de Fluxus et de 4 autre formes artistiques, dimensionnelles, orales, optiques, olfactives,

épithéliales et tactiles]
1973
Impression offset sur papier
marouflé sur toile / Offset print
on paper mounted on canvas
179 x 65,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George
Ex. Creta Fluxorum
1973
Boîte en plastique
compartimenté, étiquettes,
excréments dans tubes
plastiques /
Compartmentalized plastic box,
labels, excrements in plastic
tubes
3,5 x 21,2 x 11,4 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MACIUNAS George
Excreta Fluxorum
1973
Boîte Fluxus en plastique
transparent avec
compartiments, contenant
4 gélules, 3 petites boîtes /
Plastic transparent Flux box
with compartments, with
4 capsules, 3 small boxes
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George
*Diagram of Historical
Development of Fluxus and
Other 4 Dimensional,
Aural, Optic, Olfactory,
Epithelial, and Tactile
Art Forms*
[Diagramme du
développement historique de
Fluxus et de 4 autre formes
artistiques, dimensionnelles,
orales, optiques, olfactives,
épithéliales et tactiles]

1974
Carton et impression sur papier
/ Cardboard and offset print
24,2 x 16 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

MACIUNAS George
Fluxstationery : Foot in Shoe
[Papeterie Fluxus : pied dans
chaussure]
ca. 1975
Impression offset sur
enveloppe, laquelle contient
deux documents pliés / Offset
print on enveloppe containing
two folded documents
30,5 x 11,5 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

MACIUNAS George
Fluxstationery : Hand in Glove
[Papeterie Fluxus : main dans
gant]
ca. 1975
Impression offset sur
enveloppe, laquelle contient
deux documents pliés / Offset
print on enveloppe containing
two folded documents
30,5 x 11,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. 126)

MACIUNAS George
*Fluxstationery: Torso in Fur
Coat*
[Papeterie Fluxus : torse dans
manteau en fourrure]
Vers 1975
Impression offset sur
enveloppe, laquelle contient
deux documents pliés /
Offset print on enveloppe
containing two folded
documents
30,5 x 11,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George
Hospital Event
[Evenement hospitalier]
1975-76
Objet réalisé en 6 exemplaires /
6 editions of object
Boîte en bois compartimentée
contenant divers matériaux des
hôpitaux / Wooden box
containing various hospital
material
4,5 x 32 x 33 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MACIUNAS George
*Spell Your Name with These
Objects*
[Epèle ton nom avec ces
objets]
1976
Boîte en plastique contenant
matériaux divers, carte imprimée /
Plastic box containing various
material, printed cards
2,9 x 9,4 x 7,5 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle
(ill. p. 128)

MACIUNAS George
Flux Paper Events
[Événements de papiers Fluxus]
avant / before 1978
Livre-objet / Object-book
Petit livret de couleur blanc
cassé avec une reproduction
sur la couverture, pages
blanches / Small light cream
coloured booklet with a
reproduction on the cover,
white pages
14,5 x 21 cm
500 copies
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

MACIUNAS George

Fluxpost (Smiles)

[Poste Fluxus (sourires)]

1978

Plaque de timbres-poste ;
papier gommé, impression
offset / Set of mail stamps,
gummed paper, offset print
27,9 x 21,6 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George

Tickets

s.d.

14 fac-similés de tickets d'accès
à des concerts ; carton,
impression offset / 14 facsimile
concert tickets, offset print
on card
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MACIUNAS George

Safe-Door Mural

[Mural de porte blindée]

s.d.

Impression offset d'une
photographie représentant la
porte des coffres de la Mosler
Safe Co Bank / Offset print of a
photograph representing the
door of the Mosler Safe Co Bank
88 x 48,2 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

MILLER Larry

Orifice Flux Plugs

[Prises d'orifice Fluxus]

1974

Boîte plastique
compartimentée contenant
divers objets /
Compartmentalized containing
various objects
5,9 x 33,4 x 22,8 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

MOORE Peter

Tirages argentiques noir et blanc

/ Black and white silver prints

ca. 27,7 x 35,5 cm

04.18.64 [18 avril 1964]

05.01.64 [1er mai 1964]

05.09.64 [9 mai 1964] (ill. p. 186)

05.23.64 [23 mai 1964]

06.27.64 [27 juin 1964]

08.17.64 [17 août 1964] (ill. p. 169)

10.04.65 [4 octobre 1965]

05.09.1965 [9 mai 1965]

09.09.66 [9 septembre 1966]

11.23.71 [23 novembre 1971]

10.28.1972 [28 octobre 1972]

Musée d'Art Contemporain de Lyon

ONO Yoko

Eyeblink (Fluxfilm n°9)

[Clin d'oeil (film fluxus n°9)]

Eyeblink (Fluxfilm n°15)

[Clin d'oeil (film fluxus n°15)]

One (Fluxfilm n°14)

[Un (film fluxus n°14)]

Four (Fluxfilm n°16)

[Quatre (film fluxus n°16)]

1966

Films cinématographiques 16
mm noir et blanc, silencieux /
cinematograph 16mm film,
black and white, silent

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

PAIK Nam June

Zen for Film (Fluxfilm n°1)

[Zen pour Film (film Fluxus)]

1962-1964

Film, n&b, muet, durée : 8' /

Film, b&w, silent, 8'

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

PAIK Nam June, MOORMAN

Charlotte

Rare Performance Documents

1961-1994 : volume 1

[Documents rares de

performances 1961-1994, vol.1]

2000

Vidéo : Betacam SP, PAL, noir
et blanc et couleur, son et
silencieux, durée : 24' / Video,
black and white and colour,
sound and silent, 24'

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

PAIK Nam June

Violoncello

1989

Plexiglas et éléments de
violoncelle / Plexiglas and cello
elements
135 x 45 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 45)

PAIK Nam June

Ecce Homo (Robot series)

1989

Peinture et objets sur toile /
Painting, objects on canvas
215 x 260 x 40 cm
Collection privée / Private
collection
(ill. p. 52)

PAIK Nam June

Untitled / Sans titre

1990

Peinture sur verre, caisson
lumineux / painting on glass,
lightbox
78,5 x 104 cm
Collection privée / Private
collection
(ill. p. 55)

PAIK Nam June

Untitled / Sans titre

1990

Peinture sur verre, caisson lumineux
/ painting on glass, lightbox
78,5 x 104 cm
Collection privée / Private
collection
(ill. p. 55)

PAIK Nam June
Young Buddha on Duratrans Bed
[Jeune Bouddha sur lit Duratrans]
1989-1992
Ancien lit chinois, 4 neons,
8 tirages photographiques,
2 palettes, 9 moniteurs, 2 laser
disc / Old chinese bed,
4 neons, 8 photographs prints, 2
palettes, 9 monitors, 2 laser disks
Collection privée / Private
Collection
Dépôt au Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 59)

PAIK Nam June
Homage to Capri
[Hommage à Capri]
1990/1991
Peinture laser, peinture,
photographie, 2 moniteurs TV,
objets sur toile / Laser painting,
painting, photograph, 2 TV
monitors, objects on canvas
145 x 188,5 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 50)

PAIK Nam June
*Image of John Cage's
performance 26/1.1499 for a String
Player at Café Go-Go, New York*
[Images de la performance de
John Cage 26/1.1499 pour
violoniste au Café Go-Go à
New York]
1990
Photographie et peinture /
Photograph and painting
Photographie / photograph :
80,5 x 76 cm
Cadre / Frame : 104, 5 x 99 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 47)

PAIK Nam June
Sfera / Punto Elettronico

[Sphère / point électronique]
1990/1992
Base en fer, 26 moniteurs, 5
peintures laser, 3 ballons de
football / Iron base, 26
monitors, 5 laser paintings, 3
soccer balls
Base : 70 x 152 x 60 cm - h ca.
250 cm - h totale 320 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 48)

PAIK Nam June
Thinking of You
[En pensant à toi]
1991
Peinture sur toile en forme de
coeur, moniteur TV, objets
variés / Painting on
heart-shaped canvas,
TV monitor, various objects
90 x 102 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 45)

PAIK Nam June
Crash Robot
1992
Peinture laser, peinture, objets
sur toile et moniteur avec vidéo /
Laser painting, painting, objects
on canvas, monitor and video
120,5 x 147 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 51)

PAIK Nam June
TV Cello
1992
Moniteur en plexiglas, éléments
de violoncelle / Plexiglass
monitor, cello components
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 46)

PAIK Nam June
Wood Zen Painting

1992
Peinture sur toile, planche en
bois gravé, objet en bois /
Painting on canvas, carved
wooden board, wooden object
200 x 135 cm
Collection privée / Private
collection
(ill. p. 44)

PAIK Nam June
Sacro e Profano
[Le sacré et le Profane]
1993
Moniteurs, vidéos, sculpture /
Monitors, video, sculpture
57 x 70 x 38 cm
Collection privée / Private
collection
(ill. p. 56)

PAIK Nam June
Robot 3, Livio
1993 (?)
Radio d'époque et objets variés /
Vintage radio and various
objects
110 x 120 x 40 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 53)

PAIK Nam June
*Oriental Painting, Direttore
d'orchestra*
[Peinture orientale, Chef
d'orchestre]
1995
Cheval indonésien en bois avec
moniteur et objets variés /
Wooden Indonesian horse with
monitor and various objects
210 x 105 x 80 cm
Collection privée / Private
Collection
(ill. p. 54)

PAIK Nam June
Robot 5, Luciano Pavarotti
1995

Radio, moniteur et objets variés / Radio, monitor and various objects
122 x 102 x 35 cm
Collection privée / Private Collection
(ill. p. 57)

PAIK Nam June
Robot 4, Maria Callas
1995
Moniteur et objets variés / Monitor and various objects
102 x 80 x 60 cm
Collection privée / Private Collection
(ill. p. 58)

PATTERSON Ben

Instruction N°2
1996
Boîte en plastique blanc, serviette, rondelles de citron en plastique / White plastic box, napkin, plastic lemon slices
9 x 12 x 1,8 cm
Musée d'Art Contemporain de Lyon

RIDDLE James

9 minutes (Fluxfilm n°6)
1966
Film, muet, durée : 10" / Film, silent, 10"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

SAITO Takako

Flux Box
[Boîte Fluxus]
ca. 1973
Boîte en bois fermée par un couvercle qui s'encastre avec une feuille collée, à l'intérieur sel et éléments rectangulaires en plexiglass et dessin au crayon / Wooden box closed with a fitted cover with a stickered paper, inside salt and

rectangular plexiglass elements, pencil drawing
3,6 x 10 x 6,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

SAITO Takako
Flux Box
[Boîte Fluxus]
ca. 1973
Boîte en bois avec couvercle à charnière en métal avec à l'intérieur un dessin au feutre, un grelot attaché par un piton / Wooden box with metal hinge, feltpen drawing inside, bell on hook
7 x 10,5 x 8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 100)

SAITO Takako
Flux Games Book
[Livre de jeux Fluxus]
1973
Pochette de feutre vert à deux soufflets fermée par deux rubans / Green felt portfolio closed with two ribbons
Dans le premier soufflet / In the first part :
- un fragment de règle graduée (23,4 à 36,3) / Piece of graduated rule
- 1 bâtonnet rouge / 1 red stick
- un collage de 2 rectangles et de 2 carrés en bois d'essences différentes formant une figure géométrique à 8 faces / A collage of two rectangles and of two squares of different type of woods composing an 8-sided geometrical figure
Dans un second soufflet / In the second part :
- un livre cartonné gris avec collage gaufré / A grey hardback book with embossed collage

- une feuille d'arbre séchée / A dried tree leaf
- deux feuillets photocopiés / Two photocopied sheets
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

SAITO Takako
Flux Games
[Jeux Fluxus]
1976
Portfolio en carton gris avec collage de papier imprimé contenant 23 planches / Grey cardboard portfolio with printed paper collage containing 23 plates
50,5 x 34,63 x 15 cm
Chaque planche / Each plate :
48 x 32,9 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 201)

SAITO Takako
Flux Box
[Boîte Fluxus]
1977
Boîte en bois avec dessin au feutre, couvercle rattaché par des charnières dorées, à l'intérieur 64 excavations. Un petit sac en tissu blanc fermé à par une cordelette contient 32 billes d'agate / Wooden box with feltpen drawing, golden hinges, 64 holes inside, white cotton small bag containing 32 agate beads
8,1 x 16,8 x 16,1 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 100)

SAITO Takako
Flux Book, To Friends from Takako (Day x in Devon)
[Livre Fluxus, aux amis, de

Takako (jour x à Devon)]
s.d.
Impression, dessin, aquarelle,
encre, collage placé dans un
emboîtement / prints, drawings,
ink, collage in box
hauteur: 20 cm
Exemplaire unique / Unique
edition
Donation Vicky Rémy, Musée
d'Art Moderne, Saint-Etienne
Métropole
(ill. p. 129)

SAITO Takako
15 Postcards by Takako
[15 cartes postales de Takako]
s.d.
Enveloppe de papier de riz
brun piquetée, 5 cartons blancs
piquetés, 5 cartes postales
blanches avec collage de
papier de riz brun et 5 cartes
postales en papier de riz brun
et blanc piquetées / Paper
envelope studded brown rice,
5 white studded cardboard,
5 white postcards with
brown rice paper collage,
and 5 brown and white
rice paper studded postcards.
12,5 x 16,8 cm
Donation Vicky Rémy,
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(ill. p. 129)

SHIOMI Mieko (Chieko)

Events & Games
[Événements et jeux]
1965
Carton, papier, carte /
Cardboard, paper, card
18 x 13 x 3,1 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

SHIOMI Mieko (Chieko)
Disappearing Music for Face
(Fluxfilm n°4)
[Musique disparaissant pour

visage (film Fluxus n°4)]
1966
Film, muet, durée : 11'15" / Film,
silent, 11'15"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

SHIOMI Mieko (Chieko)
Spatial Poem n°1
[Poème spatial n°1]
1965
Boîte en bois,
mappemonde imprimée
sur liège, drapeaux de
papier fixés par des
épingles / Wooden box,
worldmap printed on
cork, paper flags attached
with pins
5,8 x 32 x 32,8 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle
(ill. p. 170)

SHIOMI Mieko (Chieko)
Spatial Poem n°2
[Poème spatial n°2]
1965
Papier, encre sérigraphique /
Paper silkscreen ink
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 170)

SPOERRI Daniel, DUFRENE François

*L'optique moderne / D'inutiles
notules*
Manuscrit original, livre,
édition Fluxus / Original
manuscript, book,
Fluxus editions
Bibliothèque Kandinsky
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

Edition de / published
in 1963, 20 x 14 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon
(ill. p. 184)

VANDERBECK Pieter

*Five o'clock in the
morning*
(Fluxfilm n°17)
[Cinq heures du matin]
1966
copie numérique, muet,
durée : 5'20" / DVD, silent,
5'20"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle

VOSTELL, Wolf

Décollagen und Verwischungen:
Ausstellung, Galerie Parnass,
Wuppertal, 14.9.-10.10.1963
Ed. Wuppertal : Galerie Parnass
1963
27 cm
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole

VOSTELL Wolf
TV-dé-coll-age
1963-1968
Film cinématographique 16 mm
noir et blanc, sonore, durée :
40' / 16mm cinematograph film,
black and white, sound, 40'
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

VOSTELL, Wolf
Berlin and Phenomena
Ed. New York : Something Else
Press
1966
14 p. : 22 cm
(Great Bear Pamphlets : 9)
Bibliothèque Jean Laude
Musée d'Art Moderne,

Saint-Etienne Métropole

VOSTELL Wolf

Cycle Calatayud

1973

Peinture, plaque de plomb,
dessin au crayon et aquarelle /
Painting, lead plates, pencil and
watercolour drawing

30 boîtes / 30 boxes

40 x 30 x 12 cm chacune / each

Courtesy of Archivo Happening

Vostell, Museo Vostell

Malpartida, Espagne / Spain

(ill. p. 65-66)

VOSTELL Wolf

Berlin Fieber

1973

4 partitions du happening / 4
musical scores of the
happening

Acrylique sur toile emulsionnée,
objets / Acryl on wet canvas,
objects

190 x 240 x 20 cm chacune /
each

Courtesy Fondazione

Mudima

(ill. p. 64)

VOSTELL Wolf

Fandango

1975

Installation, métal, toile,
technique mixte / Installation,
metal, canvases, mixed media
32 portières de voitures,
moteurs, marteaux, 4 peintures
sur toiles, 10 dessins / 32 car
doors, engines, hammers, 4
paintings on canvas, 10
drawings

Dimensions variables / Various
dimensions

Courtesy Fondazione Mudima

(ill. p. 60-63)

VOSTELL Wolf

*I fluxisti sono i negri della storia
dell'arte*

[Les Fluxus sont les noirs de
l'histoire de l'art]

1980

Technique mixte sur toile /

Mixed media on canvas

190 x 240 cm

Courtesy Fondazione

Mudima

VOSTELL Wolf

Il giardino delle delizie

[Le jardin des délices]

1980

12 partitions / 12 musical
scores

Collage et aquarelle / Collage
and watercolour

ca. 34 x 53 cm chacune / each

Courtesy Fondazione Mudima

(ill. p. 67)

VOSTELL Wolf

Partitura Bach - Fandango

[Partition de Bach - Fandango]

Lisbonne, 1985

Adhésif sur partition /

Scotch tape on musical score

Courtesy Fondazione Mudima

(ill. p. 68)

VOSTELL Wolf

Le Zitelle Fluxus

Projet pour un environnement
musical, Venise 1990 / Project
for a musical environment,

Venice, 1990 - Sub-atomic

Fluxus Festival

Technique mixte sur toile /

Mixed media on canvas

170 x 240 cm

Courtesy Fondazione Mudima

(ill. p. 69)

WADA Yoshi (WADA

Yoshimasa, dit)

Smoke Fluxkit

[Kit Fluxus du fumeur]

1969

Plastique, encens, cuir, bois,

soufre / Plastic, incense, leather,

wood, sulfur

9,3 x 12 x 2,5 cm

Musée d'Art Contemporain

de Lyon

WATTS Bob

Bread (Ten Loaves)

[Pain (10 miches)]

1964

10 tirages de pains en plâtre
dont 9 peints et 1 enveloppé
dans du papier aluminium /
10 bread plaster editions, 9 of
which are painted, the 10th one
wrapped in aluminium sheet
Dimensions variables / Various
dimensions

Depôt de la Centre Pompidou
Foundation

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art

moderne/Centre de création

industrielle

WATTS Bob

Events

[Evénements]

1964

Plastique, carton, impression

offset, étiquette imprimée /

Plastic, cardboard,

offset print,

printed label

3 x 18 x 13,7 cm

Musée d'Art Contemporain

de Lyon

(ill. p. 79)

WATTS Bob

Fluxus KW (Rocks Marked by

Weight in Grams)

[Fluxus K.W. (Pierres marquées
par leur poids en grammes)]

1964

Plastique, carton, impression

offset, étiquette imprimée /

Plastic, cardboard, offset print,

printed label

9 x 9 x 9 cm

Pierre / Stone : 7,9 x 5,6 x 4,7 cm

Musée d'Art Contemporain

de Lyon

WATTS Bob
Fingerprint
[Empreinte digitale]
1965
Plastique, plâtre, encre,
étiquette imprimée / Plastic,
plaster, ink, printed label
2,6 x 12 x 10 cm
Musée d'Art Contemporain
de Lyon

WATTS Bob
Trace n°22 (Fluxfilm n°11)
1966
Film cinématographique 16 mm,
noir et blanc, silencieux, durée :
1'15" / 16mm cinematograph
film, black and white, silent,
1'15"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WATTS Bob
Trace n°23 (Fluxfilm n°12)
1966
Film cinématographique 16 mm,
noir et blanc, silencieux, durée :
3' / 16mm cinematograph film,
black and white, silent, 3'
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WATTS Bob
Trace n°24 (Fluxfilm n°13)
1966
Film cinématographique 16 mm,
noir et blanc, silencieux, durée :
1'19" / 16mm cinematograph

film, black and white, silent,
1'19"
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WATTS Bob
Light Flux Kit
[Kit de lumière Fluxus]
1972-1973
Boîte en plastique
compartimentée contenant,
bougies, ampoules, prises / Plastic
box with candles, light bulbs, plugs
5,8 x 33,5 x 23 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle
(ill. p. 101)

WATTS Bob
A Flux Atlas
[Un atlas Fluxus]
1973-1975
Boîte en plastique
compartimentée cailloux,
étiquettes /
Compartmentalized plastic box
containing stones, labels
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WATTS Bob
\$ Bills in Wood Chest
[Billets de \$ dans coffret en
bois]
1975
Boîte en bois, billets de dollars

regraphiés / Wooden box,
duplicated dollar bills
9,5 x 41,2 x 18,5 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WILLIAMS Emmett

Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1963
Rouleau de papier imprimé /
Printed paper roll
6 cm de largeur / wide
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

WILLIAMS Emmett

An Opera
ca. 1963
3 feuilles de papier imprimées,
collées ensemble et roulées /
3 printed paper sheets, glued
together and rolled
178 x 10 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

YOUNG La Monte

Compositions 1961
1961
Objet, texte imprimé sur papier
/ Object, printed text on paper
9,2 x 8,9 x 8,9 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art
moderne/Centre de création
industrielle

CATALOGUES D'EXPOSITIONS FLUXUS

FLUXUS EXHIBITION CATALOGUES

Joseph Beuys, Fluxus, aus der Sammlung van der Grinten / Text by Hans and Franz Josef van der Grinten. - Kranenburg : Das Haus, 1963. - 73 p. Kranenburg, Niederrhein, Stallausstellung im Hause van der Grinten, 26 octobre - 24 novembre 1963

Aktuel Art International : Posters, Manifestos, Objects, Drawings, Collages, Lithographs, Books, Photographs, Happenings kits, Periodicals, Memorabilia and Ephemera. Neo-Dada, Concretisme, Lettrism, Spatialism, the mediocres, Fluxus, de-coll/age, etc. / collected by Jeff Berner. - Stanford, Calif. : Dept. of Art & Architecture, Stanford University, 1967. - (Stanford art book ; 8). - 24 p. + planches : ill. Stanford Art Gallery, 2-28 décembre 1967

Festival Non art - Anti art - La vérité est art...[...du 1er au 15 juin 1969 dans le monde entier. - [Monte-Carlo] : [s.n.], 1969. Non paginé en feuilles sous pochette à rabats ; 27 cm Interventions de J. Gerz, Ben, J.C. Moineau, K. Friedman, L. Castro, Tobas, R. Filliou, M. Alocco, K. Pedersen, G. Brecht, J. Frémiot, D. Roth, G. Chiari, W. Marchetti, W.L. Sorensen, etc.

Happening & Fluxus : Materialien / Ausstellung organisiert von Harald Szeemann ; zusammengestellt von H. Sohm. - Cologne : Kunstverein, 1970. - 334 p. : ill. en noir ; 23 cm Köln, Kölnischen Kunstverein, 6 novembre 1970 - 6 janvier 1971

Fluxshoe / Ken Friedman, Mike Weaver and David Mayor ; realized by David Mayor. - Cullompton : Beau Geste Press, 1972. - 144 p. : ill. en noir ; 29 cm Exposition itinérante au Royaume Uni, 1972 - 1973

Fluxus: éléments d'information / Charles Dreyfus. - Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, [1974]. - Non paginé [52] p. : 30 cm. - (Documents d'art contemporain / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ARC 2 ; 2) Dossier établi par C. Dreyfus à l'occasion de l'exposition Fluxus-documents, ARC 2-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1974?

Artists' stamps and stamp images / created by James Warren Felter. - Burnaby, B.C., Canada : Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, 1976. - 35 feuilles : ill. ; 31 cm.

Exposition internationale itinérante d'environ 3000 timbres et des images de timbres.

Pour le MoMA, 4 feuilles supplémentaires insérées en plus dans le catalogue

Fluxus at U Mass / text by Michel Oren. - Amherst : The Gallery, 1978. - 1 feuille : ill. ; 173 x 12 cm.

Catalogue sous la forme d'un parchemin dans un tube en carton.

Amherst, Student Union Gallery, University of Massachusetts/Amherst, 24 avril - 5 mai 1978

Fluxus & chaos : une histoire qui n'a pas d'importance : boîte-catalogue à surprise, espace lyonnais d'art contemporain, 4 avril 1979. - [Lyon : Elac, 1979]

"Cette boîte Fluxus, vidée de son contenu, est la boîte-catalogue-surprise de l'exposition de Lyon, elle était vide. A Nice, lors de l'exposition Fluxus International & Co, elle s'est remplie..." Lyon, espace lyonnais d'art contemporain, 4 avril 1979

Fluxus international [et] Co. - Nice : Musées de Nice, 1979. - 1 classeur : ill. en noir ; 21 cm Nice, Galerie d'Art contemporain des Musées, 5 juillet au 23 septembre 1979

Fluxus International & Co. - Liège : Musée St-Georges, 1980. - 1 classeur : ill. ; 24 cm. Liège, Musée Saint-Georges, janvier-février 1980 ; Lyon, Elac, avril 1979 ; Nice, Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, 5 juillet - 23 septembre 1979 ; ...[et al.]

Fluxus International & C : A Genève. - [Genève] : [Amam], 1980. - Non paginé [124] p. : ill. en noir ; 23 cm. - 1 classeur Genève, Musée Rath, 1980

Fluxus Etc. : The Gilbert and Lila Silverman Collection / edited by Jon Hendricks. - Bloomfield Hills : The Museum ; Gilbert Silverman, 1981. - 410 p. : ill. en noir ; 26 cm

Bloomfield Hills, Cranbrook Academy of Art Museum, 20 septembre - 1^{er} novembre 1981

Fluxus - Aspekte eines Phänomens / herausgegeben von Ursula Peters und Georg F. Schwarzbauer. - Wuppertal: Kunst- und Museumsverein, 1981. - 250 p. : ill. en noir ; 30 cm

Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 15 décembre 1981 - 31 janvier 1982

Young Fluxus : an exhibition of works by John Armleder, Don Boyd, Jean Dupuy, Valery and Rimma Gerlovin, J.H. Kocman, Carla Liss, Larry V. Miller, Endre Tot, Peter van Riper, Yoshimasa Wada / Textes de Peter Frank, Ken Friedman. - New York : Artists Space, 1982. - non pag. : ill. en noir ; 22 cm
New York, Artists Space, 10 avril - 15 mai 1982

Fluxus etc., addenda I : the Gilbert and Lila Silverman Collection / edited by Jon Hendricks. - New York : Ink, 1983. - 299 p. : ill. en noir ; 28 cm
Purchase, Neuberger Museum of the State University of New York, 30 janvier - 27 mars 1983

Fluxus etc., addenda II : the Gilbert and Lila Silverman Collection / catalogue by Melanie Hedlund, Jon Hendricks. - Pasadena : Baxter Art Gallery, 1983. - 439 p. : ill. en noir ; 28 cm
Pasadena, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, 28 septembre - 30 octobre 1983

1962 Wiesbaden Fluxus 1982 : Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen / Textes de René Block, George Brecht, Robert Filliou...[et al.] - Wiesbaden : Harlekin Art Berlin : Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1983. - 377 p. : ill. ; 27 cm + Programme de trois concerts à Amerikahaus à Berlin
Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 17 septembre - 14 novembre 1982 ; Kassel, Neue Galerie, 12 décembre 1982 - 23 janvier 1983 ; Berlin, Daad Galerie, 21 janvier - 24 avril 1983

An International art by mail exhibition : celebrating the 25th anniversary of Fluxus. -

Chicago, ill. : N.A.M.E. Gallery, [1986]. - 10 feuilles : ill. ; 28 cm.

Chicago, N.A.M.E. Gallery, 12-13 septembre, 1986

Fluxus: izbor tekstova / Zoran Gavric, Aleksandra Jankovi, Jasmina Tijardovi, Milena Moaduš. - Belgrade : Musej Savremene Umetnosti, 1986. - 90 p.

Belgrade, Musej Savremene Umetnosti, 3 décembre 1986 - mars 1987

Fluxus, 25 years / Williams College Museum of Art. - Williamstown, Mass. : The College, 1987. - [32] p. : ill. ; 28 cm.

Williamstown, Massachusetts, Williams College Museum of Art, 7 novembre 1987 - 3 janvier 1988

Fluxus and friends: selections from the Alternative Traditions in the Contemporary Arts collection / curated by Estera Milman. - Iowa City : University of Iowa Museum of Art, 1988. - [8] p. : ill. ; 18 x 27 cm.

Iowa City, the University of Iowa Museum of Art, 23 janvier - 13 mars 1988

Fluxus o del principio d'indeterminazione / Textes de Enrico Pedrini, Lara-Vinca Masini, Carlo Romano, Sandro Ricaldone. - Genova : Studio Leonardi-Unimedia, 1988. - 77 p. : ill. ; 28 cm

Gènes, Studio Leonardi, 1988 ; exposition présentée aussi à Gènes au Centre culturel franco-italien, au Goethe Institut Genua, à Caterina Gualco-Unimedia, et également à Turin, au Goethe Institut

Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection / Clive Phillpot and Jon Hendricks. - New York : Museum of Modern Art, Abrams, 1988. - 64 p. dont 1 dépl. : ill. ; 21 cm.

New York, Museum of Modern Art [Library], 17 novembre 1988 - 10 mars 1989

Happenings and Fluxus / Charles Dreyfus. - Paris : s.n., 1989. - 212 p. : ill. ; 30 cm

4^{ème} de couv. Artistes des happenings et de Fluxus, 1958-1988, première exposition à Paris
Paris, Galerie 1900-2000, 7 juin - 29 juillet 1989 ;

Paris, Galerie du Génie, 8 juin-18 juillet 1989 ;
Paris, Galerie de Poche, 7 juin - 29 juillet 1989

Fluxus! : Eric Andersen ... [et al.] : an exhibition of textile-art multiples / curated by Nicholas Zurbrugg, Francesco Conz and Nicholas Tsoutas. - Brisbane, Qld. : Editions Francesco Conz, 1990. - 36 p. : ill. ; 27 cm.
Brisbane, Institute of Modern Art, 1990

Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962 / a cura di Achille Bonito Oliva. - Milano : Mazzotta, 1990. - 499 p. : ill. en noir ; 27 cm.
Dans le cadre de Sub-Atomic Fluxus Festival Venise, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 mai -30 septembre 1990

Fluxus S.P.Q.R. / Textes de Alessandro Masi Roma et Francesco Conz . - Roma : Galleria Fontanella Borghese, 1990. - Non paginé [128] p. : ill. en noir et en coul. ; 27 cm
Rome, Galleria Fontanella Borghese, mai - juin 1990

Zeichen im Fluss / herausgeben von Wolfgang Drechsler. - Wien : Museum Moderner Kunst, 1990. - 138 p. : ill. ; 24 cm
Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 20 juillet - 9 septembre 1990

Fluxus subjektiv / herausgeben von Ursula Krinzinger. - Wien : Galerie Krinzinger, 1990. - Non paginé [200] p. : ill. en noir, 33 cm
Vienne, Galerie Krinzinger, 21 septembre - 3 novembre 1990

Fluxus [und] Concept-Art Sammlung Beck / Roland Scotti. - Ludwigshafen am Rhein : Wilhelm-Hack-Museum, 1991. - 94 p. : ill., 27 cm
Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 1991

FluxAttitudes / edited by Cornelia Lauf & Susan Haggood. - Gent : Imschoot Uitgevers, 1991. - 60 p. : ill. ; 23 cm
Buffalo, Hallwalls Contemporary Arts Center, 23 février - 27 mars 1991 ; New York, The New Museum of Contemporary Art, 10 mai - 16 août 1992

Was ist Fluxus ? / Dieter Schwarz. - Winterthur : Kunstmuseum, 1991. - 4 p. : ill. en noir ; 50 cm.
Winterthur, Kunstmuseum, 25 mai - 7 juillet 1991

Under the influence of Fluxus : an exhibition of printed textile published by Editions Conz, Verona-Milan / curated by Wayne Baerwaldt ; Essay by Wayne Baerwaldt, Henry Martin, Dick Higgins, ... [et al.] . - Winnipeg : Plug In, 1991. - 63 p. : ill., 28 cm.

Exposition itinérante présentée de 1991 à 1993 à Winnipeg, Grand Forks, Toronto, Montreal,... [et al.]

Fluxers / sous la direction de Henry Martin. - Bozen : Museion, Museum für Moderne Kunst, 1992. - 160 p., ill., 29 cm
Bozen : Museion, Museum für Moderne Kunst, 1992

Kokoelma, samling, collection Block / Elisabeth Delin Hansen, René Block, Liisa Lindgren. - Helsinki : Nykytaiteen museo, 1992. - 287 p. : ill., 25 cm.

Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 7 mai - 30 août 1992 ; Helsinki, Nykytaiteen museo, Helsingfors, Museet för nutidskonst, 30 octobre 1992 - 3 janvier 1993, Kunsthalle Nürnberg, 1993

Fluxfest : in and around Fluxus : a festival of Fluxfilms, Fluxloops, Fluxslides and environments. - New York : Anthology Film Archives, 1992. - 1 vol. non paginé [24] p. : ill. en noir ; 28 cm
New York, Anthology film archives, 19 septembre - 11 octobre 1992

Fluxus : the development of an antidote : an exhibition / curated by B. Mats. - Stockholm : Galleri Stenström, 1992. - 1 vol. : ill. ; 28 cm.
Stockholm, Galleri Stenström, 29 octobre 1992 - 17 janvier 1993

Fluxus aus der Sammlung Andersch / herausgegeben von Erik Andersch, Andreas Beaugrand und Friedemann Malsch. - Bielefeld : Pendagrom, 1992. - 171 p. : ill. en noir, 23 cm.
Contient le catalogue raisonné des multiples et estampes de Robert Filliou, de 1961 à 1985, rassemblés par Erik Andersch

Bielefelder Kunstverein, Museum Waldhof, 31 octobre - 20 décembre 1992

Fluxus da capo : Fluxus in Wiesbaden 1992... : Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins... : an neun Orten... im September und Oktober / Textes de René Block, Gabriele Knapstein, Wolfgang Max Faust... [et al.]. - Wiesbaden : Nassauischer Kunstverein, Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden : Harlekin Art/Fluxeum, 1992. - 175 p. : ill. ; 26 cm
Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, 1992

Fluxus : a conceptual country / curated and edited by Etera Milman
In : Visible Language Winter/spring 1992, v. 26, no. 1/2.. - Providence, RI : Visible Language, 1992. - 248 p. : ill., 23 cm.
New York, Franklin Furnace, 13 septembre - 14 novembre 1992 ; Exposition itinérante 1992-1993

Ein Korrespondenz-Stück aus den Jahren 1965 bis 1967 von S. D. Sauerbier, von und mit Fluxus Künstlers / [Konzeption der Ausstellung und des Katalogs René Block; Gabriele Knapstein]. - Revue rendez-vous, 3, numéro spécial. - 8 p. : ill.
Exposition "Eine lange Geschichte mit vielen Knoten; Fluxus in Deutschland 1962 - 1994", Stuttgart, IFA, Institut für Auslandsbeziehungen, 1995

The S(e)oul of Fluxus, / sous la direction de Hong Hee Kim-Cheon
Seoul: A.P. International, 1993
Festival Fluxus à Seoul en 1993

Fluxus Virus, 1962-1992 / sous la direction de Ken Friedman - Köln : Galerie Schüppenhauer, 1992. - 399 p. : ill. en noir ; 28 cm.
Köln, Kölnischer Kunstverein, 1 - 27 septembre 1992 ; München, Aktionsforum Praterinsel, 19. novembre 1992-17 janvier 1993

In the spirit of Fluxus / organised by Elisabeth Armstrong and Joan Rothfuss. - Minneapolis : Walker Art Center, 1993. - 191 p. : ill. ; 31 cm

Walker Art Center Minneapolis, 14 février - 6 juin 1993

Exposition itinérante présentée à New York, Chicago, Columbus, San Francisco, Barcelone, 1993-1995

Fluxbritannica : aspects of the Fluxus movement, 1962-73 / written by Adrian Glew and Jon Hendricks. - London: Tate Gallery Publishing, 1994 - 1 feuille pliée : ill. ; 30 cm.
Londres, Tate Gallery Archive Display, 29 mars - 19 juin 1994

Fluxus and after / text by Anne Kirker ; with assistance from Kirsty Grant. - Brisbane, Australia : Queensland Art Gallery, 1993. - 47 p. : ill. ; 21 cm.
Brisbane, Australie, Queensland Art Gallery, 23 décembre - 23 février 1994

Fluxus media opera : original Fluxus & Fluxus in the electronic era / organized by Mieko Shiomi. - Kobe, Japan : Xebec, 1994 - 2 feuillets pliés
Kobe, Week of Fluxus exhibitions and performances, Xebec Foyer, 17 - 24 juillet 1994

Fluxus : Kunsthalle Basel / Thomas Kellein. - Stuttgart : H. Mayer, [1994]. - 142 p. : ill. en noir ; 28 cm
Bâle, Kunsthalle, 21 août- 31 octobre 1994

Eine Lange Geschichte mit vielen Knoten: Fluxus in Deutschland, 1962-1994 / Ausstellung und Katalog : René Block, Gabriele Knapstein. - Stuttgart : Institut für Auslandsbeziehungen, 1995. - 2 vol. (100 + 266 p.) : ill. ; 33 cm.
Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1995

Fluxus und Nouveaux réalistes: Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle / Ausstellung und Katalog : Annelie Lütgens. - Hamburg : Hamburger Kunsthalle, 1995. - 95 p. : ill. ; 25 cm.
Hambourg, Kunsthalle, 5 mai - 16 juillet 1995.

In the spirit of Fluxus : Hessenhuis, 21st October 1995 - 28th January 1996 - Antwerp : City of

Antwerp Cultural Promotion and International Cultural Relations, 1995. - 79 p. ; 30 cm.

Anvers, Hessenhuis, 21 octobre 1995 - 28 janvier 1996.

L'esprit Fluxus / sous la direction de Véronique Legrand et Aurelie Charles ; relu et commenté par Charles Dreyfus. - Marseille : Direction des musées de Marseille, 1995. - 191 p. : ill. ; 30 cm.

Marseille, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, 7 avril - 11 juin 1995 (exposition itinérante organisée par le Walker Art Center à Minneapolis en 1993)

Fluxus: una storia veneta / testi Giampaolo Lucato, Henry Martin, Tiziano Santi. - Bassano del Grappa : Museo biblioteca archivio, 1995. - 1 vol. (non paginé) : ill. ; 30 cm.

Bassano del Grappa, Museo biblioteca archivio, 1995

Fluxus : ze sbírky Marie a Milana Knížákových / Textes de Milan Knížák et Olaf Hanel. - Praha : České Museum Výtvarných Umení, 1995. - 47 p. : ill. ; 18 cm.

Prague, České Muzeum Výtvarných Umení v Praze, 15 novembre 1995 - 28 janvier 1996

Wollt ihr das totale Leben?: Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen / Adam C. Oellers, Sibille Spiegel. - Aachen : Neuer Aachener Kunstverein, 1995. - 200 p. : ill. en noir ; 24 cm.

Aix-la-Chapelle, Neuer Aachener Kunstverein, 14 janvier - 19 février 1995

Jurgis Ma i nas, Fluxus menas - pokštas : paroda iš Gilberto ir Lilos Silvermanu Fluxus kolekcijos = = George Maciunas, Fluxus Art - amusement: selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection / Jon Hendricks. - Vilnius : Vilniaus šiuolaikinio meno centras, 1996. - 47 p. : ill. ; 28 cm.

Vilnius, Contemporary Art Centre of Vilnius, 23 janvier - 25 février 1996

Happening & Fluxus : Sohm's "happening and fluxus, the other chronology of dematerialized art. - New York : Bound & Unbound, 1997. - [10] feuilles volantes ; 11 x 22 cm

New York, Bound & Unbound, 7 novembre - décembre 1997

Art games, die Schachteln der Fluxuskünstler / Ina Conzen. - Stuttgart : Staatsgalerie, 1997. - 164 p. : ill. 29 cm.

Stuttgart, Staatsgalerie 12 juin - 5 octobre 1997 ; Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, 24. avril - 28 juin 1998

Fluxus 1962-1994 : Billedkunst - film - musik - poesi / Knapstein, Gabriele, Bodenmüller, Carola. - Ishøj : Arken Museum for Moderne Kunst, 1999. - 1 dépl. : ill. ; 25 cm

Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, 13 février - 25 avril 1999

Fluxus in Germany 1962-1994 . - Tel Aviv : Tel Aviv Museum of Art, 1999. - 1 dépl. [10 p.] : ill. en noir ; 24 cm

Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 1999

Fluxus : donacija Francesca Conza : Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, studeni-prosinac 1999 / urednik, Želimir Koš evi - Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 1999 - 103 p. : ill. ; 24 cm.

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 1999

Looking for Mr. Fluxus : in the footsteps of George Maciunas : Fluxus genetics / edited by Raimundas Malašauskas, Grady T. Turner and Skúta Helgason. - New York : Art in General 2002. - [88] p. : ill. ; 15 cm.

New York, Art in General, 9 octobre - 22 décembre 2001

O que é Fluxus? que não é! o porque = What's Fluxus? what's not! why / curador e editor, Jon Hendricks. - Brasília : Centro Cultural Banco do Brasil ; Detroit : The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002. - 272 p. : ill. ; 32 cm

Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002

The Fluxus constellation / a cura di Sandra Solimano. - Genova Neos Edizioni, 2002. - 189 p. : ill. ; 28 cm.

Gênes, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 15 février - 16 juin 2002

Fluxus y fluxfilms, 1962-2002 / edición, Berta Sichel en colaboración con Peter Frank. - Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. - 341 p. : ill. ; 24 cm

Série de présentations vidéo, des spectacles et autres activités organisés à Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 mai - 7 juillet 2002

Fluxus und Freunde, Sammlung Maria und Walter Schnepel = Fluxus and friends, the Maria and Walter Schnepel Collection / Katalog: Walter Schnepel. - Bremen : Neues Museum Weserburg 2002. - 224 p. ill., 28 cm. Brême, Neues Museum Weserburg Bremen, 2002

40 Jahre : Fluxus und die Folgen / organisation : René Block, Regina Bärthel ; textes de Martin Glaser, Frank Gertich, Ulrike Groos, ... [et al.]. - Wiesbaden : Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden, 2002. - 239 p. : ill. ; 26 cm
Wiesbaden 2002, 1er septembre - 13 octobre 2002 (l'exposition s'est déroulée sur différents sites de la ville de Wiesbaden)

Critical mass : happenings, Fluxus, performance, intermedia, and Rutgers University, 1958-1972 / edited by Geoffrey Hendricks. - New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2003. - xi, 211 p. : ill. ; 28 cm
Amherst, MA, Mead Art Museum, 1 février - 1 juin 2003, New Brunswick, NJ, Mason Gross Art Galleries, 29 septembre - 5 novembre 2003

Fluxus continue : Nice, 1963-2003 / Ben. - Nice : édition à compte d'auteur, 2003. - [ca 100] p. : ill. en noir ; 21 cm
Rééd. à trois ou quatre pages près, du catalogue de l'exposition Fluxus partie de Bologne en 1978 et présentée à Nice, Genève, Lyon et Liège Nice, Festival des 40 ans de Fluxus, 11 - 15 septembre 2003

Maciunas's Learning Machines : from art history to a chronology of Fluxus / Astrit Schmidt-

Burkhardt; with a chart poem by Jon Hendricks. - Detroit : The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. - Berlin : Vice Versa, 2003. - 127 p. : ill. ; 32 cm + 2 posters.
Berlin, Kunstbibliothek-Staatliche Museum, 31 octobre 2003 - 11 janvier 2004

Wonderland ! : Fluxus [and] the game / edited by Jürgen Kelter, Christina Kelter, Pietro Pellini... [et al.]. - Ghent : Zebrastraat, 2006. - 1 vol. (125 p.) : ill. en noir et en coul. ; 23 cm
Oeuvres de collections privées italienne et allemande, principalement la collection Kelter
Gand, Zebrastraat. 18 novembre 2006 - 18 février 2007

Fluxus, Happening, Konzeptkunst aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz / herausgegeben von Peter Weibel... [et al.]. - Graz : Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2007. - 112 p. ; ill. ; 25 cm.
Graz, Neue Galerie, 17 septembre 2005 - 15 octobre 2006

Fluxus East: Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa = Fluxus networks in Central Eastern Europe / Kurtorin, Petra Stegmann. - Berlin : Künstlerhaus Bethanien : Kulturstiftung des Bundes, 2007. - 281 p. : ill. ; 25 cm
Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 27 septembre - 4 novembre 2007

Fluxus, c'est gratuit / [conception du catalogue par Ben Vautier, Caroline Fourgeaud-Laville, Isabelle Auriault]. - Athènes : Institut français : Musée Bénaki, 2007. - 1 vol. ([48] p.) : ill. en noir ; 21 x 30 cm.
Athènes, Musée Bénaki, 8 octobre - 4 novembre 2007

Fluxus scores and instructions : the transformative years : "Make a Salad" : selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit / edited by Jon Hendricks, with Marianne Bech & Media Farzin. - Roskilde, Denmark : Museum of Contemporary Art; Detroit: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008. - 230 p. ; ill. ; 30 cm
Roskilde, Denmark, Museum for Contemporary Art, 6 juin - 21 septembre 2008

Fluxus : interjúk, szövegek, események - esetek
/ édité par Júlia Klaniczay et Annamária Sz. ke.
- Budapest : Artpool M. vészetkutató Központ :
Ludwig Múzeum, Kortárs M. vészeti Múzeum,
2008. - 349 p. : ill. ; 20 cm.
Budapest, Ludwig Museum, Museum of
Contemporary Art, 18 avril - 1 juin 2008

**Flux east : Fluxus networks in Central East
Europe** / [Curator : Petra Stegmann]. -
Budapest : Ludwig Museum, 2008. - 1 vol. (12
p.) : ill. en coul. ; 21 cm
Budapest, Ludwig Museum, Museum of
Contemporary Art, 18 avril - 1 juin 2008

Soudain l'été Fluxus. - Paris : Passage de Retz,
2009. - Documents divers dans une boîte : ill. ;
31 x 35 x 10 cm. - Tirage limité à 600 ex.
Boîte en bois avec fermeture métallique contenant
des reproductions format carte postale et

grand format, des feuillets dont 2 (roulés et
maintenus par des élastiques) avec les entreti-
ens entre Luigi Bonotto, Bernard Blistène et
Jacqueline Frydman, 1 dépl. contenant l'index
des oeuvres reproduites, et 1 broche
Paris, Passage de Retz, 14 juillet - 20 septemb-
re 2009

Fluxus and the essential questions of life / edit-
ed by Jacquelynn Bass ; with contributions by
Ken Friedman, Hannah Higgins, Jacob Proctor.
- Chicago : The University of Chicago Press,
2011 ; Hanover, NH : The Hood Museum of Art,
Dartmouth College. - 1 vol. (133 p.) : ill. ; 26 cm
Hanover (New Hampshire), Hood Museum of
Art, Dartmouth college, 16 avril - 7 août 2011 ;
New York, Grey Art Gallery, New York
University, 9 septembre - 3 décembre, 2011 ;
University of Michigan, Museum of Art, 25 février
- 20 mai 2012

Crédits photographiques / Photo credits

Œuvres du Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole :

© Yves Bresson / Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole

Œuvres du Musée d'Art Contemporain de Lyon :

© Adagp pour Spoerri-Dufrêne

© Vaga pour Peter Moore

© Blaise Adilon

Œuvres du Centre Pompidou, MNAM-CCI :

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

Œuvres de la Fondazione Mudima, Milan

© Vostell / di Maggio, Photo : Patrizio Nesi

Illustration texte de Michel Giroud :

© photo Studio Paul, Fontaine / Uwe H. Seyl, Stuttgart /

Œuvres de Nam June Paik reproduites :

© Rabatti & Domingie Photography, Firenze

Et pour l'ensemble de l'ouvrage / And for the whole work

© Adagp, 2012

© Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole, 2012



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86

20092 Cinisello Balsamo, Milan

tél. +39 02 61 83 63 37

fax +39 02 61 72 464

www.silvanaeditoriale.it

Les reproductions, l'impression
et la reliure ont été réalisées par l'établissement

Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Cinisello Balsamo, Milan

Reproductions, printing and binding by

Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Cinisello Balsamo, Milan

Achévé d'imprimer

en octobre 2012

Printed

October 2012

2012 marque le cinquantième anniversaire du premier Festival Fluxus qui se déroula à Wiesbaden, RFA. Autour de la figure tutélaire et controversée qu'était George Maciunas, des artistes d'origine et de pratique diverses essayèrent de bousculer les lignes de démarcation entre arts visuels et arts vivants, entre art et vie, entre éthique et esthétique. Le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, fort des donations Vicky Rémy et François et Ninon Robelin, riches en œuvres Fluxus, fait la tentative de rendre compte de la complexité et de la « nébulosité » d'un courant, d'un mouvement, puisant ses énergies tant dans la musique novatrice de John Cage, la philosophie Zen, le gag, que le positionnement idéologique. *Fiat Flux, la nébuleuse Fluxus 1962-1978* oscille entre rigueur historique et aléas d'un parcours où se côtoient l'art du presque-rien, le document, l'installation spectaculaire ; où voisinent imprimés, films, objets et sons.

Fiat Flux, la nébuleuse Fluxus 1962-1978 ne se veut pas apologétique de Fluxus. Au contraire, elle montre une diversité d'approches de la part d'artistes dont la relation avec Fluxus et son mentor se décline depuis la plus grande adhésion jusqu'à sa remise en cause conflictuelle en passant par le passage-éclair. Exposer Fluxus pour un Musée, c'est à la fois faire le travail raisonné du compte-rendu de ce qui fut considéré comme une des avant-gardes artistiques au XX^e siècle tout en prenant conscience du risque que Fluxus puisse encore échapper à une nomenclature préétablie.

« Fluxus se donnait pour but le voyage. Hélas ! C'est devenu un art ». Willem de Ridder.

2012 marks the fiftieth anniversary of the first Fluxus Festival which took place in Wiesbaden, FRG. Around the tutelary and controversial figure of George Maciunas, diverse artists of origin and practice tried to knock down demarcation lines between visual arts and living arts, between art and life, between ethics and aesthetics. The Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, thanks to the donations of Vicky Rémy, and of François and Ninon Robelin, rich in Fluxus works, tries to show the complexity and the "haziness" of a current, a movement, deriving its energies both from the innovative music of John Cage, the Zen philosophy, the joke and the ideological positioning. *Fiat Flux, The Fluxus Nebula 1962-1978* oscillates between historic rigor and chances of an uncertain course between an art of almost nothing, documents, or spectacular installations; where prints, films, objects and sounds are placed next to one another.

Fiat Flux, The Fluxus Nebula 1962-1978 is not meant to be the apologetics of Fluxus. On the contrary, it shows a diversity of artists' relation towards Fluxus and its mentor, from the closest of membership, to conflicting questioning, including short moments of support. Exhibiting Fluxus for a Museum is at the same time a rigorous work of report towards what was considered as one of the artistic avant-gardes in the 20th century, but also a taken risk that Fluxus can again escape pre-established nomenclatures.

"Fluxus gave itself for purpose the journey. Regrettably! It became an art." Willem de Ridder.

