

8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Love&Collect

Fluxus & Cie Wolf Vostell (1932-1998)

25.05.2021

Wolf Vostell

Auto Beton Brunnen
(*Fontaine Auto Béton*)

1987

Acrylique et métal sur carton imprimé

Signé et daté sur la base

Hauteur: 94 cm

Prix conseillé

~~3 000 euros~~

Prix Love&Collect

1 500 euros





**Cette sculpture, pourtant,
s'inscrit pleinement dans
le parcours de Vostell,
faisant notamment écho
à l'une de ses œuvres
les plus célèbres,
Ruhender Verkehr
(que l'on pourrait traduire
par «circulation
suspendue»), issue d'une
de ses performances,
réalisée à Cologne
en 1969.**

Fluxus & Cie

Wolf Vostell (1932-1998)

25.05.2021

Comme le résume l'historien Philippe Dagen en 2008, à l'occasion de la rétrospective que lui consacre la Maison Carrée de Nîmes, chez Vostell tout est dé-coll/age, *c'est-à-dire détournement des imageries publiques, interventions à partir de l'actualité, commentaire constant et virulent de l'état du monde.*

Cette maquette en est une illustration parfaite, puisqu'elle évoque l'une des œuvres d'art public considérée comme l'une des plus controversées de l'après-guerre! Invité en 1987, à l'occasion du sept-cent-cinquantième anniversaire de la ville de Berlin, à intervenir sur la Rathenauplatz à Charlottenburg-Wilmersdorf, carrefour routier majeur, l'artiste Fluxus décide en effet de représenter ce qu'il imagine comme une *danse de vingt-quatre heures des automobilistes autour du Veau d'or*. Sous le titre 2 Beton Cadillacs in Form der nackten Maja (littéralement, *2 Cadillacs en béton sous la forme d'une Maja dénudée*) la sculpture, toujours visible de nos jours et même renouvelée en 1999 puis 2006, aborde des thématiques loin d'être consensuelles, comme les liens entre l'Allemagne et les États-Unis, l'expansion des villes capitalistes, la dépendance de la civilisation occidentale vis-à-vis de la voiture, la destruction du vivant...

Les travaux de construction, menés par la Neuer Berliner Kunstverein au nom du sénateur des affaires culturelles et avec le financement du sénateur de la construction et du logement de Berlin, débutent le 23 mars 1987. Intégrée au boulevard de sculptures qui s'étend au long de la Tauentzienstrasse et du Kurfürstendamm, la sculpture de Vostell n'entend pas *embellir* cette place ultra-bétonnée et livrée aux automobilistes, mais au contraire dénoncer ces excès par l'ironie, en proposant de dresser un véritable totem à cette déshumanisation de l'espace public, ajoutant du béton au béton et des voitures aux voitures, pour renvoyer les habitants à leur propre passivité vis-à-vis de cette situation: l'avalanche de voitures qui quitte le Kurfürstendamm à son extrémité ouest en direction de l'autoroute urbaine, ou plutôt qui s'écoule de celle-ci vers le boulevard, trouve dans la sculpture de Vostell un double grimaçant, un reflet abject. Dès l'érection de la sculpture, des associations de citoyens se mobilisent contre ce qui est perçu comme une simple provocation.

Cette sculpture, pourtant, s'inscrit pleinement dans le parcours de Vostell, faisant notamment écho à l'une de ses œuvres les plus célèbres, Ruhender Verkehr (que l'on pourrait traduire par circulation suspendue), issue d'une de ses performances, réalisée à Cologne en 1969. Invité à participer à une exposition à la galerie Art Intermedia, Vostell dépose sur la place de stationnement (préalablement emplie par un socle de béton de faible hauteur) juste devant le lieu, sur la Domstraße, une Opel

Kapitän, immatriculée K-HM 175, en état de rouler. Puis, un coffrage de planches de bois renforcées d'acier est construit afin d'enserrer le véhicule, dans lequel l'artiste procède à une coulée de béton, avant d'installer un parc-mètre à côté, et de retirer le coffrage. Par la suite, la performance sera reconduite, notamment à Chicago en 1970 sous le nom de Concrete Traffic (une Cadillac entourée de 20 cm de béton est garée durant trois mois devant l'Art Institute avant d'être placée dans le parc de sculptures de l'université), mais également au musée d'art moderne de la ville de Paris (1974-1975), dans le cadre de l'exposition *Vostell: environnements, happenings: 1958-1974*, ou à la Neue Nationalgalerie de Berlin. Comme le souligne l'artiste et critique Charles Dreyfus, il n'y a pas pour Vostell de *principe constructif, tout n'est qu'une étape intermédiaire sur le chemin de la dissolution totale. Destruction permanente faite toute d'intelligence et de sensibilité en alerte* — on achète la destruction dans chaque objet, l'accident avec la voiture.

Appartenant à une série d'œuvres accompagnant la réalisation du monument berlinois, dont un multiple dont elle dérive, cette sculpture est un témoignage majeur de l'art de Vostell; la sculpture monumentale n'étant en somme que l'aboutissement absurde de l'énoncé d'un *event* très Fluxus, imaginé par l'artiste bien des années auparavant: *Ramasse jusqu'au plus petit morceau tous les débris d'un accident de voiture et fixe-les sur la rue ou au milieu d'un carrefour très fréquenté. Fais la même chose à chaque accident jusqu'à ce que toute la circulation soit impossible.*



**Appartenant à une série
d'œuvres accompagnant
la réalisation du
monument berlinois,
dont un multiple dont
elle dérive, cette sculpture
est un témoignage majeur
de l'art de Vostell;
la sculpture monumentale
n'étant en somme que
l'aboutissement absurde
de l'énoncé d'un
«event» très Fluxus.**



**Ramasse jusqu'au plus
petit morceau tous les
débris d'un accident de
voiture et fixe-les sur la
rue ou au milieu d'un
carrefour très fréquenté.
Fais la même chose à
chaque accident jusqu'à
ce que toute la circulation
soit impossible.**

Wolf Vostell

Fluxus & Cie

Wolf Vostell (1932-1998)

Jean-François Poirier

L'artiste allemand Wolf Vostell, né à Leverkusen (Rhénanie-du-Nord - Westphalie) en 1932, a suivi une formation de lithographe de 1950 à 1953 avant d'étudier à l'École supérieure des beaux-arts de Paris où il fut l'assistant de Cassandre. En 1958, il voyage en Estrémadure et se marie, la même année, avec Mercedes Guardado Olivenza. Il appartient au mouvement Fluxus dès sa création en 1962. Dans une déclaration faite en 1995 au journal Libération, il expliquait que Fluxus mettait le doigt sur les choses simples de la vie, érigeait la simplicité en valeur en mettant l'accent sur le rire, le sourire, les larmes, le vol d'une mouche dans une chambre noire, etc. C'était un existentialisme du comportement qui déclarait la vie comme art et l'art comme vie. Après le geste de Duchamp intronisant l'objet quelconque dans la sphère de l'art, il estimait avoir fait franchir un pas supplémentaire à celui-ci en plaçant toutes les manifestations de la vie dans l'orbite de l'art. Vostell s'inscrit donc dans la lignée des artistes qui, depuis le romantisme allemand jusqu'à la plupart des avant-gardes (en tout cas jusqu'au surréalisme), ont eu l'ambition de réunifier sous l'égide de l'art la vie morcelée. Ce projet s'accompagne chez lui d'une critique des conditions de vie qui favorisent cette division. Il s'agit dès lors de révéler et d'inviter à combattre ces conditions par l'aiguillon de la critique sociale et politique planté dans la conscience abrutie, selon les propres termes de l'artiste. La virulence ne fait jamais défaut aux œuvres de Vostell, qui s'entend à provoquer le spectateur par des sensations extrêmement pénibles comme dans Heuschrecken (sauterelles) où des débris humains pris dans du goudron fondu rappellent le bombardement de Hambourg pendant la Seconde Guerre mondiale.

Le maître mot de Wolf Vostell aura été le décollage, mot dont les différentes parties se décolleront à leur tour pour donner dé-collage, et qui lui saute aux yeux alors qu'il se trouve à Paris en 1954 et regarde la manchette d'un Figaro, accroché sur un kiosque à journaux, annonçant le crash d'un avion. Le décollage c'est aussi bien celui des affiches qui permet de voir les images derrière les images que les lambeaux d'images télévisuelles que l'on capte sur des moniteurs détraqués: son principe consiste à décomposer les formes et les catégories concrètes et invisibles. Mais le décollage c'est aussi cette sensation d'euphorie et d'angoisse qui accompagne celui qui s'affranchit des lois de la pesanteur, et si le happening est certes un acte critique, il est aussi une sorte de fête révolutionnaire expérimentale. Et loin d'être une fête passéiste qui restaure le climat des jours anciens, le happening tel que le conçoit Vostell se veut résolument moderniste: il se déroule parmi des voitures, des télévisions, des appareils de radio, de vidéo, de cinéma qu'il associe à des télex, des affiches, des journaux qui se mélangent (mixedmedia) ou dialoguent entre eux (intermédia). Les assemblages d'appareils de télévision de Vostell – invention dont Nam June

Paik lui disputera la paternité – portent le nom d'Elektronischer Happening-Raum (espace électronique de happening) et transforment le massage médiatique en une séance de torture qui en délivre la vérité (Dépression endogène 1980, présenté au musée d'Art moderne de la Ville de Paris pendant l'exposition Electra en 1983-1984).

De la destruction qui jalonne tout le XXe siècle, dans des proportions jusqu'alors inconnues, Vostell, qui disait s'intéresser au bruit que font les objets quand on les casse, aura fait, comme Mallarmé, sa Béatrice. Le bétonnage en est une forme bien connue des habitants des villes. 2 Beton-Cadillacs in Form der nackten Maya (1986-1987), sculpture installée à titre définitif sur le Kurfürstendamm à Berlin lors d'une exposition de sculptures provoquera un tollé. Les Berlinoises, attendant sans doute que l'artiste donne un supplément d'âme à une place où l'on ne voit que des voitures et du béton, furent scandalisées de cette matérialisation redondante de la désolation environnante.

Les derniers travaux de Vostell se réfèrent toujours davantage à l'histoire et à l'actualité, que ce soit la série Sara-Jevo-Memorial (1993, galerie Fine Art Rafael Vostell, à Berlin) ou l'œuvre monumentale Shoah 1492-1945 présentée au Museum Vostell à Malpartida de Càceres en Espagne, ouvert en 1994, accompagnée d'un catalogue; ce sera la dernière publication du vivant de l'artiste qui meurt à Berlin en 1998.

**De la destruction qui
jalonne tout le XXe siècle,
dans des proportions
jusqu'alors inconnues,
Vostell, qui disait
s'intéresser au bruit
que font les objets quand
on les casse, aura fait,
comme Mallarmé, sa
Béatrice. Le bétonnage en
est une forme bien connue
des habitants des villes.**

Jean-François Poirier



RUN EASY.

Restaurant

HOTEL

Heinrich

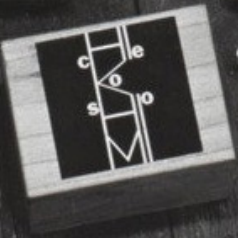
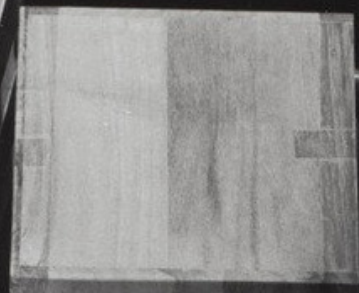
REWE

Pizza

**Préparé en amont par
le compositeur John Cage,
le terreau des années
1960 était propice au
jaillissement d'une plante
anarchique, rhizomique
et rebelle comme Fluxus.**



M



Fluxus & Cie

Cinquante-neuvième semaine

Cinquante-neuvième semaine

Chaque jour à 10 heures,
du lundi au vendredi,
une œuvre à collectionner
à prix d'ami, disponible
uniquement pendant
24 heures.

Il y a plus d'un an, lorsque nous avons lancé le programme Love&Collect, la première semaine était consacrée aux artistes du mouvement Fluxus, sous le titre: *L'art c'est la vie!* Sans doute, avec cette exclamation vitaliste entendions-nous, même inconsciemment, conjurer une pandémie qui, alors, nous menaçait collectivement de manière inédite.

Cinquante-huit semaines plus tard, il était temps de remettre nos pas dans ceux des artistes Fluxus, qui, selon le grand critique Bernard Lamarche-Vadel, ont *signé la réconciliation joueuse de l'art et de la vie*. Fluxus, pourtant, n'a jamais été un groupe au sens où on l'entend des avant-gardes constituées, mais bien un mouvement (un flux, même), une nébuleuse... Aussi intitulons-nous cette nouvelle excursion *Fluxus & Compagnie*, car cette aventure témoigne si bien, pour reprendre les mots du cinéaste Jean-Luc Godard, de ce que ce sont, toujours, les marges qui tiennent les livres...

Préparé en amont par le compositeur John Cage, le terreau des années 1960 était propice au jaillissement d'une plante anarchique, rhizomique et rebelle comme Fluxus. Faisant une large part aux performances (dans la lignée des *Events* de George Brecht et des *Happenings* de Allan Kaprow), Fluxus, mouvement *sans discipline et sans dispute* selon les mots de Nam June Paik, a rassemblé de fortes personnalités, comme La Monte Young, Yoko Ono, Ben Patterson ou George Maciunas, rejoints par des figures comme Joseph Beuys ou Wolf Vostell. Active notamment autour de *La Cédille qui sourit* à Villefranche-sur-Mer, la *branche française* de Fluxus a été spécialement active dès 1962, autour de créateurs de premier plan comme Ben, Jean Dupuy ou Robert Filliou... Ce sont ces créateurs que nous retrouverons logiquement cette semaine, rejoints par le franc-tireur Erik Dietman, qui débuta sa carrière dans l'art dans la proximité du Nouveau Réalisme de Pierre Restany, mais s'épanouit dans les années 1960 dans les rivages Fluxus, grâce à sa proximité avec Robert Filliou.

Brecht, Dietman, Filliou, Patterson ou Vostell ont en commun d'être profondément des *dilettantes* de l'art. Musiciens ou poètes, ils se méfient des objets d'art traditionnels, au cœur de ces années 1960 où le concept même de chef d'œuvre devient suspect. Convaincus, pour reprendre la célèbre formulation de Robert Filliou, que *L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, ils cherchent à faire pénétrer la vie dans leurs œuvres, qui prennent des libertés importantes avec les standards de la création académique. Profondément internationalistes, les acteurs de Fluxus ont également eu à cœur de reprendre leur liberté vis-à-vis du monde de l'art et de son marché; aussi les *sculptures* Fluxus se présentent-elles le plus souvent sous la forme d'objets, d'assemblages, de boîtes, d'œuvres en kit,

car ses membres, comme le souligne l'historien Philippe Dagen,
refusent la notion d'œuvre, pratiquent le bricolage pauvre,
s'exercent dans l'éphémère...

**Brecht, Dietman, Filliou,
Patterson ou Vostell ont
en commun d'être
profondément des
«dilettantes» de l'art.
Musiciens ou poètes,
ils se méfient des objets
d'art traditionnels,
au cœur de ces années
1960 où le concept
même de chef d'œuvre
devient suspect.**



fluxus
c'est
la vie

Fluxus & Cie

Erik Dietman (1937-2002)

Didier Semin

Avec la feinte désinvolture qui fait son charme, l'artiste français Ben Vautier définit Fluxus comme: le nom d'un groupe créé en 1962 et dont les membres vivent un peu partout dans le monde [...]. Officiellement, rien ne les relie entre eux, hormis les influences qu'ils ont subies et une certaine façon de concevoir l'art. Les influences sont: John Cage, Dada et Marcel Duchamp (La Vérité de A à Z, 1987). Fluxus aura été, en effet, non une avant-garde artistique constituée en ordre de bataille, mais un nom, un label, lancé à New York au début des années 1960, comme Dada l'avait été à Zurich en 1916. Un nom appelé à devenir signe de reconnaissance pour de très nombreux artistes attachés, dans les décennies 1960 et 1970, à poursuivre l'entreprise initiée par les dadaïstes et Duchamp: une remise en cause radicale de l'autonomie de l'art et des catégories esthétiques, des spécificités nationales, des genres et des hiérarchies.

La difficulté à définir Fluxus est proportionnelle à la volonté des artistes qui s'en sont réclamé d'échapper aux classifications. Leur recensement même est, comme il se doit (fluxus, en latin, c'est le flux, ce qui s'écoule, ce qui passe), fluctuant... La plupart des historiens s'accorderont à y compter: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Ray Johnson, Milan Knizak, Alison Knowles, George Maciunas, Jackson Mac Low, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Willem de Ridder, Dieter Roth, Carolee Schneeman, Mieko Shiomi, Benjamin Vautier, dit Ben, Wolf Vostell, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young. Mais cette énumération est incomplète, sujette à caution, et regroupe des personnalités de tous horizons, aux parcours et aux statuts bien différents. Devrait-t-on y inclure le nom de John Lennon, le chanteur des Beatles, entraîné dans Fluxus par sa compagne Yoko Ono? Ou celui d'autres participants, mineurs ou passagers, mais dont le rôle fut un jour décisif? Ceux que l'on a coutume de rattacher à d'autres regroupements (Daniel Spoerri, ou François Dufrêne, qui signèrent la Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme...) ont-ils ici leur place? Une histoire, même brève, de Fluxus, ne pourra être qu'un périlleux exercice de confrontation avec les paradoxes lancés par les artistes et qui furent comme autant de leurres pour la critique.

Si une définition rigoureuse de Fluxus est impossible, on peut cependant dégager au moins deux traits indiscutablement communs à tous ceux qui ont participé à l'aventure. Le sens de la provocation néo-dada en est un, l'autre étant certainement la référence, fondatrice, au modèle musical en général, et aux expériences de John Cage en particulier. L'abondance, dans ce qu'on pourrait appeler l'iconographie de Fluxus, des instruments de musique – violons, pianos, contrebasses – en est l'expression métaphorique. En 1956, Cage avait une charge d'enseignement

à la New School for Social Research, une université libre new-yorkaise. C'est dans sa classe, ou dans celle du compositeur Richard Maxfield, qu'allaient se croiser nombre des futurs acteurs de Fluxus: George Maciunas, La Monte Young, George Brecht, Alison Knowles, Dick Higgins, Jackson Mac Low... L'enseignement de Cage reposait essentiellement sur l'expérience collective, et visait à l'éveil des consciences par une maïeutique tout à la fois humoristique et sérieuse inspirée du bouddhisme zen. Plus qu'à un apprentissage de la composition musicale, c'est à une pédagogie de l'écoute qu'étaient confrontés ses élèves: Cage leur apprenait à aimer tous les sons, et à programmer des événements comme on écrit de la musique.

Une manifestation emblématique des débuts de Fluxus, donne une bonne idée de ce qu'implique semblable conception: il s'agit de l'interprétation par le coréen Nam June Paik, à Wiesbaden en 1962, de la Composition 1960 # 10 to Bob Morris, écrite par La Monte Young (né en 1935). Cette partition/programme minimaliste stipule simplement: Tirez un trait et suivez-le. Nam June Paik (1932-2006) emplit un seau d'encre et de jus de tomate, déroule par terre une longue bande de papier et, ayant plongé sa tête dans le liquide coloré, il se sert de sa chevelure comme d'un pinceau pour tracer, en effet, un trait, sur toute la longueur du papier... Qu'est-ce qui fait œuvre dans tout cela? Le geste provocateur, hérité des soirées dada et des Anthropométries d'Yves Klein? La ligne sur le rouleau de papier pieusement conservé par le musée de Wiesbaden? Le décalage entre la modestie de la partition et l'extravagance de son interprétation par Paik? Rien? Fluxus laisse avec délices à des exégètes attentifs le soin de gloser et de trancher, s'ils le peuvent, semblable débat...

Si Fluxus n'eut pas de doctrine à proprement parler, il eut un mentor: George Maciunas (1931-1978), qui inventa et popularisa le label. Né à Kaunas en Lituanie, Jurgis Maciūnas quitte son pays avec sa famille à l'âge de treize ans, pour se réfugier aux États-Unis où il adoptera le prénom de George, et y mènera à bien des études d'architecture, avant de travailler comme graphiste et designer. Personnage singulier, il est décrit par l'artiste tchèque Milan Knížák comme le croisement d'un nuage avec un tyran... C'est en travaillant, à la fin de 1960 et au début de 1961, à la mise en page d'un recueil conçu par La Monte Young, intitulé An Anthology et publié en 1963, qu'il a l'idée d'une revue et de son titre, Fluxus. Il avait fondé, sur Madison Avenue, à New York, une petite galerie avec un autre émigré lituanien, Almus Šal ius – la AG Gallery (A pour Almus, G pour George). Il allait y organiser des événements, sur le modèle de ceux que La Monte Young programait alors dans le loft de Yoko Ono, sur Chambers Street. Le mot Fluxus apparut sans doute pour la première fois au début de 1961 à l'entrée de la galerie:

Droit d'entrée 3 dollars, pour soutenir la publication de la revue Fluxus. Cette revue n'allait paraître – et sous une forme bien peu orthodoxe – qu'en 1964, mais le nom entrerait dans l'histoire.

La gestion financière de la galerie AG ne fut pas exemplaire. À cause, notamment, de dettes accumulées, Maciunas choisit de s'éloigner de New York et se fit engager comme graphiste sur une base de l'U.S. Air Force en Allemagne, en 1961. Ce choix pragmatique allait avoir des retombées artistiques. L'Allemagne était en effet, à ce moment-là, un des principaux terrains d'expression des avant-gardes internationales. Maciunas devait y rencontrer l'allemand Wolf Vostell (1932-1998), Nam June Paik (venu de Corée pour suivre les cours de musique donnés à Darmstadt par Stockhausen et Nono), le Français Ben Vautier (né en 1935), Joseph Beuys (1921-1986), bien d'autres encore, et tenter de fédérer leurs parcours. Les premières manifestations d'envergure organisées par Maciunas et labellisées Fluxus eurent donc lieu en Europe, à Wiesbaden tout d'abord, à l'automne de 1962, sous le nom de Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik (c'est là que Paik interpréta la partition de La Monte Young), puis, sous l'intitulé Festum Fluxorum, à Copenhague en novembre 1962, à Paris en décembre de la même année, à Düsseldorf en février 1963...

Ces manifestations Fluxus tiennent du chahut, du théâtre, du mime, de la poésie déclamée, du concert, voire de l'exposition. Les commentateurs ont pris l'habitude de les désigner comme des performances (de to perform, accomplir) ou des happenings (approximativement, quelque chose qui a lieu), mais c'est le mot event (événement), proposé par George Brecht (1926-2008), qui est utilisé de préférence par les artistes: il peut désigner toutes sortes d'actions, du geste le plus simple et le moins théâtral (boire un verre d'eau) aux jeux collectifs les plus débridés (scier un piano), voire qualifier d'œuvre un événement de la vie privée... Un event est en quelque sorte une œuvre d'art totale débarrassée de l'emphase wagnérienne, que l'idée véhiculait au début du siècle. Le cinéma relaie très naturellement cette pratique, et les Fluxfilms figurent en bonne place dans l'histoire du cinéma expérimental. L'organisation d'événements représentera l'essentiel de l'activité Fluxus jusqu'en 1964 – date à laquelle Maciunas, de retour à New York, va concentrer son attention sur l'édition de multiples, de façon à contourner le circuit traditionnel du commerce de l'art, et à rendre aux artistes le privilège de la distribution de leurs travaux. Le numéro 1 de la revue Fluxus, lorsqu'il paraît enfin en 1964, est bien plus un objet qu'une revue, expédié à ses destinataires dans des caissettes de bois estampillées Fluxus. Les Flux Year Boxes, Fluxkits, qui prennent sa suite, se présentent comme des coffrets, contenant toutes sortes de choses, – photographies, petits objets, carnets imprimés, etc. Jusqu'au début des années 1970, l'édition et la distribution

dominent ainsi largement l'activité de Fluxus. Des milliers de multiples sont produits dans le cadre d'une petite structure – Fluxus Mail Order Warehouse – forgée à l'image des premières maisons de vente par correspondance au XIX^e siècle, dont elle recycle, et d'ailleurs souvent avec brio, l'esthétique et la typographie (un peu comme la Boîte-en-valise de Marcel Duchamp pastichait les coffrets de jeux de société). De sorte que ce sont des boutiques/librairies, l'European Mail Order Warehouse/Fluxshop de Willem de Ridder (né en 1939) à Amsterdam, La Cédille qui sourit, de George Brecht et Robert Filliou (1926-1987) à Villefranche-sur-Mer, qui relaient les idées de Fluxus au départ. Après une tentative, en 1967, de faire passer Fluxus du côté de l'action sociale, avec les projets des Fluxhouses imaginés par Maciunas (il s'agit de mettre des immeubles d'ateliers à la disposition des artistes), on assiste à un certain regain des événements: Fluxtours (parodies de visites touristiques) ou Fluxsports (parodies de compétitions sportives) à New York. Mais la mort de Maciunas en 1978, et l'évolution autonome d'artistes aussi importants que Beuys, Paik ou Filliou, mettent un terme à l'effervescence collective qui avait caractérisé Fluxus à ses débuts – même si tous continueront de témoigner leur reconnaissance à l'action de Maciunas.

L'esprit Fluxus – le titre retenu par le Walker Art Center de Minneapolis et les musées de Marseille pour la grande exposition organisée en 1993 – répond selon Dick Higgins aux critères suivants: internationalisme, expérimentalisme, iconoclastie, intermedia, résolution de la dichotomie art/vie, implication, jeu ou gag, fugacité et spécificité. Si on met provisoirement de côté l'opposition art/vie – il n'est pas sûr que ce que nous appelons art soit l'antithèse d'une supposée vraie vie, et le bel aphorisme de Filliou, l'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, laisse la question où elle doit être, c'est-à-dire définitivement en suspens – on peut créditer l'esprit Fluxus d'avancées très significatives: la réhabilitation du travail collectif, auquel les dadaïstes et les futuristes s'étaient essayés, le renouveau de l'art typographique et de la poésie dite sonore ou concrète, la prise en main par les artistes de leur destin, via le contrôle des circuits de distribution, la critique assumée du marché de l'art et de sa folie, un refus en actes des préjugés nationaux, racistes ou machistes: la mouvance Fluxus, internationaliste au sens strict, inclut de plein droit nombre d'artistes asiatiques, est-européens, afro-américains, les femmes y sont plus représentées que dans n'importe quelle tendance de l'art dans les années 1960 et 1970. Fluxus n'est pas sans contradictions: ce mouvement libertaire aura eu besoin d'un Maciunas autoritaire, appelant à l'émancipation radicale. Celui-ci n'a cessé de revendiquer une généalogie (il n'est qu'à regarder son Diagram of Historical Development of Fluxus, 1966) et son aspiration à la nouveauté à cultivé la nostalgie du latin – fût-il de cuisine – dans le choix

des titres des manifestations (Musica Antica et Nova en 1961, Festum Fluxorum en 1962, Excreta Fluxorum en 1972...). Fluxus se présente, non comme une esthétique, mais comme une éthique du non-conformisme, à laquelle la plupart des artistes se sont remarquablement tenus. L'historien Arnaud Labelle-Rojoux en fait avec beaucoup de justesse les héritiers contemporains de la sagesse subversive de Diogène et des cyniques.



Si une définition rigoureuse de Fluxus est impossible, on peut cependant dégager au moins deux traits communs à tous ceux qui ont participé à l'aventure. Le sens de la provocation néo-dada et la référence, fondatrice, au modèle musical en général, et aux expériences de John Cage.

Didier Semin



8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Love&Collect

Actuellement

24.05 + 28.05.2021 • En ligne

Love&Collect: Fluxus & Cie

George Brecht, Erik Dietman, Ben Patterson, Robert Filliou et Wolf Vostell. Inscription sur notre site et suivez ce projet en temps réel sur Instagram et Twitter [@loveandcollect](#)

03 + 28.05.2021 • 8 rue des Beaux-Arts

Maryan S. Maryan

Présentation d'un ensemble exceptionnel d'œuvres de Maryan (1927-1977), peintre et dessinateur d'origine polonaise pour une ultime semaine.

15.05 + 31.05.2021 • 8, rue des Beaux-Arts

Invitation au voyage

Les galeries de la rue des Beaux-Arts dévoilent en vitrines des œuvres majeures d'art contemporain, d'art moderne et d'arts primitifs, autour du thème du voyage avec Dora Maar et Henri Matisse.

06.05 + 29.05.2021 • À la galerie: 15, rue des Beaux-Arts

Voyage dans l'espace

La galerie Loeve&Co présente un ensemble d'œuvre autour du thème du voyage dans l'espace avec Erró, Hervé Télémaque, Paul Van Hoeydonck, Dorothée Selz, Arnaud Labelle-Rojoux, Eugène Ionesco et bien d'autres.

Robert Robert
et SpMillot ont dessiné
cette *Fiche*
pour Love&Collect
Écrans imprimables
Format 21 × 29,7 cm
04.04.2021