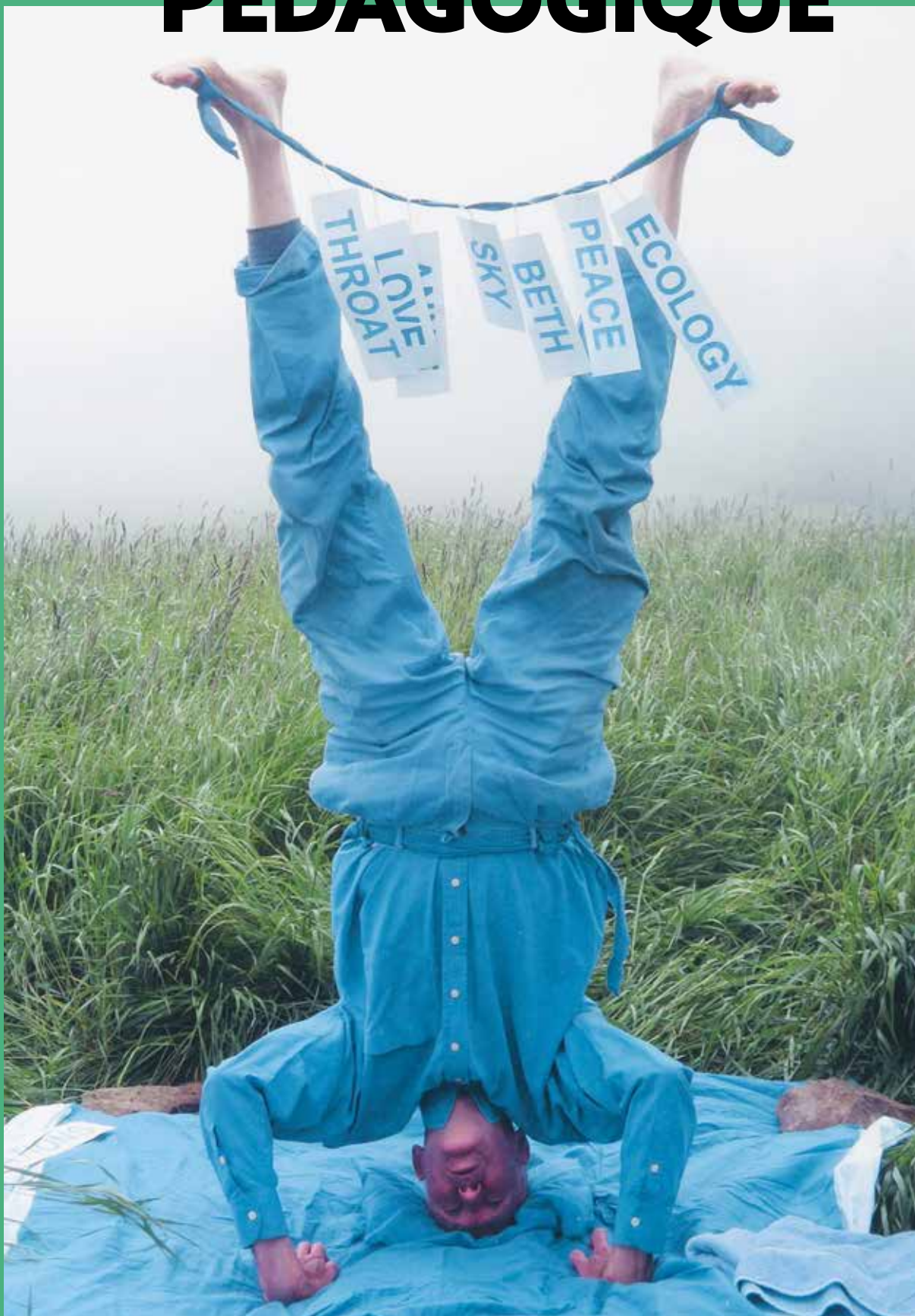


, DOSSIER PÉDAGOGIQUE



Geoffrey Hendricks, *Headstand for blue wedding*, 2009. Photo de J. Padelt.

Fondation du doute Palois

SOMMAIRE

LA FONDATION DU DOUTE	p 3
-----------------------------	-----

FLUXUS, LA DERNIÈRE DES AVANT-GARDES

FLUXUS ET SES ALENTOURS	p 4
-------------------------------	-----

FLUXUS EN QUELQUES DATES	p 5
--------------------------------	-----

TOUT EST FLUXUS	p 6
-----------------------	-----

1 - Mots, définitions, manifestes, débats : Ben.	p 7
---	-----

2 - Son et musique	p 9
--------------------------	-----

3 - Jeu et hasard	p 11
-------------------------	------

4 - De nouveaux modes d'expression.	p 13
--	------

5 - <i>Fluxshops</i> , <i>Fluxboxes</i> et éditions	p 17
---	------

FLUXSCHOOL : L'ATELIER DE MÉDIATION FLUXUS (COLLECTIONS PERMANENTES)

VISITES ACTIVES

Visite 1

Quand je ferme les yeux

de la Moyenne Section de maternelle au CP	p 19
---	------

Visite 2

L'art c'est facile

du CP à la Sixième	p 21
--------------------------	------

Visite 3

L'art de la non-importance

de la Cinquième à la Terminale

Visite spécifique pour les spécialités arts plastiques au lycée	p 23
---	------

Visite 4

L'art et la vie confondus

de la Cinquième à la Terminale

Visite spécifique pour les spécialités arts plastiques au lycée	p 25
---	------

L'ATELIER DES COLLECTIONS	p 27
---------------------------------	------

Informations pratiques	4 ^e de couverture
------------------------------	------------------------------



LA FONDATION DU DOUTE

Projet imaginé par l'artiste niçois Ben (Benjamin Vautier), auteur déjà de l'emblématique *Mur des mots* installé depuis 1995 dans la cour de l'École d'art et du Conservatoire à Rayonnement Départemental de Blois/Agglopolys, la Fondation du doute accueille les œuvres contemporaines d'une cinquantaine d'artistes, liés de près ou de loin au mouvement Fluxus, né dans les années 1960.

Il s'agit d'une grande partie de la collection personnelle et historique de Ben, mais aussi des prêts d'œuvres importantes d'artistes et de collectionneurs comme Gino Di Maggio, directeur de la Fondation Mudima à Milan ou Caterina Gualco, directrice de la galerie UnimediaModern à Gênes.

Fluxus a posé à lui seul de nombreuses bases de l'art contemporain. Les artistes Fluxus rejettent en effet les pratiques artistiques traditionnelles et ont repoussé les limites des disciplines artistiques afin d'abolir les frontières qui les cloisonnaient. Leur volonté de réintroduire la vie dans l'art les a conduits à produire de nouvelles formes d'expression : le Mail art, l'art vidéo, le happening, le Eat Art, la musique-action, l'événement, les boîtes Fluxus et l'œuvre multiple, l'art-jeu...

Ainsi, la Fondation du doute devient le centre actif d'une histoire de ce mouvement et de ses influences. Ce lieu a pour vocation d'être un centre de projets artistiques, un lieu de convivialité, de débats et de diffusion de créations ; un lieu d'actualité artistique avec les programmations du pavillon d'exposition temporaire, installé au milieu de la cour du cloître, les résidences d'artistes, les événements proposés au sein du café Le Fluxus.

FLUXUS, LA DERNIÈRE DES AVANT-GARDES

Fluxus, plus qu'un mouvement en tant que tel, est un état d'esprit, un espace de liberté, de partage, d'amitié, dans lequel vont se reconnaître des dizaines d'artistes de toutes nationalités. Un mouvement international est né autour de cette pratique iconoclaste et très ludique de promotion d'un non-art. Fluxus a des liens conceptuels étroits avec les mouvements qui l'ont précédé : le Futurisme et le manifeste de Filippo Tommaso Marinetti en février 1909, le Dadaïsme avec les manifestes Dada de Richard Huelsenbeck en avril 1918 puis de Tristan Tzara en juillet 1918, ou encore le manifeste cannibale Dada, celui de Francis Picabia, en mars 1920. Le rejet des institutions, de la notion d'œuvre d'art, de l'art mort, l'envie de révolutionner et « purger le monde de la culture "intellectuelle", professionnelle et commercialisée » poursuit d'une certaine manière la tendance au non-art répandue chez ces précurseurs.

Le mot « fluxus » (flux, courant) a été choisi en 1961 par George Maciunas, pour désigner ce nouveau courant auquel il donne un manifeste, *Manifesto*, distribué au festival Fluxus de Düsseldorf en février 1963. À la fin des années 1950, de jeunes artistes influencés par les enseignements de Marcel Duchamp et de John Cage rejoignent le groupe rassemblé autour de Maciunas et de la galerie qu'il crée à New York en 1961, consacrée à des expositions, aux happenings naissants, à la musique contemporaine, avec les concerts de John Cage, Dick Higgins ou La Monte Young. Après s'être installé en Allemagne en septembre 1962, George Maciunas organise le premier concert Fluxus, le « Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik » à Wiesbaden, qui marque le lancement du mouvement.

Durant près de vingt ans Fluxus restera fidèle à un humour provocant, à l'explosion des limites de la pratique artistique, à son désir d'abolir toute frontière entre l'art et la vie.

Fluxus compta des personnalités prestigieuses dont la plupart sont présentes dans les collections de la Fondation du doute : Eric Andersen, Joseph Beuys, George Brecht, John Cage, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Charles Dreyfus, Jean Dupuy, Robert Filliou, Henry Flynt, Ken Friedman, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Ray Johnson, Allan Kaprow, Milan Knížák, Alison Knowles, La Monte Young, Jean-Jacques Lebel, George Maciunas, Jackson Mac Low, Charlotte Moorman, Serge Oldenbourg dit Serge III, Yoko Ono, Nam

June Paik, Ben Patterson, Willem de Ridder, Takako Saito, Mieko Shiomi, Daniel Spoerri, Benjamin Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts, Emmett Williams, le groupe ZAJ et bien d'autres encore.

L'énergie est toujours grande et Fluxus continue de marquer les pratiques contemporaines.

FLUXUS ET SES ALENTOURS

« 123 GOUTTES DE CAGE PLUS UNE CUILLÈRE DE DUCHAMP PLUS UNE PINCÉE DE ZEN PLUS UN VERRE DE CONSTRUCTIVISTES POLONAIS ET RUSSES PLUS UN GROG LE TOUT SECOUÉ FORT ET SERVI SANS GLACE. »

BEN.

La musique indéterminée (John Cage), les poésies simultanées ou concrètes (Emmett Williams, Jackson Mac Low), le happening (Allan Kaprow, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jean-Jacques Lebel...), l'art de la correspondance (Robert Watts), la création permanente (Robert Filliou), l'art autodestructeur (Jean Tinguely), la musique statique (La Monte Young), l'événement (George Brecht), l'art conceptuel (Henry Flynt), la musique-action (Nam June Paik, Wolf Vostell, Ben Patterson...), le théâtre du vide (Yves Klein), la peinture action (Jackson Pollock ; le groupe Gutai), les œuvres d'art multipliées (Daniel Spoerri), la sculpture sociale (Joseph Beuys), l'art total et les appropriations (Ben Vautier), l'art du comportement (Piero Manzoni), la danse performance (Anna Halprin, Merce Cunningham, Simone Forti...), le Mail art (Ray Johnson), l'art de l'environnement (Walter de Maria, Christo...), le cinéma expérimental (Robert Breer, Jonas Mekas) etc.

FLUXUS

EN QUELQUES DATES

1952

John Cage compose *4'33"* de silence.

1955/1956

Performance à Osaka du groupe Gutai.

1956

Yves Klein crée ses premiers monochromes.

1958

John Cage donne ses premiers cours à New York à la New School for Social Research avec comme élèves George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low.

Exposition Dada à Düsseldorf qui influence beaucoup d'artistes, en particulier Nam June Paik.

Ben rencontre Yves Klein et Arman à Nice.

1959

Après s'être intéressé à la notion d'indétermination, George Brecht présente des « events » pour la première fois, à New York : *Towards Events* (« Vers les événements »).

Vostell crée *Electronic Vision* et *TV dé-coll/ages*.

La Monte Young découvre la musique indéterminée de John Cage.

L'invention du happening par Allan Kaprow : première manifestation en octobre à la galerie Reuben à New York.

1959/1961

Piero Manzoni crée ses premières « Pièces Limites » : la merde, la ligne, le socle...

1960

À New York, George Maciunas et La Monte Young se rencontrent à la New School for Social Research,

dans la classe de Richard Maxfield. La Monte Young y étudie la musique électroacoustique.

Premiers tableaux-pièges de Daniel Spoerri.

Mary Bauermeister, épouse de Karlheinz Stockhausen, présente dans son appartement des performances et des œuvres de Nam June Paik, George Brecht, La Monte Young...

1960/1961

Le groupe Nouveau Réalisme se constitue à l'initiative de Pierre Restany, avec Arman, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri...

À New York, La Monte Young organise une série de concerts-performances dans le studio de Yoko Ono, au 112 Chamber Street.

1961

Dans sa galerie new-yorkaise AG, George Maciunas annonce la création de Fluxus et organise des représentations (œuvres de Richard Maxfield, John Cage, Dick Higgins, Jackson Mac Low).

Maciunas met en page avec La Monte Young le livre *An Anthology*, première publication Fluxus rassemblant bon nombre d'artistes déjà cités.

1962

En novembre 1961, Maciunas quitte New York pour l'Europe et s'installe en Allemagne de l'Ouest à Wiesbaden. Il planifie une grande tournée Fluxus qui se déroulera jusqu'en 1964 en passant par Berlin, Moscou et Tokyo.

À Wiesbaden, Nam June Paik organise en juin le concert « Neo-Dada In Der Musik ».

« The Festival of Misfits » (« Le festival des désaxés »), organisé par Daniel Spoerri à Londres, réunit John Cage, Gustav Metzger, Arthur Köpcke, Emmett Williams, Ben Vautier (qui s'expose pendant quinze jours dans la vitrine de la Gallery One), Robert Filliou...

À Nice, Ben publie la revue « Ben Dieu » et « Moi, Ben, je signe tout ».

À Paris, Wolf Vostell réalise *Cityrama*, un happening itinérant.

1962/1963

Le « Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik » (« Festival Fluxus International de la musique la plus nouvelle ») se déroule en septembre 1962 à Wiesbaden, puis à Amsterdam, Copenhague, Paris et Nice.

1963

À Nice, en juillet, George Maciunas donne un concert au « Fluxus Festival of Total Art » et crée des pièces de rue avec Ben.

Joseph Beuys, installé à Düsseldorf, rejoint Fluxus en février.

George Brecht et Robert Watts créent le « Yam Festival » à New York.

Maciunas quitte l'Europe et rentre aux États-Unis où il va réaliser de nombreux objets et des publications Fluxus.

1963/1964

Ben fonde à Nice le groupe « Art Total/Fluxus » avec lequel il donnera une dizaine de concerts à Nice et ailleurs, ainsi que de nombreuses pièces de rue en suivant les schémas donnés par George Maciunas.

1964

Ben rencontre George Brecht à New York ; il participe à des concerts dans le FluxHall, au 359 Canal Street (boutique et lieu de performance Fluxus ouvert dès 1963 au retour de Maciunas).

Henry Flynt crée à New York le groupe « A.A.I.C. (Action Against Imperialistic Culture) ».

Jean-Jacques Lebel organise à Paris le « Festival de la Libre Expression » dans lequel Ben donne un concert Fluxus avec la participation de Serge Oldenbourg (dit Serge III).

1965

Le groupe ZAJ donne ses premiers concerts à Madrid.

George Brecht quitte les États-Unis pour l'Europe et s'installe en Italie.

1965/1966

Robert Filliou et George Brecht s'installent à Villefranche-sur-Mer près de Nice et créent la galerie La Cédille qui sourit.

1967/1969

George Maciunas met sur pied des coopératives d'immeubles, restaurant de vieux entrepôts historiques afin de rendre la spéculation impossible.

Jonas Mekas fait fonctionner sa cinémathèque au rez-de-chaussée d'un de ces immeubles, un des premiers lieux publics de SoHo, excepté le FluxHall, espace très petit situé au 359 Canal Street.

TOUT EST FLUXUS

1 — MOTS, DÉFINITIONS, MANIFESTES, DÉBATS : BEN

Ben joue avec les mots et le langage. La découverte de la Fondation du doute s'ouvre sur la Cour du doute, lieu de l'emblématique Mur des mots, imaginé par Ben en 1995 et qui interpelle, pose des questions, fait circuler les idées. Cet espace s'organise comme une rencontre avec l'artiste et ses questionnements sur l'art, l'ego, la vérité, la vie, qui sont autant de notions à aborder pour appréhender toutes les dimensions de l'œuvre de Ben. Ses mots nous interpellent, l'artiste s'adresse directement au spectateur.

Comment les citations, les sentences, les affirmations, les manifestes qu'il affectionne, nous font-ils comprendre les œuvres ?

Fluxus est resté depuis ses origines un sujet de controverses qui posent des interrogations et mêlent des opinions contradictoires. En prise directe avec le réel, les artistes épuisent les définitions, repoussent les limites de l'art et proposent d'instituer un autre rapport à l'art. Provocateur, joueur, Ben s'empare des mots et s'illustre en fervent partisan de la libre expression et du débat.

METTRE L'ART EN DOUTE

L'œuvre de Marcel Duchamp bouleverse radicalement l'art du XX^e siècle. Avec l'invention, dans les années 1910, du ready made, une pièce que l'artiste trouve « already made », c'est-à-dire déjà toute faite, un objet du commerce qu'il sélectionne pour sa neutralité esthétique et qu'il désigne comme œuvre, Marcel Duchamp ouvre la voie aux démarches avant-gardistes les plus extrêmes. On lui doit l'initiative du renouvellement des matériaux utilisés dans l'art, mais aussi un goût pour des questions complexes d'esthétique qui aboutiront dans les années 1970 à l'art conceptuel. Duchamp est l'artiste moderne qui a le plus directement interrogé la notion d'art, sa définition. Il s'inscrit dans une lignée d'artistes « intellectuels », comme Léonard de Vinci qui définissait l'art comme « cosa mentale ». Duchamp propose pour la première fois des œuvres qui n'ont aucune des qualités que l'on attribue jusqu'alors à une œuvre d'art, comme l'harmonie ou l'élégance ; l'idée prévaut sur la création.

L'histoire de l'art du XX^e siècle n'a pas seulement été marquée par un changement de style ou par un renou-

vellement des formes mais aussi et pour la première fois, par la négation de l'art. À partir de la connaissance de cette situation post-Duchamp (le ready-made) mais aussi post-Cage (la dépersonnalisation de l'artiste et la question de l'indétermination), Fluxus ne sera plus concerné par l'œuvre esthétisée, à contempler ; les artistes vont privilégier des œuvres critiques vis-à-vis de la société de consommation, de la culture sérieuse et des rouages d'une représentation artistique conventionnelle. Fluxus est surtout une attitude, un mode de vie. Cette conception « anti-artistique » remonte aussi aux pratiques dadaïstes, mouvement radical et pluridisciplinaire qui naît au cœur de la Première Guerre mondiale et dont Duchamp est l'un des acteurs. L'anti-art est la destruction de toutes les prétentions, contre l'art érigé en profession, contre la séparation entre un interprète et le public, entre le créateur et le spectateur, entre l'art et la vie.

LES MOTS ET L'ART

L'émancipation des mots hors de l'espace de la page, qui s'opère au cours du XX^e siècle, instaure des rapports nouveaux entre écriture et art. Cette conquête est largement une affaire de poètes : Stéphane Mallarmé et son fameux poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* publié en 1897 ouvre la poésie à une multiplicité de lectures et donne sens au blanc même de la page. Le poème ne se constitue pas seulement de mots mais aussi de silence, et l'on sait l'importance qu'accordera plus tard au silence un musicien comme John Cage dans ses compositions sonores. Les constructivistes russes, les futuristes russes et italiens, les dadaïstes de toute l'Europe et les surréalistes se servent des mots dans les tableaux pour brouiller les codes, jusqu'à la fameuse et célèbre proposition surréaliste de Magritte intitulée *Ceci n'est pas une pipe*. Les surréalistes pratiquent aussi l'écriture automatique. Tous auront participé, si divers soient leurs objectifs, à cette libération de la page, notamment par l'insertion de fragments de journaux et par des jeux typographiques extrêmement novateurs - cela dans l'idée d'accomplir une définitive émancipation des mots hors du langage.

Ben, membre important de Fluxus, est aussi intéressé par le « Lettrisme ». Il est un grand admirateur d'Isidore Isou, créateur de ce mouvement français en 1945. Le Lettrisme renonce à l'usage des mots et s'attache au

départ à la poésie des sons, des onomatopées, à la musique des lettres.

« IL FAUT TOUT ÉCRIRE »

« Je fais des peintures-écritures depuis 1958. Si j'ai peint des écritures c'était le sens qui comptait et non pas le graphisme. C'était pour dire la vérité, vérités objectives, vérités subjectives. Ceci étant, la vérité n'est pas facile à trouver. »

Ben

L'art de Ben consiste le plus souvent en des messages peints sur des toiles. Au tout début des années 1960, Ben commence à couvrir les murs de sa boutique, puis ceux de Nice, de phrases, de slogans, d'aphorismes, avant de les inscrire sur des panneaux, des toiles ou des objets. Ses premières écritures étaient donc des graffitis réalisés sur les murs dans la rue à Nice avec ses amis artistes dont Arman. C'est Yves Klein qui incite Ben à utiliser les mots dans la peinture pour dire quelque chose, « pour y mettre sa recherche de la vérité ». Depuis la fin des années 1950, chaque « écriture constitue au fil des années un élément de cette réflexion qu'il développe tel un chroniqueur de son époque. Son écriture à la calligraphie enfantine, cursive, toujours porteuse d'un message simple mais percutant, est devenue sa signature artistique. Les mots, la pensée, l'écriture et le slogan caractérisent son œuvre. L'œuvre de Ben témoigne d'un grand questionnement sur la vie, l'art ainsi que sur la société et le monde qui l'entourent. Défenseur des langues minoritaires en France et dans le monde, Ben considère chaque idiome comme une vision singulière, les mots véhiculant des idées, des cultures. Artiste engagé, il s'exprime ouvertement dans ses œuvres par des phrases, telles des citations, avec ironie et humour. En 1993, il réalise l'installation de l'œuvre monumentale *Il faut se méfier des mots* sur le mur d'un immeuble de la place Fréhel à Paris.

Si Ben a fait de son ego la source, le fondement de son œuvre, il exprime tout au long de son parcours son besoin de communiquer, de faire connaître aux autres ses idées, ses doutes. Alors qu'il n'a pas de galerie, il choisit d'autres supports d'expression tels que la rue, avec ses actions de rue et ses graffitis, ou le Mail art. Le Mail art a constitué une forme idéale de diffusion et de communication directe sans passer par le circuit des institutions. Ces envois postaux détournés à des fins artistiques, associant textes, petits dessins, collages permettent en effet d'échanger, de faire circuler les idées par-delà même les frontières.

Parce qu'« il n'y a pas que moi qui dis des choses vraies », Ben affectionne particulièrement les citations d'artistes. Il a d'ailleurs tenu à ce que les murs de la Cour du doute et les collections de la Fondation du doute soient ponctués de citations. Il aime les artistes qui provoquent le débat et croit beaucoup à la citation, qui est une pensée, et une pensée vaut, selon lui, parfois une œuvre d'art.

Œuvres des collections permanentes et espaces de la Fondation du doute associés à Ben et à la notion de mots, définitions, manifestes et débats :

- **Le Mur des mots et la Cour du doute**, 1995-2013 : le mur des vérités et des mensonges.
- **Le Fluxus, café boutique et le Centre Mondial du Questionnement** : l'espace de l'ego et des débats.
- **Œuvres historiques de Ben** :
Gestes et actions de rue 1960-1972 ; le magasin de Nice etc.

2 — SON ET MUSIQUE

Quand le silence et les moindres bruits deviennent musique. De L'art des bruits de Luigi Russolo aux pianos préparés de John Cage, quelles sont les relations entre les arts plastiques et la musique (musique-action, partitions graphiques, machines sonores...) ?

Les artistes Fluxus ont considéré la pratique du son comme partie intégrante d'un vaste projet expérimental destiné à dépasser les catégories artistiques. En abolissant la frontière entre le créateur et le spectateur et en proclamant l'équivalence entre la musique, l'art et la vie, l'esprit Fluxus cherche à promouvoir une nouvelle vision de la musique, en revalorisant le son, les bruits quotidiens, notre environnement direct.

LES FIGURES TUTÉLAIRES

Dans les performances musicales Fluxus, il y a d'abord l'héritage des expérimentations sur le bruit qui vient de la musique futuriste de Luigi Russolo, puis la notion de « ready-made » et d'art concept qui vient de Marcel Duchamp. Il y a aussi Érik Satie, qui par ses compositions musicales, comme *Vexations* (1893), pièce musicale « dont le motif peut se jouer 840 fois », influence les pratiques expérimentales. Tout converge alors vers John Cage, qui confirme sa filiation avec Satie en expérimentant à son tour de nouveaux modes de création musicale, en particulier en créant, dès 1935, ses « pianos préparés » et en pratiquant régulièrement le collage de sons.

La proximité entre le compositeur John Cage et Fluxus est essentielle et explique l'importance accordée au fait musical dans l'aventure Fluxus. Cette filiation s'explique en partie par le cours de composition de musique expérimentale que Cage donna de 1956 à 1960 à la New School for Social Research. On trouve dans son cours les futurs acteurs de Fluxus ; ils y expérimentent les notions de hasard et d'actions non intentionnelles par refus de tout déterminisme. Cage enseigne en effet un esprit d'intégration à la composition musicale de n'importe quel son produit, advenu de manière imprévue ou hasardeuse, s'opposant ainsi à un esprit de contrôle qui chercherait à tout prix à composer et à contrôler les sons. Dans ses productions, John Cage ne recherche pas l'harmonie mais de nouvelles résonances en détournant les instruments de leurs configurations premières. C'est le cas de ses pianos préparés, dont l'intérieur a été modifié à l'aide de clous et autres objets afin d'intervenir sur les résonances naturelles de l'instrument.

Cage ne fait pas de distinction entre son et silence et donne à ce dernier un statut actif : ce que l'on appelle en général silence n'est en fait qu'une disposition d'esprit alors que nous sommes en réalité entourés de sons et qu'au fond le silence n'existe pas. Sa pièce 4'33" représente dès lors l'aboutissement de cette démarche, le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes, durée pendant laquelle l'interprète devant son instrument ne produit aucune note. Cette œuvre manifeste, faussement silencieuse, est en réalité constituée des sons de l'environnement produits lors de son exécution.

LA MUSIQUE INDÉTERMINÉE ET LES MACHINES SONORES

L'artiste n'a plus besoin d'être un virtuose, il n'a d'ailleurs plus l'obligation de jouer à proprement parler d'un instrument ; des machines produisant des sons de façon aléatoire se substituent au compositeur et à l'interprète. En 1913, le peintre et musicien futuriste Luigi Russolo est l'auteur du manifeste *L'art des bruits*. Il invente par ailleurs « l'Intonarumori » (qui en italien signifie littéralement « joueur de bruits ») : une machine pouvant reproduire et moduler différents types de bruits. Il dirige en 1914 à Milan le premier Grand Concert futuriste pour dix-huit intonarumori, lesquels sont subdivisés en glouglouteurs, crépiteurs, hurleurs, tonneurs, éclateurs, siffleurs, bourdonneurs et froisseurs.

L'artiste Fluxus Joe Jones produit pour sa part des machines à partir d'objets et d'instruments de musique (guitares diverses, xylophones...) détournés de leur usage habituel. Ces sortes de sculptures d'art brut, tout à la fois rudimentaires et délicates, sont alimentées par des petits moteurs et jouent de façon autonome et hasardeuse une musique faite de ratages et de dissonances.

Dans l'installation *Fandango* (1975-1977) de Wolf Vostell, œuvre emblématique de la Fondation du doute, vingt-quatre portières d'automobile sont mécaniquement martelées par autant de marteaux suivant des rythmes différents.

LA MUSIQUE-ACTION

En septembre 1962, George Maciunas organise le premier festival Fluxus, le « Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik », à Wiesbaden en Allemagne. Ce concert de « musique la plus nouvelle » propose une vision radicale de la musique qui marque les véritables débuts du mouvement. Le festival consiste en quatorze concerts qui ont lieu en fin de semaine dans

la salle du musée municipal de Wiesbaden. Le choc que représentent ces spectacles est total. À la fois parodie du concert classique (en utilisant ses instruments, ses rituels, ses costumes) et approche extrêmement concrète de la façon de produire des sons avec les instruments (on donne des coups de marteau sur les touches de piano, on fracasse un violon sur un pupitre), la musique prend une forme visuelle, ou apparaît comme un collage d'éléments venus du réel (bruits dans la salle ou du piano qu'on casse à coups de hache, musique inaudible des ailes d'un papillon, etc.). Cette « musique-action » est une musique qui, au-delà de son aspect purement formel, s'ouvre à la vie en intégrant objets et actions. Pour *Chair Music* (1960) de La Monte Young, tous les exécutants, ainsi que les membres du public se mettent à faire du son en remuant leurs chaises.

LES PIANOS ET FLUXUS

Lors de cette série de concerts Fluxus à Wiesbaden, un piano est détruit progressivement chaque soir que dure le festival. Ce geste est celui qui marque le plus profondément les consciences, heurtant la société des années 1960. Le démantèlement sonore de ce piano est l'interprétation d'une œuvre du compositeur Philip Corner, la performance *Piano Activities* : les participants s'attaquent à un piano en s'attachant à en extraire les sons les plus rares, les plus inattendus. Bien sûr, sa destruction, sorte de mise à mort, constitue pour les artistes un geste transgressif très agressif face à l'icône de la musique classique.

De nombreuses performances vont par la suite concerner cet instrument. Si les pianos sont malmenés, détériorés voire brûlés, il ne s'agit pas de s'en prendre à un instrument de manière gratuite ; les artistes Fluxus, dans leur usage peu conventionnel du piano, s'attaquent en réalité à l'instrument symbolique de la musique dite bourgeoise. Ils cherchent à révolutionner l'idée que l'on se fait de l'art et de la musique, le but étant bien de désacraliser ce « noble » instrument et de pervertir les codes sacrés de la représentation d'un concert classique, avec son instrumentiste virtuose.

En 1964, George Maciunas, le fondateur de Fluxus, composera pour sa part *Piano piece No. 13 for Nam June Paik* (aka « *Carpenter's piece* »)*, obligeant son interprète à clouer chacune des touches d'un piano.

* « Pièce pour piano n°13 pour Nam June Paik » (dite aussi « Pièce de charpentier »)

LES PARTITIONS FLUXUS

En 1962, George Brecht rassemble tous ses événements dans sa *Water Yam Box*. Il s'agit d'une collection de cartes

dactylographiées réunies dans une boîte, sur lesquelles figurent des sortes d'indications. Apparenté à une partition, l'événement se joue ; il peut être exécuté en privé ou en public, seul ou en groupe. Quelquefois, les énoncés sont énigmatiques, par exemple : « entre deux sons », ou encore « musique fortuite ». George Brecht définit lui-même certains de ces « événements » comme de l'art-limite, ce sont alors des « sons tout juste audibles ou des spectacles à peine perceptibles », comme : « Allumez la radio, au premier son éteignez-la. »

Plus généralement, Fluxus définit un genre particulier de notation musicale qui échappe aux codifications habituelles de la musique. Il ne s'agit plus d'une écriture fixant définitivement les notes mais davantage d'une notation « de situation » ou de protocoles servant à la performance. La notation s'ouvre au domaine du visuel, du théâtral, du poétique avec l'usage, par exemple, de graphismes, de textes, voire de photographies. Ces instructions peuvent être interprétées différemment à chaque exécution, entraînant une liberté sans précédent pour l'interprète qui ne se contente pas de suivre précisément la partition mais qui devient le second créateur de l'œuvre. Pour *1000 Symphonies* (1968), Dick Higgins tire sur des partitions à la carabine. Les feuilles, marquées par les impacts de balles, sont également peintes à la bombe de couleur. Si l'œuvre est insonore, le bruit, le son des coups portés s'inscrit sur le papier.

Œuvres des collections permanentes associées à la notion de son et de musique :

2^e étage :

- Milan Knížák : *Broken Music* ; *Sans titre*, 1990 (expérimentations sonores / installation)
- Philip Corner : *Piano Activities*, 1962 et *Piano Activities Togetherness*, 2013 (musique-action / performance / partitions / désacralisation du piano)
- Joe Jones : *Music Machine*, 1974 (machine sonore)
- Takato Saito : *Silent music* (musique silencieuse / partition-protocole)
- Dick Higgins : *1000 Symphonies*, 1968 (partition)
- George Maciunas : *Piano Piece No. 13 for Nam June Paik* (aka « *Carpenter's piece* »), 1964 (« Pièce pour piano n° 13 pour Nam June Paik » - dite aussi « Pièce de charpentier »). Piano hommage à George Maciunas, 2003 (musique-action / performance / désacralisation et détournement de l'instrument)
- *Flux Ping-Pong*, 1976-2013 (art-jeu musical)
- La Monte Young : *Piano Piece for David Tudor #1*, 1990 (musique action / performance / désacralisation et détournement de l'instrument / partition-protocole)

1^{er} étage :

- Robert Watts : *Auto Series*, 1972-1973 (installation sonore)
- Alison Knowles : *Rake*, 2006 (objet sonore) et *Chickpeas garden*, 1971-2019 (art-action / son produit par un geste tactile)
- Wolf Vostell : *Fandango*, 1975-1977 (installation / machines sonores)

3 — JEU ET HASARD

Comment appréhender l'art par le biais de l'improvisation, de règles liées au hasard, de protocoles de jeu, de happenings ou de performances, un art d'action ?

Très inspiré par la philosophie zen du « laisser-faire » et par les expériences de musiques aléatoires de John Cage, Fluxus préconise le recours au hasard. Il aspire à l'intégration du spectateur dans des œuvres improvisées, imprévisibles, souvent non reproductibles et éphémères. Dans cette tentative de relier l'art et la vie, on trouve une forte proximité avec le jeu, un intérêt marqué pour les micro-événements dérisoires et essentiels à la fois qui surgissent d'un coup de dés...

AVANT FLUXUS

Le hasard est largement mis à contribution dans le processus de création autour de 1960 ; de nombreux artistes, à Paris comme à New York, placent désormais l'incontrôlé au cœur de leur création. Il faut dire que depuis le début du XX^e siècle, le thème du hasard se manifeste explicitement en Occident dans nombre de domaines de recherche. Jacques Monod, dans *Le hasard et la nécessité* publié en 1973, en plongeant au cœur du vivant par l'étude de la biologie moléculaire, nous montre la place prépondérante du hasard dans le phénomène de l'évolution naturelle : « Le hasard seul est à la source de toute nouveauté, de toute création dans la biosphère. »

L'utilisation du hasard en art s'affirme véritablement au milieu du XX^e siècle avec le mouvement Dada et le Surréalisme. Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Tristan Tzara ou encore André Breton peuvent être considérés comme des précurseurs dans ce registre ; Arp par exemple revendiquera un recours à l'aléa dans ses collages intitulés *Selon les lois du hasard* (1916).

À l'aube de l'avènement de l'art contemporain, on peut mentionner les accidents de matière tels que l'incarnaient les toiles de Jackson Pollock. Avec sa peinture action, ce dernier utilisait la technique du « dripping » : une technique pratiquée avant Pollock de façon occasionnelle par quelques Surréalistes, notamment Max Ernst et André Masson, consistant à déverser la peinture directement d'un bâton, d'un pinceau ou même d'un pot percé, supprimant ainsi tout contact direct avec la toile. Cette pratique de déversement de la peinture permet un automatisme complet, une spontanéité parfaite et une

immédiateté du geste, de l'action, abolissant toute frontière entre l'artiste et son œuvre et faisant de chacune des toiles ainsi obtenues une œuvre unique, réalisée par le tracé hasardeux du corps en mouvement.

À partir de 1960, le hasard marque de son empreinte les expérimentations et les tentatives de redéfinition de la notion d'œuvre d'art. L'importance des recherches et la pensée du compositeur américain John Cage imprègnent les expériences Fluxus sur le hasard. John Cage emprunte au bouddhisme la notion de non-intentionnalité, le refus du déterminisme. À partir de 1951, il ne cessera d'employer le Yi-King pour élaborer ses compositions : il s'agit d'un livre et d'un jeu d'hexagrammes remontant à l'Antiquité chinoise, dont la manipulation et l'interprétation permettent de prendre une décision à propos d'une question difficile.

Parmi les futurs acteurs de Fluxus, beaucoup ont pu s'imprégner au contact de Cage des notions de hasard dans les cours de composition de musique expérimentale qu'il donna de 1956 à 1959, à la New School for Social Research de New York. Il enseignait à ses élèves, qui n'étaient autres que George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Dick Higgins, l'esprit d'acceptation et d'intégration à toute composition musicale de n'importe quel son produit de manière imprévue ou hasardeuse.

FLUXUS ET LES FRAGMENTS DU RÉEL : OBJETS TROUVÉS, PIÉGÉS...

Le Surréalisme avait valorisé l'objet trouvé en tant que trouvaille magique ou merveilleuse ; Alison Knowles rassemble elle aussi des objets récoltés au hasard, et qui portent la marque du passage visible du temps : érosion, corrosion, concrétions, ablations, incrustations. Objets archéologiques, voire anthropologiques, l'effet est renforcé par les rubans des étiquettes qu'elle associe à ces objets, évoquant ainsi une classification muséographique. Ces restes oubliés dégagent une charge poétique, ils sont un stimulus pour l'imaginaire du spectateur. Prenant en charge le mot d'ordre de Fluxus, Alison Knowles fusionne l'art et la vie, en élevant au rang d'œuvres de misérables épaves du temps, des objets ordinaires usés qu'il suffit de ramasser.

Depuis 1960, Daniel Spoerri, l'inventeur du Eat Art (littéralement « manger l'art »), artiste également associé au Nouveau Réalisme, a l'idée de coller les objets trouvés tels quels sur un support qui, redressé à la verticale, fige dans la durée un instant dû au hasard.

Énumérés, assemblés, collectionnés, piégés, ces objets témoignent le plus souvent de repas organisés dans des galeries et restaurants artistiques où Spoerri officie lui-même en cuisine : vaisselle, emballage, cendrier sont autant de reliques de ces moments partagés collectivement.

Ces « tableaux-pièges » mettent en retrait la subjectivité de l'artiste, sa créativité, la composition étant laissée aux soins du hasard. Daniel Spoerri consigne aussi dans le petit livre *Topographie anecdotée du hasard* les quatre-vingts objets présents le 17 octobre 1961 à 15h47 précises, sur la table de sa chambre d'hôtel, rue Mouffetard à Paris. Ce petit morceau de réalité, à savoir cette table et chacun des éléments qui y sont déposés, y sont représentés, décrits et commentés. Son œuvre offre au regard les traces dispersées de la vie sous forme d'objets.

En 1975, afin de réaliser les *13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, Daniel Spoerri a organisé douze repas à la galerie Multipla à Milan, chacun dédié à un signe astrologique. Une fois les repas terminés, Daniel Spoerri les a transformés en tableaux-pièges en collant tout ce qui restait sur les tables. Le treizième tableau-piège correspond à un repas qui n'a pas encore été consommé.

FLUXUS ET L'ART-JEU

Avec des protocoles ou dispositifs régis par des règles ou bien en détournant les règles et les structures des jeux de notre enfance, les artistes Fluxus proposent certaines situations inédites au performeur et/ou au spectateur. Certaines formes d'œuvres Fluxus participatives s'inspirent par exemple des jets de pièces et de dés, des roues telles celles que l'on trouve dans les casinos, des cartes à jouer, des tirages au sort. L'art-jeu renforce le caractère non intentionnel, non utilitaire et non professionnel de l'expérience artistique.

Robert Filliou, dans son œuvre *Danse poème aléatoire collectif* en 1962, offre au spectateur la possibilité de faire tourner à loisir deux roues de bicyclettes accrochées à un panneau en bois. Les rayons désignent des mots inscrits sur le panneau, ce qui permet à tout visiteur de composer une infinité de poèmes, et de réaliser les actions indiquées.

HASARD ET IMPROVISATION

Si Cage met en jeu l'indétermination dans la musique, globalement il ouvre la voie à d'autres formes artistiques comme la performance, dont les résultats et le déroulement sont indéterminés.

Allan Kaprow propose une forme d'art participative et collective, le « happening » (ce qui arrive, se produit), qui est souvent fondé sur l'improvisation. Le happening, qui n'a pas de public mais seulement des intervenants, est à distinguer de la « performance » qui se produit devant un public. Le happening, tel qu'inventé par Kaprow, propose donc des instructions, un ensemble de gestes simples à accomplir dans un lieu défini. Plus qu'un programme à réaliser, il incite chaque participant à agir en assumant sa part d'inspiration personnelle au milieu des autres. La trame indiquée par l'auteur n'est pas un schéma fixe, elle est soumise aux lois du hasard. Ainsi tout événement est ouvert et libre de se développer d'une manière toujours inédite. L'espace et le temps, c'est-à-dire l'expérience du moment, deviennent l'enjeu fondamental de l'action. Dès lors, l'intervention du hasard n'a plus lieu seulement entre l'artiste et l'œuvre, mais elle se situe dans un processus d'interaction collective et spontanée, c'est-à-dire imprévisible, unique et non reproductible.

En 1967, Allan Kaprow crée le happening *Fluids*, consistant pour les participants à empiler des blocs de glace de dimensions définies, afin de réaliser une construction éphémère, rectangulaire et vide. Depuis 1967, *Fluids* a été réinventé dans diverses villes américaines et européennes, du vivant de l'artiste et après son décès en avril 2006.

Œuvres des collections permanentes associées à la notion de jeu et de hasard :

2^e étage

- Joe Jones : *Music Machine*, 1974 (musique aléatoire)
- Allan Kaprow : *Round Trip*, 1968 (happening / art-action / œuvres éphémères / protocole d'action / résultat indéterminé / improvisation) ; *Environnement*, 1991
- Jackson Mac Low : *Danses-poèmes*, 1990 (œuvres éphémères / résultat indéterminé / protocoles d'action)
- Daniel Spoerri : *13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, 1975 (règle du jeu / composition hasardeuse)
- Takako Saito : *Spice Chess* (vers 1977) et *Ay-O : Finger Box : Black Hole, Rainbow Hole*, 1991 ; *Finger Box : Fragile don't Crush*, 1964 (Fluxboxes / boîtes-jeux)
- George Brecht : *Events* (art action / œuvres éphémères / résultat indéterminé / protocoles d'action / improvisation)
- George Maciunas : *Flux Ping-Pong*, 1976-2013 (art-jeu / détournement d'objets / divertissement / participation collective)

1^{er} étage

- Alison Knowles : *Leone d'Oro*, 1978-1979 (objets trouvés au hasard)
- Ay-O : *Put Hand in, Ay-O*, 1990 (expérience sensorielle : sonore et tactile)
- Robert Filliou : *Danse poème aléatoire collectif*, 1962 (art-jeu / résultat indéterminé)

4 — DE NOUVEAUX MODES D'EXPRESSION

Comment les artistes Fluxus ont-ils développé de nouveaux modes d'expression comme le Mail art, le Eat Art, l'art vidéo, le happening ou encore le Théâtre Total ?

La volonté de faire coïncider l'art et la vie anime le groupe Fluxus qui va s'adonner à une débauche de productions, d'événements collectifs, concerts et autres happenings. À travers cette effervescence, ces artistes s'érigent contre les frontières géographiques ou disciplinaires ; ils militent pour un autre rapport à l'art, plus participatif. C'est un mouvement né d'un besoin de communication, d'échange d'idées afin de sortir l'art des institutions, des académies.

UN MOUVEMENT INTERNATIONAL ET HÉTÉROCLITE.

Fluxus trouve son impulsion aux États-Unis mais de nombreux artistes du monde entier vont adhérer à ce courant. Dès 1961 en effet, le mouvement ne tarde pas à s'étendre au niveau international et à attirer des artistes surtout européens et japonais. George Maciunas, le chef de file, se déplace tout d'abord en Allemagne où il rencontre Nam June Paik, un artiste sud-coréen. De nombreuses actions culturelles et des événements s'organisent dans divers lieux alternatifs en Allemagne. En 1962, Maciunas organise le « Fluxus Internationale Festspiele neuster Musik » (Festival Fluxus International de la musique la plus nouvelle) à Wiesbaden, événement qui marque la naissance du mouvement, mais aussi le « Festival of Misfits » à Londres. De nombreux artistes de tous horizons rejoignent le collectif. En 1963, Maciunas regagne New York. À Nice, Ben Vautier a fondé le groupe Art Total/Fluxus, avec lequel il donne des concerts et des pièces de rue directement inspirés de Maciunas. À Paris en 1964, Jean-Jacques Lebel organise le « Festival de la Libre Expression ». À Madrid, le groupe ZAJ donne ses premiers concerts...

Hormis cette diversité de nationalités, Fluxus fait se côtoyer des personnalités venues de toutes disciplines, aux parcours bien différents. Il rassemble par exemple beaucoup de musiciens de formation comme Ben Patterson ou Joe Jones ; George Maciunas est graphiste ; Robert Filliou est un ancien économiste ; George Brecht, un chimiste.

Un mouvement transdisciplinaire : l'exemple de l'art vidéo

Les artistes Fluxus abandonnent les médiums tradition-

nels (peinture, sculpture, dessin...) et le cloisonnement des disciplines est fondamentalement remis en cause. La transdisciplinarité est à l'honneur, les artistes opèrent des croisements avec la danse, le théâtre, la musique, l'architecture, la philosophie, la sociologie. Il faut aussi compter sur une ouverture des formes artistiques à la science et à la technique, favorisée par l'arrivée de la technologie moderne dans l'environnement quotidien.

Nam June Paik, pionnier de l'art vidéo, est le premier à créer avec les nouvelles technologies et à utiliser la vidéo comme une forme d'art à part entière. Selon lui, l'écran a remplacé la toile du peintre. Dans les années 1960, il a inventé de nouvelles formes à partir de l'image télévisuelle et a exploré tout au long de sa vie les domaines de la musique et de l'image. En 1963, il présente à la Galerie Parnass de Wuppertal une « Exposition de musique et de télévision électronique », avec treize téléviseurs déréglés qui au lieu de diffuser des images, exhibent des zébrures, provoquées par des aimants placés dans leur tube cathodique. « J'ai inventé la télévision abstraite » déclare Paik. L'artiste triture et déforme les images afin de riposter contre la communication à sens unique de la télévision. En 1965, Paik achète sa première caméra vidéo portable. Ses recherches le mènent ensuite vers le traitement de l'image vidéo multiple, le collage, la superposition. L'accumulation d'écrans se transforme en de spectaculaires sculptures technologiques. Il est l'un des premiers à utiliser la transmission satellite à des fins artistiques. En 1969 au Japon, il invente avec l'ingénieur Shuya Abe le synthétiseur Abe-Paik, première machine destinée à déformer une vidéo. Il utilise de manière expérimentale ces nouvelles technologies afin de détourner leur usage.

Dans *TV-Buddha Duchamp-Beuys* (1989), Nam June Paik réalise une installation où un Bouddha en marbre, filmé en prise directe et en continu, fait face à sa propre image diffusée dans un téléviseur.

DE NOUVELLES FORMES D'ART ENTRE LES GENRES ARTISTIQUES « TRADITIONNELS » : L'INTERMEDIA

La notion d'intermedia est créée par Dick Higgins en 1965, en relation à son travail théorique lié au groupe Fluxus et empruntant le terme au critique Samuel Taylor Coleridge. Dans *Statement on Intermedia (Déclaration sur l'intermedia)*, il explique que l'intermedia décrit les activités interdisciplinaires qui se sont développées entre les genres artistiques, dans les années 1960 : les

espaces tels que ceux entre le dessin et la poésie, ou entre la peinture et le théâtre pourraient être décrits comme intermédia.

Ces nouveaux « genres entre les genres » ont ainsi pu développer leurs propres noms, comme la poésie visuelle. Dans la pratique de Dick Higgins, la poésie est d'ailleurs considérée comme un art visuel ; la musique est associée à l'image, notamment sous forme de partitions pour piano qui sont des illustrations de paysages (*Piano Album Short Piano Pieces*, 1980).

Higgins décrit ces nouvelles formes d'art pour abolir les frontières entre les médiums reconnus, ou même fusionner les limites de l'art avec des médiums jusqu'alors jamais considérés en tant que formes artistiques, comme tout ce qui peut être généré par ordinateur.

UN TRANSFERT DE RESPONSABILITÉ : ART-ACTION, EVENTS, HAPPENINGS...

Fluxus apporte dès 1963 l'idée de la participation du spectateur à l'action, en le rendant acteur de l'œuvre et en lui transmettant des responsabilités. Avec sa célèbre déclaration « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », Marcel Duchamp évoquait déjà l'importance, voire la nécessité pour le regardeur de prendre part à l'œuvre et ajoutait aussi : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur, en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. »

Joseph Beuys, qui croise un temps le chemin des idées Fluxus, défend l'idée du « tous artistes ». Cette déclaration fonde le travail de Beuys, qui crée la notion de « Sculpture sociale ». Il croit à la présence de la créativité en chacun de nous et dans tous les domaines de l'activité humaine. Pour lui, « tout homme peut, et même doit, prendre part à la transformation du corps social ».

L'« art-action » fait intervenir le spectateur. Son, musique, mouvement corporel, improvisation, expression libre sont au service de l'acte, du geste, de l'intervention publique. Tout lieu rassemblant du public, de la rue au concert, devient théâtre d'événements. De ces actions Fluxus, il ne reste aujourd'hui que des documents d'archives, il s'agit d'un art forcément éphémère.

Fluxus place résolument le spectateur dans une position active. À partir de 1959, George Brecht parle d'« events » (événements) pour décrire des mises en situation, des actions simples et brèves décrites sur une carte, puisant souvent leur origine dans la diversité

des gestes du quotidien, sollicitant de la part des spectateurs une expérience totale. Quiconque peut réaliser un event, ou plutôt l'interpréter, comme un morceau de musique à partir d'une partition ; en privé ou en public, seul ou en groupe. Les indications ou « protocoles » sont ouverts et souvent drôles, parfois énigmatiques. C'est une manière de changer son regard sur un objet ou une situation banale, comme lorsque George Brecht pose des fleurs sur un piano en tant que proposition musicale.

L'événement est à la fois une célébration du banal et une critique potentielle des formes d'expressions artistiques tentées par une certaine solennité, comme la performance, et de toute théâtralisation propre à certaines formes des années 1970, à la croisée de multiples disciplines artistiques.

Dans la boîte Fluxus *Water Yam* (1972), regroupant une centaine de petites cartes events, il inscrit sur l'une d'elles : « At least one egg, 1961 » (« Au moins un œuf »). Ainsi, pour réaliser l'événement de l'œuf, il faut juste un œuf. Tout le reste est laissé au libre choix de l'interprète.

Allan Kaprow propose quant à lui une forme d'art participative et collective plus complexe et reposant sur une dramaturgie plus longue, le « happening », (de l'anglais « to happen » : arriver, se produire). Le happening se déroule « sans répétition, ni public », avec seulement des participants (il se distingue ainsi de la « performance » qui se produit devant un public), à qui Kaprow propose donc des instructions, un ensemble de gestes simples à accomplir dans un lieu défini.

Allan Kaprow développe l'idée du happening et introduit le terme en 1958 dans son texte manifeste *L'héritage de Jackson Pollock*. Il le définit comme « un assemblage d'événements joués ou perçus, en plusieurs temps et lieux [...]. Ses activités peuvent être inventées ou tout à fait ordinaires [...]. C'est de l'art mais qui paraît plus proche de la vie. [...] Et, c'est important, pas de référence à la culture artistique ».

En 1968, Allan Kaprow propose le happening *Round Trip*, consistant à réaliser une boule en papier, carton et ficelle, de plus en plus grande, tout en la roulant à travers les rues de New York. Une fois la boule devenue trop grande, on retire progressivement de la matière, en continuant de rouler la boule jusqu'à ce qu'elle ait complètement disparue. Dans *Fluids*, en 1967, il s'agit pour les participants d'empiler des blocs de glace de dimensions définies, afin de réaliser une construction éphémère, rectangulaire et creuse.

FLUXUS SELON BEN VAUTIER : LE THÉÂTRE D'ART TOTAL

Ben est fasciné par les événements de George Brecht. En 1963 à Nice, il crée avec un groupe d'amis « le Théâtre d'Art Total » ou « Groupe d'Art Total », en contradiction avec le théâtre de son époque. Ce nouveau théâtre réclame tout simplement l'intégration de la vie et s'il se dit total c'est que tout peut être théâtre, y compris les petites actions de la vie de tous les jours. Le théâtre doit toujours chercher un nouveau langage, de nouvelles scènes, de nouvelles lois.

« Nous avons commencé à préparer le festival Fluxus de 1963. Nous avons commencé tout de suite à faire des compositions Fluxus dans la rue. J'ai adapté beaucoup de pièces de théâtre de choc à Fluxus. [...] Notre position était "la fiction est morte". Le théâtre d'aujourd'hui doit contenir la "vie" et la participation. Je dois admettre quelque chose, à cause de mon ego, j'appelais le groupe "Art Total". Je ne voulais pas l'appeler Fluxus. » Ben.

Dans la vidéo *Gestes et actions de rue 1962-1971*, Ben revient sur quelques-unes des pièces réalisées à Nice sur la Promenade des Anglais ou devant son magasin, du début des années 1960 au début des années 1970, comme *Regardez-moi cela suffit* (1962), *S'asseoir au milieu de la rue* (1964), *Attendre que le temps passe* (1966), *Je signe la ligne d'horizon* (1967), ou encore *Ben cire gratuitement les chaussures des autres* (1971).

UN ART ANCRÉ DANS LES RITUELS DU QUOTIDIEN : LE EAT ART

Associé depuis 1960 au groupe des Nouveaux Réalistes, Daniel Spoerri est également en lien avec George Maciunas et Fluxus à partir de 1963.

Cette même année, lors de l'exposition « 723 ustensiles de cuisine », Daniel Spoerri explore le sens du goût et commence à collectionner les repas comme *Le Repas hongrois* qu'il organise à la Galerie J : la galerie est transformée en restaurant, l'artiste en cuisinier ; les reliefs du repas et les plats sur chaque table sont ensuite immortalisés comme tableaux-pièges, une forme d'art participatif. Spoerri collecte des objets du quotidien en vrac et les colle, selon les situations, sur le support qui se présente à lui, chaise, table, plateau, caisse, puis il redresse l'ensemble à la verticale comme un tableau.

Ainsi commence l'aventure de ce que Spoerri nomme Eat Art, « manger l'art ». La nourriture met en jeu beaucoup de symboles, le savoir culinaire et la gastronomie, mais aussi les rituels les plus primitifs comme le

cannibalisme. Son utilisation dans l'art souligne le côté éphémère de l'œuvre d'art, pouvant être modifiée par l'apport du spectateur et sa participation, une sorte de démythification de l'artiste démiurge. Les expériences de Spoerri autour du Eat Art se poursuivent, il organise de nombreux repas artistiques et en 1968 ouvre avec succès un vrai restaurant dans lequel il est cuisinier, le « Restaurant Spoerri » à Düsseldorf. Il « piège » alors les tables telles que les clients les ont laissées, avec plats et restes de nourriture collés. Puis il ouvre au-dessus du restaurant la « Eat Art Galerie », où il propose des œuvres d'art comestibles.

En 2010, l'anthropologue Bernard Müller et un groupe d'archéologues mettent à jour, en présence de Daniel Spoerri, les restes enfouis d'un banquet organisé par l'artiste en 1983 à la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas, dans une tranchée de quarante mètres de long : *L'enferment du tableau-piège* dit aussi *Le déjeuner sous l'herbe*.

En 1975, Daniel Spoerri réalise 13 tableaux-pièges astro-gastronomiques : suite à douze repas qu'il organise à la galerie Multithla à Milan, dédiés chacun à un signe astrologique, Daniel Spoerri les transforme en tableaux-pièges, en collant tout ce qui reste sur les tables. Le treizième tableau-piège montre un repas qui n'a pas encore été consommé.

Chaque repas piégé constitue une archive de chaque rencontre ; une sorte d'archéologie du repas élaboré par Daniel Spoerri qui utilise toutes la symbolique liée au signe pour créer un menu particulier. Des documents, photographies, textes et journaux sont laissés comme indices sur la table. Daniel Spoerri a également demandé aux participants d'apporter vaisselle, objets ou symboles évoquant leur signe astrologique.

CONCRÉTISME ET EXPÉRIMENTATION

Le concrétisme est une forme d'anti-art ; les artistes Fluxus étudient et scrutent « la réalité », la vie est expérience. George Maciunas propose d'abandonner ce qui est abstrait ou illusion ; il faut chercher à se détacher des représentations illusionnistes, il est essentiel de percevoir la « vraie » vie pour faire l'expérience du monde concret qui nous entoure. Fluxus doit permettre de porter un autre regard sur le quotidien, même le plus banal.

Parmi tous les nouveaux modes d'expression développés par Fluxus, tous ont en commun l'expérimentation de nouvelles formes artistiques et de nouveaux moyens de diffusion des œuvres. L'utilisation de matériaux du quotidien ; les liens étroits entre la production artistique et la réalité de la vie sont typiques de Fluxus, pour qui l'art ne

doit plus être quelque chose de grande valeur et d'inaccessible. Il ne doit pas être fait pour l'éternité, mais pour un moment éphémère. Le spectateur doit aussi pouvoir participer au travail artistique, pour comprendre l'œuvre d'art en tant que proposition, comme une sorte d'invitation à agir et expérimenter, telles que peuvent l'être les partitions de Ben Patterson par exemple.

Ce dernier trouve magique la production, par la société de consommation, d'objets en tout genre qu'il s'amuse à détourner de leur fonction, et parle même de « réalisme magique ». Ben Patterson trouve les matériaux pour son travail dans son environnement quotidien (photographies découpées dans les journaux, emballages de chocolats, cartes postales publicitaires, boîtes en carton, articles de décoration, jouets d'enfant, bouteilles et canettes de tout type), adorant chiner dans les boutiques de brocante et choisissant les objets les plus absurdes pour sa production artistique

Dans une proposition sans titre présentée en 2003, Willem de Ridder incite le visiteur à expérimenter par lui-même les effets étonnants de trois chaises a priori pourtant banales, mais dont les histoires sont tour à tour effrayantes ou merveilleuses. Il s'agit aussi d'expérimenter et questionner la frontière entre la réalité et la fiction.

LE BURLESQUE COMME FORME ARTISTIQUE À PART ENTIÈRE

Afin de supprimer toute notion de professionnalisation de l'artiste, l'art défendu par Fluxus doit être simple, amusant, divertissant, sans prétention, s'intéressant souvent à des choses insignifiantes. L'art est alors un mélange de gags, de jeux enfantins absurdes, qui ne demandent pas d'habileté particulière. L'art n'a, par principe, aucune valeur marchande. Très tôt affirmée par George Maciunas à travers un de ses manifestes, l'importance accordée à cette notion de dérision, d'humour et de burlesque se retrouve notamment dans plusieurs photographies dans lesquelles on le voit costumé, souvent en habits de femme, grisé, grimaçant, non sans évoquer les personnages des films burlesques interprétés par Charlie Chaplin, Buster Keaton ou les Marx Brothers.

Sur le couvercle de la boîte Fluxus *George Maciunas Passport photographs by Peter Moore* (1976), on observe trois photographies de George Maciunas en train de faire des grimaces, et qui sont présentées comme étant les photographies de son passeport.

En 1961, Yoko Ono proposait : *Pièce pour rire*, une forme d'événement dans lequel il s'agit de ne pas s'arrêter de rire pendant une semaine entière.

UN NOUVEAU SUPPORT ACCESSIBLE TOUS : LE MAIL ART

Les artistes Fluxus ont produit des multiples : l'œuvre n'est plus unique, elle se démultiplie et peut prendre la forme de jeux, de boîtes, d'échanges de lettres, d'éditions de livres et de revues. Ils font de l'art à partir de ce qu'ils vivent, réintroduisant ainsi la notion d'un art populaire accessible à tous.

Ray Johnson est considéré comme le créateur du Mail art, l'art de la correspondance. À partir de 1963, des artistes se sont en effet servis de la Poste pour transmettre leurs idées, leur vécu, en associant l'écrit aux dessins, aux images et aux collages. Ces envois postaux détournés à des fins artistiques permettent en effet d'échanger, de faire circuler les idées par-delà même les frontières.

Le Mail art développe une forme de « non-art » par le contenu des éléments expédiés (détails de la vie, anecdotes, histoires) mais aussi par le refus de montrer et diffuser son art par le biais des galeries d'art, des musées. Le Mail art a constitué une forme idéale de diffusion et de communication directe sans passer par le circuit des institutions. C'est un mode d'expression qui met en valeur les liens sociaux, les relations humaines et permet de faire rentrer l'art dans la vie quotidienne.

Œuvres des collections permanentes associées à la notion de nouveaux modes d'expression :

2^e étage

- Daniel Spoerri : *13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, 1975 + photographies (Eat Art / expérience collective)
- Ben : ses tableaux-écritures / messages
- Jackson Mac Low : *Dances-poèmes*, 1990 (œuvres éphémères / intervention du spectateur / implication du corps / protocoles d'action)
- Allan Kaprow : *Round Trip*, 1968 (happening / protocole / participation et interprétation par tous)
- George Brecht : *Events* (participation et interprétation par tous)
- George Maciunas : *Diagram of Historical Development of Fluxus*, 1973 (diagramme / cartographie / inscription dans l'histoire des mouvements artistiques) ; *Manifeste Fluxus*, 1965 (manifeste / positionnement / définition du mouvement Fluxus)

1^{er} étage

- Nam June Paik : *Pythagoras*, 1989 et *TV-Buddha Duchamp-Beuys*, 1990
- & Shigeko Kubota : *Duchampiana: Bicycle Wheel One*, 1976-1990 (art vidéo / nouvelles technologies / art et sciences)
- Robert Filliou : *Danse poème aléatoire collectif*, 1962 (art-action / participation du spectateur)
- L'espace Mail art et Internationalisme : diffusion / art accessible à tous

5 — FLUXSHOPS, FLUXBOXES ET ÉDITIONS

Les artistes Fluxus ont utilisé de nombreux moyens artistiques pour diffuser leurs idées. Comment sont apparus les Fluxshops, les Fluxboxes et autres Fluxkits, ainsi que de nouveaux supports graphiques ?

Largement représentées dans les collections de la Fondation du doute, les boîtes Fluxus, ou Fluxboxes, et plus largement les éditions, ne sont pas issues d'une expérience anecdotique dans l'aventure Fluxus. Elles caractérisent au contraire une volonté opiniâtre de s'émanciper des formats traditionnels et s'opposent à la conception alors en vigueur de l'œuvre d'art unique et originale.

Le principe de la boîte qui permet de réunir un ensemble d'objets et de matériaux hétéroclites est une bonne illustration de ces techniques dites mixtes qui se développent peu à peu dans l'art contemporain. La boîte se définit d'abord comme un contenant rigide, facilement transportable et muni d'un couvercle. La boîte peut être fonctionnelle, elle sert alors à ranger, classer, conserver un contenu mais elle peut rester vide ou ne pas s'ouvrir, devenant alors un pur contenant, un espace de projection mentale.

Avec ces « œuvres de poche », réalisées pour certaines en plusieurs exemplaires, les artistes questionnent les modes de diffusion de l'art et abandonnent les circuits habituels de distribution de l'art. « Si cet objet renvoie au fermé, au clos, à l'invisible, il est aussi inversement ce qui s'ouvre, dévoile et présente. » (Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*).

LES PRÉCURSEURS

Parmi les artistes incontournables dans leur usage des boîtes, Marcel Duchamp et Joseph Cornell font figure de références. Le premier a déjà ébranlé l'histoire de l'art au XX^e siècle avec ses « ready-made », objets achetés dans le commerce et désignés comme œuvre par l'artiste. Le second, admiré des surréalistes à travers sa création de boîtes, a selon André Breton « médité une expérience qui bouleverse les conventions d'usage des objets ».

MARCEL DUCHAMP ET LA BOÎTE-EN-VALISE

Artiste français (1887-1968), naturalisé américain en 1955. *La Boîte-en-valise*, réalisée entre 1936 et 1941, rassemble une série d'œuvres d'art de l'artiste Marcel Duchamp. Un peu plus tôt en 1934, il travaillait déjà à l'édition de la *Boîte verte*, tirée à trois cents exemplaires, qui

contenait principalement ses notes pour la réalisation du *Grand Verre*. En 1935, l'idée lui vient de rassembler dans une sorte d'album-objet les œuvres qu'il a réalisées jusque-là. *La Boîte en valise* est conçue comme un musée pliable et portatif et se compose d'une valise contenant les reproductions des principales œuvres de Duchamp, dont de nombreuses photographies et des répliques miniatures de ses sculptures et ready-mades. La première *Boîte-en-valise* est réalisée à partir de 1936, puis d'autres exemplaires suivront, de 1942 à 1966, à l'aide d'assistants. *La Boîte-en-valise* est alors produite dans une édition de trois cents douze copies, toutes exactement semblables, à l'exception des vingt premières présentées dans une publicité comme des éditions de luxe numérotées, avec une œuvre originale signée (placée sous le couvercle). Œuvre à part entière, *La Boîte-en-valise* est aussi un outil de réflexion sur l'espace d'exposition. Marcel Duchamp brouille les frontières entre l'objet d'art unique et la copie, entre l'objet d'art et sa reproductibilité mécanique.

JOSEPH CORNELL (1903-1972), CRÉATEUR DE LA BOÎTE SURREALISTE

Artiste américain, Joseph Cornell explore les boutiques de brocanteurs et d'antiquaires de Manhattan, afin de collectionner quantité d'images et d'objets dont il se sert par la suite pour réaliser ses œuvres. Il conserve par ailleurs des dossiers documentaires très fournis sur des sujets qui l'intéressent et dont il tire un matériau là encore pour la création de ses boîtes (par exemple : les oiseaux, les starlettes d'Hollywood).

Ses œuvres les plus caractéristiques sont ces assemblages créés à partir d'objets trouvés, la plupart du temps des boîtes en bois à couvercle vitré, dans lesquelles il dispose un véritable théâtre du merveilleux. Par collage de photographies et association d'objets divers, il conçoit ces boîtes comme des petits cabinets de curiosités rendant hommage à « une poésie du quotidien ». Si Cornell adopte la technique surréaliste de la juxtaposition irrationnelle, il ne s'est jamais considéré pour autant comme Surréaliste, tout en admirant le travail de ces artistes et en les côtoyant.

DE NOUVEAUX FORMATS DE DIFFUSION DE L'ART : FLUXSHOPS, FLUXBOXES ET SUPPORTS GRAPHIQUES (REVUES ET TRACTS)

À partir de 1964, Fluxus déploie un système de diffusion calqué sur le supermarché et les catalogues de vente

par correspondance : les *Fluxshops* ouvrent aux États-Unis et en France. Espaces de diffusion, ni vraiment boutiques ni vraiment ateliers, il sont conçus comme des lieux de création permanente favorisant échanges et expériences artistiques ; l'objectif étant de communiquer l'esprit Fluxus tous azimuts. On peut y trouver des publications, de la poésie et une multitude d'objets Fluxus : à des prix très éloignés de ceux du marché de l'art traditionnel, des boîtes, les *Fluxboxes*, les *Fluxkits* et autres multiples sont mis en vente, contenant des œuvres de poche et des jeux absurdes. L'œuvre d'art se démocratise dans sa forme et son contenu ; devient à la portée de tous financièrement, est d'un accès facile, hors des musées et des galeries.

Parmi les supports graphiques publiés, on trouve dans les *Fluxshops* la revue Fluxus au nom imprononçable, *cc V TRE* : initiée par George Brecht, directeur de la publication, George Maciunas en reprend l'édition en 1963, et en fait la revue Fluxus. Elle sera définie ironiquement par ses éditeurs comme « l'organe officiel de Fluxus ». Publiés à New York, six numéros sortiront entre 1964 et 1966, avant de s'espacer jusqu'en 1979. En plus de présenter « l'actualité » de Fluxus, ce journal permettait à tous de commander et faire fabriquer les *Fluxboxes* ou *Fluxkits*, grâce à une liste qui détaillait l'artiste, le titre et le prix de vente de la boîte ou du kit.

De même, de nombreux tracts ont été édités et diffusés via les *Fluxshops*, afin d'annoncer diverses actions et propositions des artistes, ainsi que les différents manifestes rédigés par George Maciunas, qui supervisait l'ensemble de ces éditions.

À Villefranche-sur-Mer de juillet 1965 à mars 1968, Robert Filliou ouvre avec George Brecht « La Cédille qui sourit », atelier-boutique et centre de création international, habituellement fermée aux heures normales d'ouverture. Sur la porte, une ardoise indique : « On est au café du Midi, chez Gisèle et Raymonde. » En revanche, « La Cédille » ouvre à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit.

FLUXUS ET LES BOÎTES-JEUX

On trouve pour la grande majorité des artistes Fluxus une production plastique commune : les *Fluxboxes*, fabriquées en plastique, en bois ou en carton. Celles produites aux États-Unis sont au départ fournies aux artistes par George Maciunas, qui se chargeait de l'habillage graphique : il ne restait aux artistes qu'à les remplir. Dick Higgins, Takako Saito, Ben Patterson,

Yoko Ono, Alison Knowles, Ben Vautier, George Brecht, Robert Filliou et Robert Watts sont parmi ceux qui se sont prêtés à l'exercice.

Si la production des *Fluxboxes* est très diversifiée, la plupart du temps l'humour et le gag sont de rigueur, il ne s'agit pas en effet d'y placer des objets précieux mais plutôt tout ce qui leur passe sous la main : cailloux, ficelles, coquillages, cartes à jouer, petits textes... On peut y découvrir par exemple les carnets de timbres de Robert Watts, les *Fluxstamps*, *La Machine à sourire* de George Maciunas, les boîtes tactiles de Ay-O. Leur réalisation ne réclame aucun savoir-faire particulier, dans l'esprit Fluxus ces boîtes sont proches du gadget, et revendent une forme d'art-distraction : tout peut être art et tout le monde peut en faire. S'inspirant des boîtes de jeu, les boîtes Fluxus sont destinées à être manipulées par le public, elles attisent la curiosité, surprennent, provoquent la perplexité. La *Fluxbox* doit avoir un coût de production quasi nul et même si la réalisation reste largement artisanale, elle est productible en série.

Quelques exemples de boîtes et kits Fluxus emblématiques dans les collections de la Fondation du doute (2^e étage) :

Water Yam de George Brecht (1972)

George Brecht est l'inventeur des « events », à savoir des propositions d'actions à créer comme autant de protocoles ouverts à l'interprétation de chacun. Cent partitions sont imprimées sur de simples cartes bristol et regroupées dans cette petite boîte en bois éditée avec l'aide de George Maciunas.

Finger Boxes de Ay-O :

Fragile don't Crush (1964) et *Black Hole, Rainbow Hole* (1991)
Ay-O est connu pour ses « Boîtes à doigt », c'est-à-dire des boîtes opaques dans lesquelles les visiteurs introduisent « à l'aveugle » leur doigt dans des trous pour découvrir, grâce au toucher, la texture et les matériaux plus ou moins surprenants contenus à l'intérieur.

Fluxus Year Box 2, de George Maciunas, édition Fluxus (1967)

Cette boîte en bois contient de nombreux kits réalisés par George Maciunas sur proposition de plusieurs artistes. Elle contient notamment des cartes imprimées, des enveloppes, de nombreux *Fluxfilms* et une petite visionneuse manuelle.

Fluxboxes de Takako Saito :

Music book (1984) et *Spice chess* (vers 1977)

Music book est un livre-boîte contenant des cubes en papier blanc de différentes tailles, qui sont un élément central des propositions artistiques de Takako Saito. L'artiste a aussi produit une très grande quantité de jeux d'échecs Fluxus ou *Fluxchess*, dans lesquels les éléments du jeu et la manière de les utiliser sont détournés, mais demeurent de véritables jeux d'échecs. Takako Saito a réalisé de nombreuses boîtes et jeux d'échecs Fluxus, et sur invitation de George Maciunas, elle a participé à l'assemblage de *Fluxboxes* d'autres artistes.

Visite

1



Ben Vautier, *Le canard (Artdada - J'en ai m'art)*, 1990, collection Ben Vautier, Fondation du doute, Blois

« Que se passe-t-il quand je découvre des œuvres avec mes oreilles, ou des matières avec mes mains, avant de les découvrir avec mes yeux ? Quelles sensations je perçois en expérimentant l'usage de mes sens ? »

QUAND JE FERME LES YEUX...

Notions

perception, concentration et attention, expériences sensorielles et développement de l'écoute et du toucher pour une découverte des arts sonores.

De la Moyenne Section de maternelle au CP
Durée : de 50 minutes à 1h30

Visite

1

Fluxus a beaucoup joué avec les sens. Ce parcours de visite crée les conditions d'appréhension des œuvres autrement que par les yeux. Faire travailler les sens, le toucher et surtout l'ouïe, pour découvrir ou faire l'expérience des capacités de suggestion d'une œuvre. Il s'agit pour l'essentiel d'œuvres sonores obligeant à être attentif à toutes les sensations sonores qu'elles déclenchent, à ce qui se produit quand un son surgit : lorsque la vue est occultée, les images affluent, des images mentales que l'on trouve à l'intérieur de soi, ou au bout des doigts.

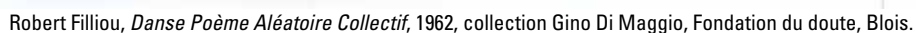
Des temps de découverte « à l'aveugle » et des « séances d'écoute », voire des expériences gustatives ou olfactives, ponctueront la visite et seront accompagnées de l'apport d'un vocabulaire spécifique, une tentative de mise en mots de toutes les sensations.

Le toucher n'est pas en reste, grâce aux boîtes tactiles, les *Finger Boxes* ou « boîtes à doigt » de l'artiste japonais Ay-O, contenant des objets aux matériaux et textures variés, parfois sonores également. D'autres objets sonores ou instruments de musique sont à la disposition des enfants, afin qu'ils expérimentent concrètement le fonctionnement des œuvres que l'on ne peut manipuler, et les sensations qu'elles produisent.

> Thèmes et œuvres abordés :

- Les machines sonores et la musique aléatoire, le rythme hasardeux des sons :
Joe Jones (*Music Machine*, 1974)
- Évocations sonores, description des images produites par les sons :
Alison Knowles (*Rake*, 2006 & *Chickpeas garden*, 1971-2019)
- Les trépidations sonores, un goût pour les sons et les bruits :
Ben Vautier (*Le canard (Artdada - J'en ai m'art)*, 1990)
- Jeux tactiles, voir du bout des doigts :
Ay-O (*Finger Boxes : Fragile don't Crush*, 1964 et *Black Hole, Rainbow Hole*, 1991)
- Perception d'une œuvre olfactive ; sucrée ou salée etc. :
Takako Saito (*Spice Chess*, 1960)
- Les suggestions du martellement des sons :
Wolf Vostell (*Fandango*, 1975-1977)
- Imaginer des sons grâce à des associations d'images en lien avec les éléments exposés, voir un piano animal :
La Monte Young (*Piano piece for David Tudor #1*, 1960-1990)

2



L'ART C'EST FACILE

events, happenings, protocoles de jeux et de hasard, mise en valeur d'actions de la vie quotidienne, création collective, interactivité, participation des visiteurs.

DOSSIER PÉDAGOGIQUE — Fondation du doute Blois — p. 21

Visite

2

Une visite pour aborder concrètement les questions posées par les artistes Fluxus et découvrir différentes formes artistiques, liées à la notion d'événement, de surprise et d'imprévu. En proposant des formes d'« art-action », Fluxus place le spectateur dans une position active : à partir de 1959, George Brecht choisit de parler d'« events » (événements) pour décrire les mises en situation qu'il réalise à partir d'objets et d'actions du quotidien, dans sa dimension ordinaire et poétique. Apparenté à une partition, l'événement se joue. Brecht déclare ainsi : « La musique, ce n'est pas seulement ce qu'on écoute et ce qu'on entend, mais c'est tout ce qui se passe. » L'événement peut être exécuté en privé ou en public, seul ou en groupe. Quelquefois, les énoncés sont énigmatiques.

Allan Kaprow propose quant à lui une forme d'art participative et collective, le « happening » (ce qui arrive, se produit), dans laquelle il n'y a pas de public, seulement des participants : il leur confie un ensemble d'instructions et de gestes simples, à accomplir dans un lieu défini. La trame indiquée n'est pas un schéma fixe, elle est soumise aux lois du hasard. Ainsi, tout événement est ouvert et libre de se développer d'une manière toujours inédite.

Avec des protocoles ou dispositifs régis par des règles ou bien en détournant les règles et les structures des jeux de notre enfance, les artistes Fluxus nous proposent des situations inédites. Certaines formes d'œuvres participatives s'inspirent par exemple des jets de pièces et de dés, des roues comme celles que l'on trouve dans les casinos, des cartes à jouer et des tirages au sort. Le divertissement devient ainsi partie intégrante de l'art et de sa définition, tel que l'énonce George Maciunas en 1965, dans un manifeste dans lequel il définit Fluxus comme un « art-distraction ».

> Thèmes et œuvres abordés :

- Un rituel quotidien « banal » qui peut devenir un événement, sortir de l'ordinaire :
Daniel Spoerri (*13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, 1975)
- Inventer d'autres usages à un objet de la vie quotidienne :
Shigeko Kubota (*Duchampiana: Bicycle Wheel One*, 1976-1990)
- Découverte des happenings et des environnements :
Allan Kaprow (*Fluids*, 1967 et *Round Trip*, 1968)
- Prendre part physiquement à l'œuvre d'un artiste ; interroger la place de l'image au quotidien :
Nam June Paik (*TV-Buddha Duchamp-Beuys et Pythagoras*, 1989)
- Un jeu à la portée de tous, avec des roues et des phrases qui nous mettent en action :
Robert Filliou (*Danse poème aléatoire collectif*, 1962)
- Choisir une carte au hasard et expérimenter les events :
George Brecht (*Water Yam*, 1972)
- Un sport connu de tous, dont les raquettes insolites donnent une autre dimension à la partie et à la gestuelle des joueurs :
George Maciunas (*Flux Ping-Pong*, 1976-2013)

Visite

3



George Brecht, *Black Ball Puzzle* (*Games and Puzzles*), 1964, collection Ben Vautier, Fondation du doute, Blois.

« Que se passe-t-il quand de nombreux artistes s'intéressent à ce qui n'a pas de valeur pour le transformer en art ? Que développe l'attention donnée aux choses infimes ? »

L'ART DE LA NON-IMPORTANCE

Notions

l'éphémère, le banal, le réel le plus concret, le rien, le détail ; histoire d'un groupe d'artistes, découverte de différents champs artistiques illustrés par des exemples concrets ; questionner son point de vue sur les choses, même les plus infimes.

Visite générale active, de la Cinquième à la Terminale
Visite spécifique pour les spécialités arts plastiques au lycée
Durée : 1h30 environ

Visite

3

Une visite pour découvrir l'histoire de Fluxus et les artistes qui la composent, à travers une sélection d'œuvres des collections permanentes de la Fondation du doute. L'accent est porté sur l'intérêt que ces artistes ont accordé au banal, à l'infime, à « l'importance de la non-importance » : Fluxus a mis en lumière ce à quoi personne, y compris les artistes, ne s'était intéressé avant. L'heure est à la désacralisation de l'art, ce qui ne paraît pas important peut devenir art.

Le lien qui unit Ben Vautier avec la ville de Blois naît lors de la création du *Mur des mots* en 1995.

Il s'agit de comprendre la relation que Ben entretient avec les mots et les objets, qui expriment son intérêt et son questionnement autour des choses simples du quotidien ; son goût pour les définitions et le débat, à travers ses tableaux-écritures ; sa pratique des « actions de rue » parfois absurdes, des gestes simples qui deviennent happenings. George Maciunas, graphiste et artiste, est le fondateur de Fluxus et la personnalité centrale du groupe. Il est celui qui impulse cette volonté de désacraliser l'art, incitant à faire l'expérience du « concrétisme » de la vie quotidienne.

Les artistes explorent les arts sonores et la musique-action, étroitement liés à la naissance de Fluxus, qui envisagent les moindres sons et bruits du quotidien comme de la musique.

L'usage du hasard et de l'indétermination, de protocoles et de règles de jeu est prépondérant. On assiste à la naissance d'un art-jeu interactif et participatif, accordant une large place à l'humour et au second degré. Fluxus aspire à l'intégration du spectateur dans des œuvres improvisées, impromptues, souvent non reproductibles et éphémères. La dimension anecdotique et expérimentale prend le pas sur la création d'une œuvre pérenne.

De nouveaux moyens d'expression, comme l'art vidéo, le Mail art et le Eat Art se développent. Dans les années 1960, les artistes Fluxus ont utilisé tous les moyens de communication à leur portée pour diffuser l'esprit Fluxus : journaux, tracts, éditions de multiples (notamment les boîtes Fluxus ou *Fluxboxes*), concerts, happenings dans l'espace public. Toutes ces nouvelles pratiques accordent de l'importance aux « petites choses » a priori insignifiantes du quotidien, au banal : les sons, les objets etc. Dans cette tentative de relier l'art et la vie, on trouve un intérêt marqué pour les micro-événements dérisoires et essentiels à la fois, qui surgissent d'un coup de dés...

> Thèmes et œuvres abordés :

- Transformer le son et la musique en modifiant leur support, le disque vinyle 33 tours :
Milan Knížák (*Broken music*, 1965)
- Inventer de nouvelles manières de produire des sons avec un piano :
Philip Corner (*Piano Activities*, 1962 et *Piano Activities Togetherness*, 2013)
- Le détournement d'un instrument de musique en machine sonore, conçue avec des matériaux simples :
Joe Jones (*Music Machine*, 1974)
- Eat Art et tableaux-pièges, ou le rituel éphémère du repas immortalisé :
Daniel Spoerri (*13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, 1975)
- « L'essentiel est de communiquer » :
Ben Vautier (le *Mur des mots*, 1995 ; œuvres du café boutique Le Fluxus et des collections permanentes dont *Gestes et actions de rue 1960-1972*)
- Le jeu et l'art s'entremêlent dans les *Fluxboxes* (boîtes Fluxus) et autres œuvres-jeu :
Takako Saito (*Spice Chess* 1960 et *Hat Chess Game*, 1990)
- L'art vidéo, une nouvelle forme artistique liée aux nouvelles technologies de l'époque :
Nam June Paik (*TV-Buddha Duchamp-Beuys* et *Pythagoras*, 1989)
& **Shigeko Kubota** (*Duchampiana: Bicycle Wheel One*, 1976-1990)
- Des approches artistiques variées et un ancrage brut dans la réalité quotidienne :
Wolf Vostell (*Fandango*, 1975-1977)
- Un jeu de hasard inspiré de ceux des casinos ou des jeux télévisés :
Robert Filliou (*Danse poème aléatoire collectif*, 1962)
- Un atelier-boutique où l'on joue et crée des objets :
Robert Filliou et George Brecht (*Armoire à pharmacie de « La Cédille qui sourit »*, 1965-1968)
- Production d'objets en série et détournement ludique d'un sport accessible à tous :
George Maciunas (*Flux Year Box 2*, 1967 et *Flux Ping-Pong*, 1976-2013)
- L'évocation de la musique à travers l'association d'objets et d'images :
La Monte Young (*Piano piece for David Tudor #1*, 1960-1990)
& **John Cage** (*Pianofortissimo*, 1989-2022)

Visite

4



Daniel Spoerri, « Tableau-piège astro-gastronomique de la Vierge », détail de l'œuvre *13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, collection Gino Di Maggio, Fondation du doute, Blois.

« Que se passe-t-il quand on envisage chaque "geste" de la vie quotidienne comme potentiellement artistique ? Qu'est-ce qui fait événement ? Jouer c'est créer ? »

L'ART ET LA VIE CONFONDUS

Notions

events, happenings, protocoles de jeux et de hasard, création collective, interactivité, participation du public et des visiteurs...

De la Cinquième à la Terminale

Visite spécifique pour les spécialités arts plastiques au lycée

Durée : 1h30 environ

Visite

4

« L'art a estompé la différence entre l'art et la vie. Laissons maintenant la vie estomper la différence entre la vie et l'art », disait John Cage.

Comment montrer l'importance du quotidien et des événements qui le constituent ? Comment développer une acuité face à ce qui nous entoure, acquérir une capacité à aller au-delà de l'observation de ce qui fait événement, pour y prendre part soi-même ?

Les œuvres choisies dans la visite des collections rendent compte de cet intérêt pour la réalité la plus radicale des choses et pour le traitement de la notion d'événement.

Les artistes Fluxus, en particulier George Brecht, se sont saisis de cette notion pour élaborer les « events » (événements), une forme spécifique d'« art-action » issue du domaine musical, réalisée à partir d'objets et d'actions de la vie quotidienne, dans sa dimension ordinaire et poétique.

Dans le cas du « happening », développé par Allan Kaprow, il s'agit plutôt de pièces éphémères d'une durée variable, mais resserrées autour d'une action singulière.

L'enjeu est ici de s'imprégner un peu plus des spécificités et des enjeux de Fluxus, ce mouvement protéiforme qui s'est emparé de la production de moyens de diffusion, qui a introduit l'art-action et le jeu dans sa définition de l'art et qui, dans le même temps, a déployé une veine plus poétique avec des œuvres contemplatives imprégnées de philosophie Zen. Ce que l'imprévu, le hasard et l'indétermination font advenir créent l'événement et l'inattendu. L'art nous permet ainsi de trouver la vie encore plus intéressante que l'art, comme le disait Robert Filliou.

> Thèmes et œuvres abordés :

- Extraire des sons inattendus d'un piano :
Philip Corner (*Piano Activities*, 1962 et *Piano Activities Togetherness*, 2013)
- Un rituel quotidien « banal » qui peut devenir un événement, sortir de l'ordinaire :
Daniel Spoerri (*13 tableaux-pièges astro-gastronomiques*, 1975)
- Inventer d'autres usages à un objet de la vie quotidienne :
Wolf Vostell (*Fandango*, 1975-1977)
- Découverte des happenings et des environnements :
Allan Kaprow (*Fluids*, 1967 et *Round Trip*, 1968)
- Mettre en perspective l'usage des technologies de son temps et interroger la place de l'image au quotidien :
Nam June Paik (*TV-Buddha Duchamp-Beuys et Pythagoras*, 1989)
& **Shigeko Kubota** (*Duchampiana: Bicycle Wheel One*, 1976-1990)
- Prendre part à une forme d'art-jeu, aux résultats indéterminés :
Robert Filliou (*Danse poème aléatoire collectif*, 1962)
- Expérimenter les « events » et observer l'aspect graphique des cartes utilisées, comme un jeu où le hasard appelle l'inventivité :
George Brecht (*Water Yam*, 1972)
- Un sport connu de tous, dont les raquettes insolites donnent une autre dimension à la partie et à la gestuelle des joueurs :
George Maciunas (*Flux Ping-Pong*, 1976-2013)

L'ATELIER DES COLLECTIONS



L'internationalisme - Fondation du doute

Robert Watts, Ken Friedman, salle Mail art en partenariat avec La Poste

© Fondation du doute – Ville de Blois

Il s'agit des mêmes thématiques que celles des visites actives, mais avec des durées de visites plus longues, permettant expérimentations et pratiques autour des nouveaux dispositifs dans les collections permanentes.

Durée : de 2h30 à 3h



Fondation du doute Blois

INFORMATIONS PRATIQUES

FLUXSCHOOL, L'ATELIER DE MÉDIATION FLUXUS (COLLECTIONS PERMANENTES)

VISITES ACTIVES

Droit d'entrée par classe :

Établissement Blois : gratuit | hors Blois : 40 €

Visite guidée : 40 €

L'ATELIER DES COLLECTIONS

Droit d'entrée par classe :

Établissement Blois : gratuit | hors Blois : 40 €

Visite-atelier : 60 €

EXPOSITIONS TEMPORAIRES

Droit d'entrée par classe : Gratuit

Visite guidée : 30 €

DU MARDI AU VENDREDI

MATIN : à partir de 9h30

APRÈS-MIDI : à partir de 13h30

RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS

Marion Louis, chargée des publics et de la collection :

02 54 55 37 42 | marion.louis@blois.fr

FONDATION DU DOUTE

Art contemporain | Fluxus

Entrée du public : 14 rue de la Paix – 41000 Blois

Administration : 6 rue Franciade – 41000 Blois

Tél. + 33 (0) 2 54 55 37 48

Courriel : contact@fondationdudoute.fr

plus d'infos :

www.fondationdudoute.fr

Facebook et Instagram : Fondation du doute