

ETC



## Qui a provoqué le scandale...

# La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : *Festival der Kunst*, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours

Maïté Vissault

Number 54, June–July–August 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35602ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vissault, M. (2001). Qui a provoqué le scandale... / La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : *Festival der Kunst*, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours. *ETC*, (54), 36–47.

Paris

## QUI A PROVOQUÉ LE SCANDALE...

La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : *Festival der neuen Kunst*, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours<sup>1</sup>

orsque Fluxus fut invité, au début de l'année 1964, par Valdis Abolins, étudiant en architecture et chargé de la culture pour la fédération des étudiants de l'École Supérieure Technique d'Aix-la-Chapelle (ASTA), à venir réaliser un happening dans l'école, le groupe sévissait déjà depuis plus de deux ans en Allemagne de l'ouest, où il défrayait la chronique<sup>2</sup>. Créé par Georges Maciunas à New York, en 1961, dans le cadre d'un projet de publication qui ne vit jamais le jour, Fluxus est le fruit des contacts de Maciunas avec la pratique du *happening* – ou *event* – initié par John Cage et ses élèves dans les années 50, au *Black Mountain College* et à la *New York School for Social Research*. Au cours de ses expérimentations musicales sur le son et le hasard, Cage en était venu à s'attaquer à la représentation traditionnelle de l'idée d'œuvre, en impliquant l'interprète et le public dans le processus artistique. Sa fameuse « pièce silencieuse pour piano », 4'33"<sup>3</sup>, où il confrontait le spectateur au silence bruyant de la salle de concert – à son propre silence et à ses qualités musicales – était avant tout une expérience sur le découpage du temps, la compréhension des sons contingents de l'environnement, le hasard, la participation du public et la réduction à un langage musical minimal et essentiel. En utilisant le silence de la salle de concert comme matériel musical, il avait dégagé l'unité de la partition, de l'exécution et de la réception et aboli les frontières séparant l'art et la vie. De cette concentration sur l'événement comme processus artistique est né le happening : « Le happening n'est pas l'art comme produit, bien au contraire il révèle expressément Méthodes et Processus à la conscience »<sup>4</sup>, affirmera Vostell, en 1970, dans le catalogue de l'exposition *Kunst und Politik*. Le happening engendra Fluxus et Fluxus donna au happening un visage singulier. Arrivé en Allemagne de l'Ouest à l'état de projet dans les bagages de Maciunas venu exercer ses activités professionnelles de graphiste dans l'armée américaine<sup>5</sup>, Fluxus se fonda tout d'abord parmi les manifestations pluridisciplinaires et expérimentales de la scène artistique de la musique contemporaine, groupée autour des activités du « studio électronique » dirigé par Stockhausen et de l'atelier de Mary Bauermeister à Cologne. Rapidement, Maciunas fit la connaissance de Nam June Paik, Wolf Vostell, Benjamin Patterson, Emmet Williams, Tomas Schmit, etc., qui élargiront considérablement l'horizon conceptuel de Fluxus et lui donneront son caractère transdisciplinaire et international. Nam June Paik, tout particulièrement, joua un rôle prépondérant dans le déve-

loppement de Fluxus, tant à un niveau organisationnel que spirituel.

Élève de Stockhausen, initié dès 1958 aux théories et travaux de Cage<sup>6</sup>, Paik réalisa son premier happening *Hommage à John Cage* lors d'un vernissage à la galerie 22, à Düsseldorf, le 19 novembre 1959, soit près de deux ans avant sa rencontre avec Maciunas. Conçue, selon les propres mots de Paik, comme « anti-musique » et « antithèse au maniérisme des 12 tons », cette « anti-composition » comportait trois « phrases musicales » : un collage de sons radio, un calme ennuyeux et un chaos; comme point final, Paik éventrait son piano avec un couteau et le renversait<sup>7</sup>. Bien qu'encore centré exclusivement sur l'exécution musicale, ce « concert » ne s'intéressait déjà plus à la production ou création de sons, mais à des événements acoustiques et optiques articulés, et annonçait d'autres performances plus radicales, où Paik effectuerait de véritables actes de destruction, réels et « symboliques », de l'art et de son rituel. Ainsi, dans son *Étude pour piano (forte)*, exécutée en 1960, il s'attaqua de nouveau au piano, qu'il renversa comme on abat le symbole de la culture bourgeoise et, geste ultime de libération, il se jeta sur Cage, assis dans l'assistance, pour lui découper à l'aide de ciseaux la cravate et la chemise. Dans *simple*, réalisée en 1961 à Cologne comme contribution à *Original*, une manifestation organisée par Stockhausen, il ira encore plus loin, s'attaquant cette fois à sa propre personne, en tant qu'auteur-interprète, se mettant à barbouiller son costard cravate d'aliments, pour finalement s'en prendre au public avec les mêmes moyens : farine, sucre, riz, pois, etc. Comme le disait Mary Bauermeister, Paik cherchait ainsi à « créer de nouveaux états de conscience »<sup>8</sup>, à libérer des pulsions pour mettre le visiteur ou spectateur en état d'alerte maximale : « Je l'avais déjà dit, que les gens qui viennent à mon concert, à mes objets, doivent alors être mis dans un autre état d'esprit. Ils doivent être *high*. Pour arriver à un état *high*, on a besoin d'un petit choc. J'ai donc utilisé le choc visuel »<sup>9</sup>, expliquera-t-il à Justin Hoffmann, en commentaire au fait qu'il avait pendu une tête de bœuf fraîchement coupée au-dessus de la porte d'entrée de son exposition : *Exposition of Music – Electronic Television*, qui se déroulait en 1963 à la Galerie Parnass de Wuppertal. Comme le commentera Marie Louise Syring, à cette époque : « ...on est convaincu que l'art ne cessera d'être une marchandise de la conscience que s'il provoque, effraie, scandalise, tourne en ridicule, et si tout en étant explicatif dans ses contenus, il est violent dans ses formes, voire autodestructeur. »<sup>10</sup>





Philip Corner, *Piano activities*, Fluxus internationale Festspiele neuester Musik, Wiesbaden, 1962.

# Efter alle kunstens regler



Det københavnske musikliv præges i denne uge af „FLUXUS“-bevægelsen, hvis mål det er at pille den traditionelle musik fra hinanden efter et nøje indstuderet forarbejde.

— Celloen har fire saktens passe her, om jeg må be'

|kan næppe sige på anden måde end

Caricature « Efter alle Kunstens regler », 1962, reproduite dans Block René (dir.), 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Wiesbaden, Museum Wiesbaden; Cassel, Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen; Berlin, Doadgalerie, 1983, p. 6.

L'art des années 60 est pluriel et marqué par un mot d'ordre aux accents révolutionnaires : l'art et la vie. Ce mot d'ordre domina l'esprit « néodadaïste » et agitateur de Fluxus qui ne fut, au départ, rien d'autre que la réunion de plusieurs protagonistes du happening, Paik et Maciunas en tête, le temps d'un vernissage<sup>11</sup>. Dès ses tous premiers pas, Fluxus usa donc d'une stratégie du « choc » optique et acoustique, afin d'instaurer chez le spectateur, par ruptures, convulsions ou chocs, de nouvelles dispositions d'esprit, une tension spirituelle apte à accueillir le nouveau et littéralement libérée de l'emprise du matériel. Ainsi, la destruction de l'instrument, très souvent utilisée par les artistes Fluxus – le plus souvent, un piano, parce qu'il s'agit de l'instrument le plus imposant et le plus connoté, mais il y eut aussi l'immolation de violons, guitares, etc. – correspondait tout autant à une attitude critique vis à vis d'une société qui basait ses valeurs sur l'efficacité et le savoir-faire, qu'à une réflexion sur les limites de l'art, quelque chose de l'ordre du champ du signe et de l'extase. *One for Violin*, par exemple, l'une des performances les plus connues et les plus jouées de Paik, tournait autour du sacrifice, dramatisé

par un jeu de lumière, d'un violon, sur le bord d'une table servant provisoirement d'autel. Réalisée en septembre 1962 pour le festival *Fluxus internationale Festspiele neuester Musik*, organisé au Städtischen Museum de Wiesbaden, ce happening s'intégrait à un ensemble impressionnant de quatorze concerts, eux-mêmes constitués de multiples événements, qui donnèrent à Fluxus sa véritable personnalité révolutionnaire et internationale, telle que l'avait rêvée Maciunas<sup>12</sup>. Constitué de courtes performances : simples, minimales, indépendantes les unes des autres – et indépendantes de leur auteur –, mais en interaction arbitraire sur scène, le « concert » Fluxus s'affirmait là comme une version spécifique du happening, un mélange de chaos organisé et d'éléments spontanés : pluriel, chaotique, extatique, cathartique..., élément d'unification, méta-happening, attitude... Sa singularité – et son succès – tenaient dans sa dimension collective, qui augmentait la tension entre les performances ainsi que l'intensité de chacune. Cela fut particulièrement probant lors du *Festival der neuen Kunst*, organisé dans le grand amphithéâtre de l'École Supérieure Technique d'Aix-la-Chapelle, avec la partici-



Joseph Beuys, *Kukei, Apokee-nein, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, Festival der neuen Kunst, Aix-la-Chapelle, 1964.

pation d'Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filiou, Ludwig Gosewitz, Addi K pke et Tomas Schmit<sup>13</sup>. Planifié le 20 juillet 1964, le jour de la commémoration de l'attentat manqué contre Hitler en 1944, et annoncé à la dernière minute sur l'affiche et dans la presse comme une fête commémorative<sup>14</sup>, le festival a su exciter la curiosité du public étudiant – plus de 800 spectateurs – comme des médias, qui jouèrent un rôle important dans le déroulement des  v nements, donnant de l'ampleur aux gestes et aux déclarations des participants, des artistes et organisateurs, et excitant la salle par une présence massive sur scène. Le programme de la soirée, répété et simulé par les artistes deux jours auparavant avec la participation de quelques étudiants, se voulait un collage rapide de sons, d'images et d'actions au contenu plus ou moins intentionnellement agitateur. Cette pluralité d'actions simultanées, proche du chaos – impossible à reconstituer dans sa totalité, comme elle fut impossible à saisir –, rompait radicalement avec l'ordonnance traditionnelle scène/public, élèves/professeur et avec les idées de structure et de logique. De plus, étant donné la quantité d'accessoires distribués au public : tracts (Vostell), cartes postales (Brock), sifflets (Vostell) ou encore boules *Kies*   1 mark (Williams), et l'emploi d'outils tels que des haut-parleurs, Fluxus inscrivait ostensiblement la participation massive du public au centre de son programme, et hissait la confrontation en principe. Venant appuyer cette volonté de briser l'ordre, d'établir ce que Filiou nommait « un espace de communication »<sup>15</sup> et Paik un «  tat

*high* », la date fatidique du 20 juillet représenta un « hasard glorieux » et un « excellent *background* »<sup>16</sup> offrant aux artistes des thèmes politiques et historiques explosifs tels que la guerre et ses corollaires, la violence et le sexe.

Le festival s'ouvrit d'emblée sur une incroyable tension, installée par Bazon Brock, chargé de réaliser le discours d'ouverture exigé par le recteur de l' cole : après avoir comparé Fluxus à un acte de résistance internationale contre le fascisme généralisé, Brock termina son discours sur la tête, illustrant à sa manière la fameuse phrase de Hegel « La philosophie c'est le monde sur la tête », tandis que dans le fond de la salle la voix de Goebbels, enregistrée au Palais des Sports de Berlin le 18 février 1943, vocif rait en boucle : « Voulez-vous la guerre totale ? ». Les spectateurs répondirent par des protestations et une extrême agitation. Le ton de la soirée était donné; pris dans le drame historique qui se jouait, le public était acculé dans le rôle peu enviable de la masse du peuple. Pendant ce temps, Beuys commençait son action, dans le style classique de Fluxus, par l'exécution d'un morceau d' ric Satie, suivie de l'accordage du piano à l'aide de divers objets et détritus jetés dans ses entrailles et de la confection de deux trous au niveau du clavier. De façon plus poétique que Brock, Addi K pke continua, quant à lui, à échauffer la salle en récitant au porte-voix des phrases aussi absurdes que suggestives : « Vous devriez fumer des cigares », « Sectionner en long les tranches de lard et les disposer en croix, les maintenir avec un pic en bois », « Il ne faut pas couper les pommes de terre avec le cou-

teau »<sup>17</sup>, etc. Par la suite, il montra à l'assistance des photographies extraites du magazine *Play Boy*, qu'il confronta à un schéma de champ de bataille – respectivement acclamés et hués par le public –, tandis qu'à l'arrière, Andersen parlait dans un mégaphone et que Christiansen affichait une photographie de pendaison tirée des archives de la seconde guerre mondiale. L'action de Wolf Vostell, *Nie Wieder/never/jamais*, fut la plus spectaculaire et la plus symptomatique de toutes : 8 acteurs sur scène furent exécutés à différentes reprises par le sifflet des spectateurs, entonné – théoriquement – au signal de la lampe bleue portée par Vostell au bout d'un masque à gaz. En tombant, les corps soulevaient un nuage de poussière jaune. Auparavant, le public avait reçu notices et sifflets qui furent surtout utilisés pour augmenter le vacarme et le tumulte général. Durant « l'exécution », une patrouille de policiers aux pieds nus promena un boxer dans la salle<sup>18</sup>, désignée à la fois comme camp de concentration, comité exécutif recevant ces ordres du tout-puissant – la lampe bleue – et, de par la présence de fourches disposées entre les rangs, comme champ de blé, image ostensible de l'idéologie du « *Blut und Boden* ». Peu après cette action et l'entrée en scène de Filliou, le tumulte général grandissant s'épancha dans l'occupation de la scène par les spectateurs, puis suite à divers incidents, la police mit fin à la manifestation.

À l'aide d'un contexte d'apparition fortement symbolique et d'un concept basé sur la rupture des tabous et la participation, Fluxus amena le jeune public policé de l'après-guerre, baigné dans les joies de la consommation et du miracle économique, jusqu'à une ressemblance avec ses pères « aux mains sales », en activant des tendances fascistes latentes pour faire du « Festival » « une démonstration d'intolérance absolue »<sup>19</sup>. Deux jours après l'événement, le journal des étudiants comparait cette soirée à « une apparition qui rappelle les idéologies de masse d'autrefois et d'aujourd'hui : inquisition, persécution des juifs, haine raciale. »<sup>20</sup>

La provocation fut ici l'un des instruments privilégiés utilisés par les artistes Fluxus pour opérer sur la conscience du public, la mettre à l'épreuve et instaurer ce que Beuys nommera un « chaos salutaire »<sup>21</sup>.

« Ce qui reste [de Fluxus] c'est leur ton provocateur et il n'est pas à sous-estimer, car il correspond à toutes les forces possibles dans l'observateur, qui peuvent mener, au-delà de la question irritante : « Qu'est-ce que ça veut dire ? », au centre de la sensation refoulée si souvent de nos jours, à l'âme, ou à tout autre nom que l'on voudra bien donner à ce foyer inconscient. »<sup>22</sup>

Dans le pur style provocateur et ironique de Fluxus, Beuys publia dans le programme du *Festival der*



Arthur Kopke, *Was ist das ?*, Festival der neuen Kunst, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964.





Wolf Vostell, *Nie/wieder/jamais*, Festival der neuen Kunst, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964.

*neuen Kunst* son curriculum vitae. À la date de 1964, on trouve : « Beuys recommande de surélever le mur de Berlin de 5 cm (meilleure proportion) »<sup>23</sup>. Cette provocation, plutôt ironique – quand on sait que le mur venait d'être construit trois ans auparavant – s'inscrivait pleinement dans le processus de renversement des valeurs clamé par le groupe qui, en Allemagne de l'Ouest, détenait des accents inéluctablement politiques. Néanmoins, ici, comme dans son action *Kukei*, *Apokee-nein*, *Braunkreuz*, *Fettecken*, *Modellfettecken*, Beuys évinça toute participation du public et agit presque exclusivement à un niveau symbolique : « Désamorcé aussitôt le mur », déclara-t-il, « Par un éclat de rire intérieur [...] on se tourne vers le mur spirituel »<sup>24</sup>. Il se démarqua de cette façon fondamentalement des procédés employés par les autres artistes Fluxus, introduisant sur scène un temps propre à l'action, concentrée sur sa propre personne, et des éléments mystiques et autobiographiques (comme la graisse), étrangers à la simplicité et la réductibilité d'un happening Fluxus. Cette attitude était motivée par une conception personnelle de la provocation comme processus thérapeutique et moral, qui s'opposait fondamentalement à celle de Fluxus, surtout marquée par le désir de libérer la subjectivité de l'individu et de confondre l'art et la vie.

« C'est un processus thérapeutique », dira-t-il à propos de la provocation, « Les gens doivent finalement être provoqués une fois [...] Provoquer signifie susciter. C'est déjà en soi un processus de résurrection... »<sup>25</sup>

Cette conviction aux accents christologiques, qui ne s'accordera jamais vraiment avec les aspects néodadaïstes de Fluxus<sup>26</sup>, s'affirma tout particulièrement, à son insu, lors du *Festival der neuen Kunst*, à Aix-la-Chapelle : resté à l'écart de toute incitation à la révolte, Beuys, qui avait déjà réalisé en grande partie son action lors de l'invasion de la scène par le public, fut agressé et frappé par un étudiant excédé, ayant reçu quelques gouttes d'acide sur sa chemise, et qui cherchait un responsable à toute cette cacophonie inacceptable. Après avoir répondu au coup<sup>27</sup>, il intériorisa son geste et brandit, la main droite levée et le nez ensanglanté, un crucifix sur pneumatique qui faisait partie de ses accessoires. Il se mit ensuite à lancer du chocolat à l'assemblée<sup>28</sup>, et après l'arrêt de la manifestation par la police, il resta jusqu'au petit matin à discuter avec les étudiants. Par un ensemble de gestes symboliques et métaphysiques – immortalisés par le photographe Heinrich Riebesehl – Beuys endossa spontanément le rôle du messie, du guide spirituel, transformant les énergies du chaos enclenchées par Fluxus en une initiation spirituelle. De cette manière, il montrait que l'action était pour lui avant tout « une occasion, une sorte de provocation englobant une discussion »<sup>29</sup>, dont il usait, au même titre que de tout autre expression artistique, pour transmettre et diffu-

ser ses théories et préceptes, comme la « plastique sociale », par exemple.

En transformant l'agression dont il avait été victime en « action artistique », puis en se prêtant à de longues discussions et au jeu des médias, Beuys sut récupérer et détourner à son avantage le contenu – même scandaleux – de la manifestation. Suite au succès médiatique controversé de l'événement, le magazine *Kunst* publia la première grande interview de l'artiste. Bien qu'elle débutait encore par une certaine incrédulité quant à la valeur artistique réelle du « professeur » et de ses acolytes, elle n'en enregistrerait pas moins le phénomène dans le monde de l'art et contribuait à sa renommée : « Le professeur Beuys n'a toutefois pas d'ambitions unilatérales », précisait le magazine, « Les dessins et plastiques exposés à la documenta le prouvent. En outre, il est maître de sculpture à l'Académie d'art de Düsseldorf »<sup>30</sup>. Et Beuys d'expliquer Fluxus quelques lignes plus loin : « Ce n'est pas un langage du choc, mais un exposé précis et insistant qui, étant antiart et art, nécessite la capacité d'imaginer. »<sup>31</sup>

*Le Festival der neuen Kunst* opéra surtout comme un conglomérat d'affects sur l'âme du public et des médias, et enclencha un vrai débat public. Objet de scandale, il permit ainsi aux artistes, et à Beuys en particulier, non seulement d'acquérir une véritable popularité, mais de prendre conscience que l'art pouvait agir sur la société, sans être instrumentalisé.

MAÏTÉ VISSAULT

## NOTES

<sup>1</sup> Ce texte est tiré d'une conférence prononcée par l'auteure le 3 février 2001 à l'Institut d'art et d'Archéologie de Paris, dans le cadre du colloque *La provocation, une dimension de l'art contemporain (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*.

<sup>2</sup> Outre de multiples happenings d'artistes isolés ou en petits nombres, se réclamant de Fluxus, celui-ci s'était déjà distingué, à cette date, par plusieurs événements d'importance. *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, présenté à Wiesbaden en 1962, enclencha la popularité si décriée du groupe dans les médias : en sus de l'importante couverture de presse, l'événement reçut quatre heures de diffusion télévisée. L'action de Philip Corner, *Piano Activities*, au cours de laquelle, avec le plus grand sérieux du monde six « Fluxus-protagonistes » s'appliquèrent à dépecer un piano à queue, avant de mettre ses parties en vente aux enchères, et celle de Dick Higgins, *Danger Music* où, entre autres, Higgins se fit raser le crâne par Alison Knowles, devinrent pour les médias les emblèmes de Fluxus et les preuves de sa folie dangereuse. Quant à Valdis Abolins, il fit personnellement l'expérience des actions Fluxus à travers le programme de l'atelier/salon de Mary Bauermeister à Cologne. Par cet intermédiaire, il prit contact, au début de l'année 1964, avec Tomas Schmit, résidant dans cette même ville, pour lui demander de concevoir un événement à l'École Supérieure Technique d'Aix-la-Chapelle.

<sup>3</sup> Ce « concert » fut exécuté pour la première fois par David Tudor, le 29 août 1952, à Woodstock, dans l'État de New York. Voir l'excellent article de J. Meinhardt, « Fluxus und Hauptstrom : Die Ausbildung einer Sprache der Aktion bei Beuys », in S. von Wiese (dir.), *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987. Joseph Beuys. Die Akademie Der allgemeine Aufbruch*, Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, p. 26-37.

<sup>4</sup> « *Happening ist nicht Kunst als Produkt, sondern nach Methoden und Prozesse nachdrücklich bewußt* », Wolf Vostell in G. Bussmann (dir.), *Kunst und Politik*, Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1970, n. p., ma traduction.



Einer besprüht das Publikum — Klamauk zum 20. Juli



Toller Spuk — Erschießung der Widerstandskämpfer?

# Hochschul-Skandal

## Würdeloser Klamauk in Aachen als Feier zum 20. Juli

Von JAN-DIETER EUMANN

Aachen, 22. Juli

Skandal an der Technischen Hochschule in Aachen! Am 20. Jahrestag des Aufstandes gegen die Hitler-Diktatur fand im großen Hörsaal der Universität eine „Feier“ statt. Einer der „Höhepunkte“: Eine internationale Künstlergruppe wirbelte eine nackte Schaufensterpuppe durch die Luft, verteilte Trillerpfeifen und schüttete Farbpulver auf die Bühne!

Die Veranstalter — der Allgemeine Studentenausschuß (ASTA) und die „Fluxus“-Gruppe (Vertreter moderner Kunst-

richtung) — hatten diesen würdelosen Klamauk als „Gedenkfeier zum 20. Juli“ bezeichnet.

Ursprünglich war sogar der Auftritt einer nur mit Schlagschne „bekleideten“ Dame beabsichtigt worden. Außerdem sollten Creme-Torten in den Zuschauerraum geworfen werden.

Ein Höhepunkt: Unter Gejohle schütteten Mitwirkende Säcke mit Farbpulver auf die Bühne. Dann erklang ein Signal, und die „Akteure“ warteten sich in das Pulver.

ASTA-Vorsitzender Franz Josef Gotschlich (24): „Das sollte wohl die Erschießung der 20.-Juli-Opfer darstellen.“

Eine Stunde lang... Skandal. Der empört die Mitwirkende Beuys, wurde erst jetzt besitzende die

Der Rektor der Hochschule, hatte die ursprünglich doch zugewandten Studenten auf ihre Anwesenheit nicht werden.“

Der Rektor... ten offenbar

# Es wird noch heißer

Fortsetzung von Seite 1

In Kleinstädten und Gemeinden Südwestdeutschlands fließt nur noch wenig Wasser aus den Leitungen.

Mineralwasser ersetzt für viele Frankfurter das Wasser aus der Leitung. Das Baden in den Badewannen hat die Stadtverwaltung bei hoher Strafe verboten.

Hält der vor Tagen ausgerufenen Wassernotstand an, so will der Magistrat Industrie- und Gewerbebetrieben, deren Existenzfähigkeit nicht allein vom Wasser abhängt, jeglichen Wasserverbrauch untersagen.

Den der H... langsam kri...

Damit die Industrie- und Handelskammer Frankfurt: „Das wäre eine Katastrophe! Über 80 Prozent unserer großen Industriebetriebe brauchen Wasser zur Maschinenkühlung.“

Fast im gesamten Rhein-Ruhr-Gebiet ist die Wasserversorgung augenblicklich gesichert. Die Talsperren haben genügend Reserven gespeichert. Nur für einige Gemein-

den der H... langsam kri...

Im Sieges-Viehweiden dau Landw... auf den W... zurückgreife... Überfranken... Bauern sog... schiacatreife... Futler?

Nur die... der „strikte... Frieden. Ke... einem seh... Tropfen...

# Aachen, am 20. Juli

Es geschah im Großen Hörsaal der Technischen Hochschule zu Aachen — zwanzig Jahre nach dem tragisch gescheiterten Aufstand auf Hitler: Ein Mann trug einen Radioapparat, verziert mit menschlichen Knochen, auf die Bühne. Professor zerdrückte Margakakete, dann bearbeitete er das Fleisch mit einem Elektroboller. Die Akteure wälzten sich im Farbpulver. Eine unbekleidete Schaufensterpuppe erschien im Scheinlicht.

Die Plakatanschläge, die die Veranstaltung als Gedenkfeier einer internationalen Künstlergruppe für den 20. Juli gedeutet und unter ausschließlicher Verantwortung des ASTA durchgeführt ist, die studentische Selbstverwaltung, Vorsitzender Josef Gotschlich zu REVUE: „Ich lehne die Verantwortung einer derartigen Veranstaltung als Gedenkfeier ab.“

Der Rektor, wußte ASTA, wie dieses widerliche Experiment dem 20. Juli ausgehen würde? Hatten sie nicht vorher das Programm jener „internationalen Künstlergruppe“ gelesen? Die Aktion am 20. Juli 1944 — so hieß es darin — sollte eine Handlung der Beuys sein.

20. Juli 1964 wiederum „durch Aktionen Raum schaffen, Raum aktivieren...“ Welcher Art diese Aktionen sein würden, konnte man auch dem Programmheft entnehmen. Da rühmt sich zum Beispiel Joseph Beuys, Professor an der Staatlichen Kunst-Akademie in Düsseldorf — der Mann, der in Aachen das Klavier anbohrte — folgender Aktion: „Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)“ Bazon Brock, ehemaliger Philosophiestudent, fordert radikalen Egoismus: „Sagt niemals WIR!“ Henning Christiansen, dänischer Nihilist, verbreitet sich über Unzucht auf der Bühne und über Intimitäten seiner Mutter. Grund genug, das Programmheft in den Mülleimer, die „Künstlergruppe“ aus dem Hörsaal zu werfen.

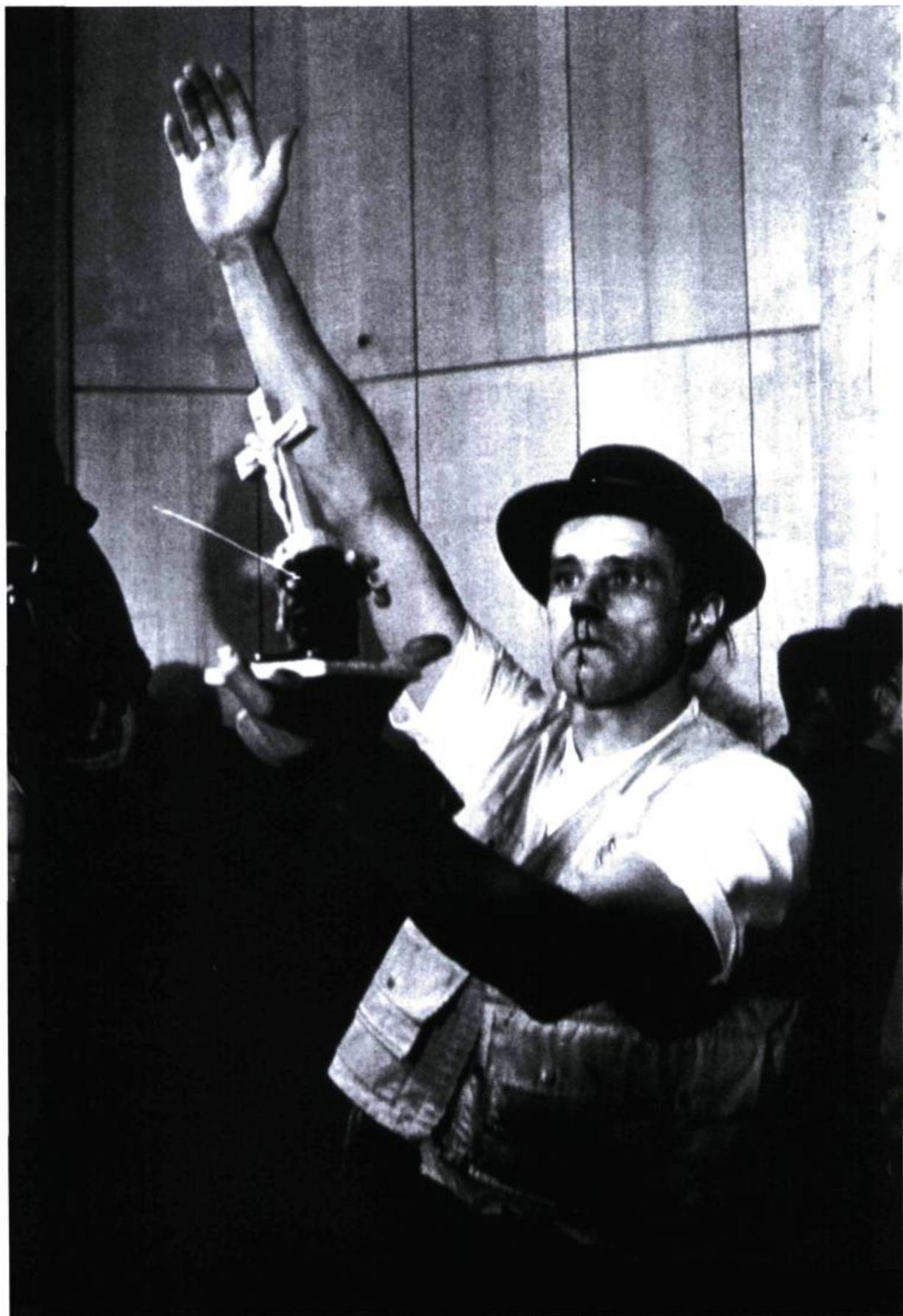
Dies versuchten freilich in Aachen weder der Rektor noch der ASTA, sondern nur die Zuschauer. Sie hatten sich mit 150 Tomaten und 400 Eiern ausgerüstet. Ob dieser „Intoleranz“ vergossen die Künstler hernach Krokodilstränen — obwohl sie selbst an das Publikum Trillerpfeifen verteilt hatten. Die Pfeifen gehörten offenbar zum Programm, die Eier nicht — wer mochte das noch unterscheiden?

Professor Beuys (43) nach der Veranstaltung zu REVUE: „Wir sollten an diesem Tage alles tun dürfen, was wir wollen... Ich kann nicht sagen, ob die Aktion ein Erfolg war.“



Zweiter Akt: nackte Puppe. Die Beziehung zum 20. Juli





Joseph Beuys, *Kukai, Apokee-nein, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, Festival der neuen Kunst, Aix-la-Chapelle, 1964.

- <sup>5</sup> Maciunas fut initié par Richard Maxfield, compositeur de musique expérimentale et ami de Cage, à ces nouveaux courants de la musique contemporaine qui, dans la mouvance la plus avant-gardiste, firent exploser les frontières des genres artistiques. Avec son ami Almus Salcius, il ouvrit en mars 1961 une galerie, à New York, qui accueillit pendant quelques mois de nombreux concerts, happenings, lectures et projections de films des artistes – et élèves – issus du cercle formé autour de Cage. Les activités de la galerie s'arrêtèrent avec le départ, cette même année, de Maciunas pour la République Fédérale.
- <sup>6</sup> Paik rencontra Cage lors des cours d'été internationaux de musique contemporaine qui se déroulèrent à Darmstadt en 1958; il fut particulièrement marqué par l'idée, développée lors d'une conférence, de composition comme processus.
- <sup>7</sup> Cette description est empruntée à une lettre adressée à Wolfgang Steinecke, datée du 2 mai 1959, dans laquelle Paik dépeint sa « performance », citée par J. Hoffmann, *Destruktionskunst : Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München, Verlag Silke Schreiber, 1995, p. 76.
- <sup>8</sup> « Paik hat es überhaupt nicht interessiert, neue Objekte oder neue Klänge zu machen, die waren bei ihm Nebensache, sondern es war ihm allein wichtig, neue Bewußtseinszustände zu schaffen. » (« Paik ne s'intéressait absolument pas à faire de nouveaux objets ou de nouveaux sons, c'était secondaire chez lui; par contre, ce qui seul lui importait était de créer de nouveaux états de conscience. ») Mary Bauermeister, in W. Herzogenrath, G. Lueg (dir.), *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Metropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1986, p. 143, ma traduction.
- <sup>9</sup> « Ich hatte bereits gesagt, daß, wenn Leute zu meinem Konzert, zu meinen Objekten kommen, dann müssen sie in einem anderen Bewußtseinszustand versetzt werden. Sie müssen high sein. Um in den Highzustand zu gelangen, braucht man einen kleinen Schock. So gebrauchte ich diesen visuellen Schock. » Les fautes originelles faites par Paik dans la langue allemande ont été conservées. Nam June Paik, Entretien avec Justin Hoffmann in J. Hoffmann, op. cit., p. 86, ma traduction.
- <sup>10</sup> M. L. Syring, 1960-1980 « Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement », in J. P. Ameline (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 55.
- <sup>11</sup> La collaboration de Paik et Maciunas commença au printemps 1962, lorsque Paik, sollicité par Rolf Jährling pour concevoir l'ouverture du festival d'été, recommanda la réalisation d'un happening de groupe organisé par Maciunas et Benjamin Patterson : *Kleines Sommerfest, Après John Cage* (9 juin 1962, Galerie Parnass, Wuppertal). Ce premier « Fluxus-event » fut presque immédiatement suivi d'une nouvelle invitation de Paik lancée à Maciunas dans le cadre de *Neodada in der Musik* (16 juin 1962, Kammerspiele, Düsseldorf).
- <sup>12</sup> Comme il l'énonce dans une lettre du premier février 1964, adressée à Tomas Schmit, les « buts de Fluxus » se modèlent sur ceux du LEF, la *Front Gauche des Arts*, constitué après la révolution russe, et prônant « l'élimination des beaux-arts » et de leur hiérarchisation en genres, l'utilisation du potentiel créatif à des fins sociales et, en conséquence, le partage par tous de la créativité : « Fluxus tend à un esprit collectif, un anonymat et un anti-individualisme ». George Maciunas, lettre adressée à Tomas Schmit, datée du premier février 1964 et reproduite dans J. Becker, W. Vostell (dir.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek, Rowohlt, 1965, p. 199.
- <sup>13</sup> Ben Vautier devait s'ajouter à cette liste mais, pour des raisons pratiques et financières, il se retira au dernier moment. Il envoya tout de même des sachets à distribuer au public, remplis de phrases et d'expressions de son cru.
- <sup>14</sup> Proposée par Abolins, cette date fut remise en cause par le recteur de l'université le 18 juillet, au moment où les artistes étaient réunis à Aix-la-Chapelle pour une première répétition générale. Prenant conscience de l'inadéquation d'une telle rencontre, il reprocha aux organisateurs d'avoir occulté le lien de la date choisie avec un fait historique et politique d'une telle importance. Un compromis fut trouvé le 19 juillet après discussion avec Beuys et Brock : les affiches annonçant le festival furent recouvertes d'un bandeau stipulant qu'il s'agissait là d'une fête commémorative d'artistes internationaux célébrant le 20 juillet, sous l'entière responsabilité de l'ASIA. Le recteur émit l'intention de prononcer un discours d'ouverture, mais se rétracta au dernier moment; Brock se proposa pour effectuer cette tâche, exigée par le recteur en mémoire de l'événement de 1944. A. C. Oellers, S. Spiegel, *Wollt ihr das totale Leben ? Fluxus und Agit Pop der 60er Jahren in Aachen, Aix-la-Chapelle*, Neuer Aachener Kunstverein, 1995, p. 76.
- <sup>15</sup> « Wir wollten den Leuten zeigen, daß man auch anders leben kann, und so haben wir ihnen unser Leben gezeigt. [...] Wir haben versucht zu veranschaulichen, wie Kunst Kommunikation sein kann. » (« Nous voulions montrer aux gens que l'on pouvait aussi vivre différemment, et ainsi nous leur avons montré notre propre vie. [...] Nous avons essayé d'illustrer la manière dont l'art peut être communication. ») Robert Filliau, lors du podium sur Fluxus du 19 sept. 1982, in R. Block (dir.), 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Wiesbaden, Museum Wiesbaden; Cassel, Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen; Berlin, Daadgalerie, 1983, p. 364, ma traduction.
- <sup>16</sup> Tomas Schmit, lettre du 19 mai 1964, adressée aux futurs participants, et reproduite dans A. C. Oellers, S. Spiegel, op. cit., p. 15.
- <sup>17</sup> « Sie sollten Zigarren rauchen ». « Man darf die Kartoffeln nicht mit dem Messer schneiden ». « Die Speckscheiben längs halbieren und kreuzweise darauflegen, mit einem Holzspießchen feststecken ». A. C. Oellers, S. Spiegel, op. cit., p. 37.
- <sup>18</sup> À l'origine, il avait été prévu plusieurs bergers allemands.
- <sup>19</sup> « [Es ist] nicht jenes Happening in seiner Unvollständigkeit, sondern die Reaktion der Studentenschaft das schreckliche des Abends war. Der Skandal war nicht die absurde Vorführung, sondern die Demonstration absoluter Intoleranz. » (« [Ce n'est pas] ce Happening dans sa forme inachevée, mais au contraire la réaction des étudiants qui rendit cette soirée si terrible. Le scandale ne tenait pas à l'absurdité de la représentation, mais à une démonstration d'intolérance absolue. ») Wolf Vostell in J. Becker, W. Vostell (dir.), op. cit., p. 420, ma traduction.
- <sup>20</sup> « ...eine Erscheinung, die an Massenideologien früherer und heutiger Zeiten erinnert : Inquisition, Judenverfolgung, Rassenhaß usw. » SPOTS, 22 juillet 1964, cité par P. M. Pickshaus, *Kunstzerstörer : Fallstudien : Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek, Rowohlt, 1988, p. 371, ma traduction.
- <sup>21</sup> « Das heilsame Chaos ». Joseph Beuys, in « Krawall in Aachen : Interview mit Joseph Beuys », *Kunst*, n° 4/5, oct/nov 64, p. 96.
- <sup>22</sup> « Was bleibt ist ihre provokative Aussage, und die ist nicht zu unterschätzen, denn sie spricht alle mögliche Kräfte im Beschauer an, die über die irritierte Frage « Was soll's ? » hinausführen könnten, zu Zentren des heute oft verdrängten Gefühls, zur Seele oder wie man diesen unterbewußten Brennpunkt auch immer nennen will. » Joseph Beuys, in V. Harlan, R. Rappmann, P. Schata, *Soziale Plastik*, Achberg, ed: Achberg, 1980 (1<sup>re</sup> édition 1976), p. 55, ma traduction.
- <sup>23</sup> « Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm [bessere Proportion !] ». Joseph Beuys, programme du *Festival der neuen Kunst*, reproduit dans A. C. Oellers, S. Spiegel, op. cit., p. 21, ma traduction.
- <sup>24</sup> J. Beuys (recueil de textes), *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, p. 98-99. Réponse de Beuys, sommé de s'expliquer par le ministère de l'intérieur de Nordrhein-Westphalen, suite à une plainte pour délit grave et diffamation, déposée le 8 août par un groupe commémorant l'attentat contre Hitler, *Arbeitskreis 20 Juli 1944*, contre le président de l'union des étudiants ASIA et les artistes.
- <sup>25</sup> « Das ist ein therapeutischer Prozeß. Die [Menschen] müssen ja allmählich einmal provoziert werden. [...] Provozieren heißt hervorufen. Das ist an sich schon eine Auferstehungsprozeß ». J. Beuys, *ibid.*
- <sup>26</sup> Lors de son premier « concert Fluxus » en 1962 à Wiesbaden, Beuys avait déjà marqué une distance : seul à ne pas participer aux autres performances réalisées en commun sur scène, il resta assis avec le public jusqu'à ce que vienne son tour. Puis il imita les autres acteurs en les éclairant avec un projecteur. À Aix-la-Chapelle, il agira de même, en effectuant ostensiblement son action dans un coin de la scène.
- <sup>27</sup> A. C. Oellers, S. Spiegel, op. cit., p. 34.
- <sup>28</sup> Dans le vocabulaire beuysien, le chocolat est un élément symbolique à connotation religieuse représentant la nourriture spirituelle.
- <sup>29</sup> « ...eine Gelegenheit, ein Art Provokation zur einschließenden Diskussion ». Joseph Beuys, entretien avec K. von Waberer cité par H. Szeemann in H. Szeemann (dir.), *Joseph Beuys*, Zürich, Kunsthaus Zürich, 1993, p. 253, ma traduction.
- <sup>30</sup> « Professor Beuys hat allerdings keine einseitigen Ambitionen. Das beweisen seine ausgestellten Zeichnungen und Plastiken auf der documenta. Außerdem ist er Lehrer für Bildhauerei an der Akademie Düsseldorf », s. a., « Krawall in Aachen : Interview mit Joseph Beuys », *Kunst*, n° 4/5, 1964, p. 95, ma traduction.
- <sup>31</sup> « Es ist keine Schocksprache, sondern eine präzise, oft eine eindringliche Darlegung die; da sie Antikunst oder Kunst ist, die Fähigkeit zu imaginieren erfordert. » *Ibid.*, p. 96.