

Inter
Art actuel



Dick Higgins 1938-1998 Intermedia

Dick Higgins, Charles Dreyfus and Jacques Donguy

Number 73, Spring–Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46229ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Higgins, D., Dreyfus, C. & Donguy, J. (1999). Dick Higgins 1938-1998 : intermedia. *Inter*, (73), 32–52.





Dick HIGGINS

1938 – 1998

Intermédia

Dick HIGGINS est décédé au lendemain de notre *Rencontre internationale sur l'art action*, le 26 octobre 1998. Il y aura livré sa dernière présentation et ses dernières actions en compagnie de gens de fluxus et des participants à cet événement qui rassemblait pour une première fois vingt-huit protagonistes de dix-huit régions historiques ou géographiques autour des questions liées aux pratiques d'art vivant depuis 1978. Il est intervenu à plusieurs reprises tout au long du colloque de six jours et s'est dit curieux de découvrir comment les nouvelles générations définissaient et nommaient leurs pratiques. Il y aura aussi partagé une semaine en compagnie d'amis ou connaissances, anciennes et nouvelles. Nous offrons donc aux lecteurs francophones le texte que Dick HIGGINS a lu lors de cette rencontre. Nous avons aussi demandé à Charles DREYFUS, bien connu comme « spécialiste » Fluxus, de nous parler de « l'homme et de son œuvre », et la collaboration de Jacques DONGUY, qui commente à partir d'une entrevue qu'il avait réalisée avec HIGGINS en 1992 au sujet des personnes et artistes qui l'ont influencé ou pour qui il avait une certaine reconnaissance.

Nous fermons ce dossier avec les informations biographiques et bibliographiques que HIGGINS avait colligées et mises à jour pour la *Rencontre* ; nous publions donc ces renseignements qui démontrent de sa trajectoire d'artiste, d'éditeur, de théoricien.

Richard MARTEL

Fluxus et Intermédia

Dick HIGGINS

Il y a quarante ans, à la fin des années cinquante, l'Action Painting était au zénith de l'art américain. À cette époque notre art musical était dominé par Aaron COPLAND et beaucoup d'autres représentants de moindre importance. Notre scène poétique était tenue de façon égale par les Beat Poets – Allen GINSBERG, Gregory CORSO, et leurs semblables. En 1958 j'avais vingt ans, déterminé à faire de l'art important – je voulais être un mélange de Kurt WEILL et Bertolt BRECHT, écrivant et composant de la musique, et peut-être, en plus, peignant. Mais où dois-je commencer ? Et comment ?

J'avais une sorte de marraine, la peintre Ilse GETZ. Lorsque je venais à New York pour rendre visite à ma mère et à mon beau-père pour les vacances scolaires de l'internat ou du collège où je me trouvais, l'un des premiers coups de téléphone que je donnais était toujours à ma marraine : je lui demandais les événements dont je devais être au courant. Et elle disait par exemple : « Oh, Bob RAUSCHENBERG a une exposition folle à la Stable Gallery – toutes les peintures sont blanches ! » Alors je m'y rendais – l'un des rares adolescents à ne pas être accompagné par un adulte. Cela dura plusieurs années jusqu'au printemps de 1958, alors que j'habitais pour de bon à New York, travaillant dans une société de relations publiques, Ruder and Finn.

Un jour je téléphonai à Marraïne Ilse pour qu'elle me renseigne sur ce qui allait se passer, et que je ne devais pas manquer. Elle me dit : « Oh, il y a un important concert de John CAGE qui va avoir lieu. » Je trouvai l'endroit, qui était Town Hall : j'achetai deux billets, m'y rendis avec une amie, et fus complètement bouleversé. Ce fut réellement un événement majeur, et certainement je n'avais jamais entendu rien de tel. Ce concert, si ça vous intéresse, se trouve facilement sur un album CD, *25-Year Retrospective Concert of John Cage*, sur le label Wergo. Il me sembla que toutes les compositions étaient trop longues mais qu'assurément il y avait là un grand terrain d'expériences. Quelques jours plus tard j'étais à mon travail chez Ruder and Finn, lorsque je vis une note sur le tableau des employés annonçant que la société était prête à payer n'importe quel cours de la New School for Social Research à l'un de ses salariés. Parcourant le catalogue de la New School, je notai que John CAGE y était programmé pour enseigner la composition expérimentale. Je décidai de m'inscrire à ce cours et aussi à un autre où il devait enseigner l'identification des champignons.

C'est ainsi que durant l'été 1958, j'ai suivi deux cours avec CAGE, musique pendant la semaine et champignons les week-ends. La structure du cours de CAGE était simple. CAGE com-

mençait par parler un peu, puis demandait les compositions que nous avions amenées pour être jouées dans la classe. Le cours se tenait dans une petite pièce avec un piano à queue, avec un grand placard adjacent dans lequel il y avait, parmi d'autres choses, la collection d'instruments de musique orientale de Henry COWELL, comprenant son gamelan. COWELL était un autre de mes héros. Je savais que CAGE avait étudié avec COWELL dans les années trente et que leur rapport était intime.

Nous, les étudiants donc, compositions pour piano, pour instruments orientaux, ou pour n'importe quel autre objet pouvant produire un son que nous pouvions acheter dans un magasin « à quatre sous » proche de là – jouet/bateau de guerre, ustensiles de jardinage, séchoir à cheveux, etc. Les compositions étaient jouées, CAGE les commentait, et ainsi de suite.

Qui étions-nous, « nous les étudiants » ? En plus de moi, il y avait un animateur de film, Al KOUZEL, George BRECHT, le photographe Scott HYDE, Al HANSEN, et (en 1959) Florence TARLOW. L'année précédente Jackson MacLOW, Richard MAXFIELD et Allan KAPROW avaient également suivi la classe, et MacLOW est revenu plusieurs fois pendant l'été 1958. En fait, je m'y suis réinscrit en été 1959. HANSEN vint au cours cet été-là également. Avec HANSEN j'avais une affinité particulière. HANSEN travaillait à Gray Advertising, et à ce moment-là le mot clé en publicité était « audiovisuel ». Alors en 1958 nous avons fondé le « New York Audio-Visual Group » et tentions de jouer les compositions que nous apportions dans la classe de CAGE à l'extérieur de celle-ci.

C'était l'apogée de la culture dans les cafés. Il y avait des lectures de poésie et d'autres événements culturels dans les cafés. Je lus ma poésie dans ceux-ci. HANSEN avaient deux amis chez Gray Advertising, Howard SMYTHE et Max McARREE. Les deux amis décidèrent d'ouvrir un café, ce qu'ils firent. Il ouvrit durant l'hiver 1958-59 : le E-pit'-o-me Coffee Shop sur Bleecker Street. Là, rejoints par Larry POONS (maintenant devenu un peintre célèbre), nous performions presque chaque week-end pour le tout-venant – touristes, beatniks, collégiens. HANSEN et moi, nous louions également une petite salle à manger dans l'Hôtel Albert où nous performions. Nous étions trois ou quatre à performer et il y avait deux spectateurs, mais l'un d'eux était critique et écrivit sur nous dans un journal local, *The Villager*. Ce fut la première fois que nous fûmes mentionnés sur support papier.

À l'été 1960 le E-pit'-o-me Coffee Shop disparut. Une galerie coopérative, The Reuben Gallery, avait montré les travaux de KAPROW, HANSEN, BRECHT, OLDENBURG, DINE,



GROOMS et d'autres. KAPROW y montra son *18 Happenings in 6 parts*, qui lança les happenings comme une forme viable. Et moi au milieu de tout cela ? J'étais trop jeune, et de plus, j'étais étiqueté comme un compositeur et un poète, et non comme un artiste visuel et par conséquent pas propre à faire des happenings.

Toutefois, CAGE avait enseigné à Darmstadt durant l'été 1958. Il eut comme étudiant La Monte YOUNG, qui vivait alors à San Francisco. De retour chez lui, YOUNG entraîna un certain nombre de ses collègues au type de travail enseigné dans la classe de CAGE. Il prit également contact avec moi. L'un de ses amis, qui avait un petit magazine appelé *Beatitude*, suggéra à YOUNG de devenir l'éditeur d'un numéro de la revue dédié à ces nouvelles formes de compositions. YOUNG commença à les rassembler. Il avait entre temps déménagé à New York et *Beatitude* se scinda en *Beatitude West* (qui n'est jamais sorti) et *Beatitude East* (qui sortit)... Mais après un ou deux numéros, *Beatitude East* disparut avant que la compilation de YOUNG eut la chance d'être imprimée. YOUNG et le poète Jackson MacLOW décidèrent de continuer la publication de leur collection, et ils l'ont faite – avec le design et la production d'un ami de MAXFIELD, George MACIUNAS. Le livre qui en résulta, *An Anthology*, fut, après diverses épreuves et tribulations, broché en 1961. Également pendant l'hiver 1960-61 YOUNG organisa une série de concerts dans le loft downtown de Yoko ONO, qui montra des travaux de Toshi ICHIHANAGI et d'autres artistes japonais. C'est pourquoi depuis le commencement Fluxus ne fut pas seulement américain et européen, mais japonais, américain et européen.

Durant l'été 1961 MACIUNAS ouvrit une galerie d'art sur Madison Avenue, AG Gallery, et il y organisa huit concerts du type de la classe de CAGE, avant sa fermeture et la fuite de MACIUNAS devant échapper à ses crédetes.

Mais maintenant nous sommes en hiver 1961-62. MACIUNAS se rendit compte que *An Anthology* n'avait qu'éraflé la surface de son travail, et décida de faire un magazine lui-même, s'appelant *Fluxus*. Avec cela en tête, il demanda à ses rédacteurs de devenir coéditeurs et pour chacun il détermina un secteur. Mon secteur, par exemple, était « folklore » et les anciens types de travaux Fluxus à travers les âges.

Le plan original consistait en ce que chaque numéro de *Fluxus* devait traiter de tel ou tel secteur. De son côté, MACIUNAS partit tout d'abord pour l'Autriche, et de là déménagea en Allemagne, s'installant tout d'abord à Wiesbaden puis dans un petit village en dehors de Wiesbaden, Ehlhalten am Taunus.

En juin ou juillet 1962 MACIUNAS décida d'organiser un concert avec nos genres de travaux, pour publier *Fluxus*. Il le fit avec Ben PATTERSON, qui, comme Emmett WILLIAMS, vivait

en Allemagne à cette époque. Tous deux organisèrent le concert *Neo-Dada in der Musik*, qui fut le premier concert avec ce type de matériaux Fluxus en Europe. Dans l'assistance se trouvait Jean-Pierre WILHELM, un galeriste de Düsseldorf. Il fut très intéressé par le concert de MACIUNAS et de PATTERSON, et suggéra qu'ils prennent contact avec le directeur du Musée de Wiesbaden avec l'idée de faire un festival entier avec les travaux Fluxus. Le directeur accepta, et en septembre 1962 le *Festum Fluxorum*, le premier festival Fluxus, eut lieu, quatre concerts chaque week-end, quatre week-ends consécutifs.

Alison KNOWLES – artiste Fluxus et toujours ma femme – et moi nous nous rendîmes à Wiesbaden en apportant avec nous des compositions de BRECHT, HANSEN et Robert WATTS. WILLIAMS et PATTERSON présentèrent des travaux de leurs amis, Robert FILLIOU et Giuseppe CHIARI, tandis que Nam June PAÏK et Wolf VOSTELL descendirent de Cologne pour participer.

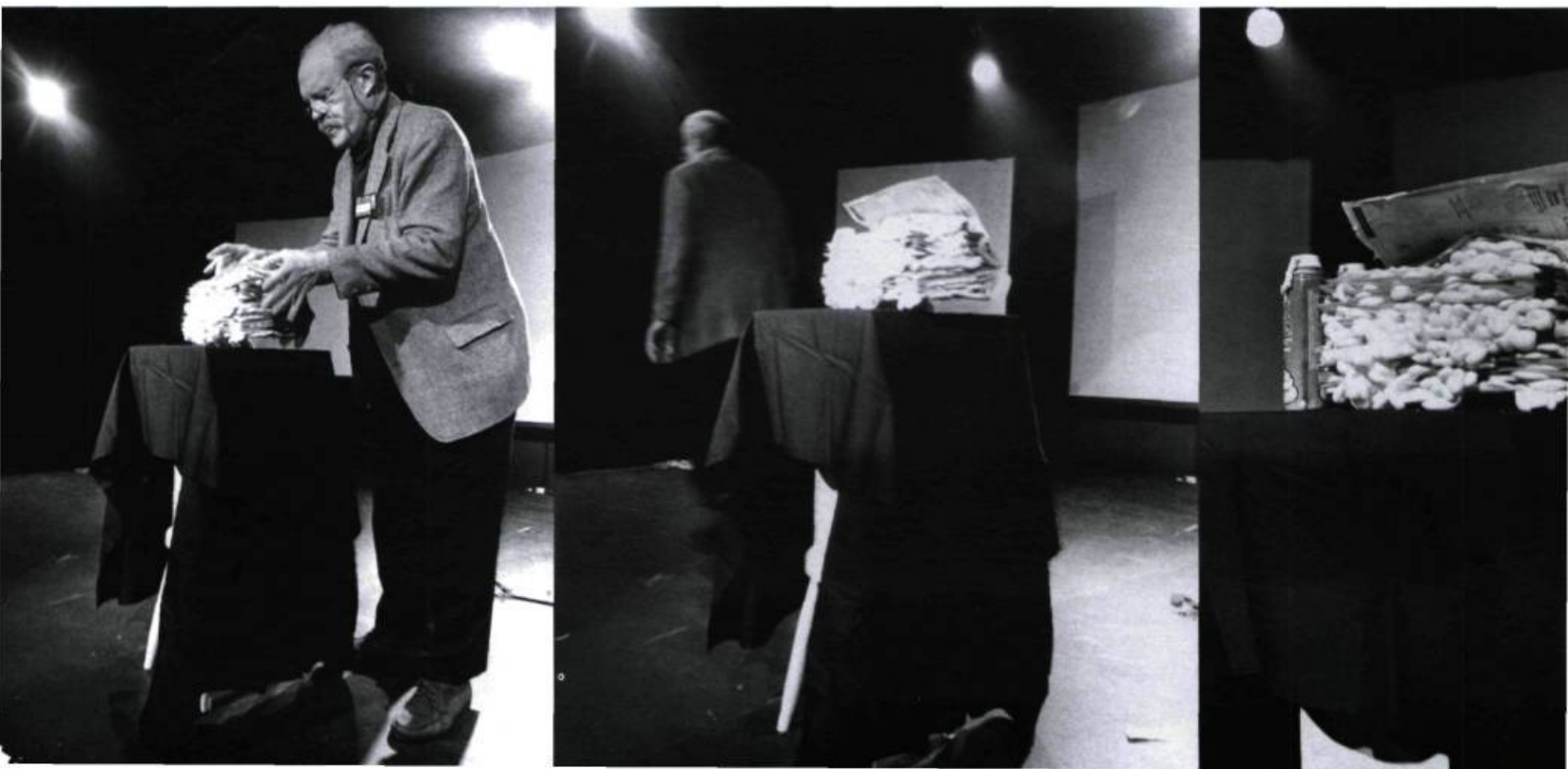
Les concerts firent sensation. Les compositions étaient à l'opposé de l'art extrêmement cérébral qui était parvenu à dominer la scène allemande – travaux par les compositeurs désignés comme « post-Webern » tels Pierre BOULEZ, Karlheinz STOCKHAUSEN, le premier Mauricio KAGEL, etc. L'Allemagne n'était pas du tout préparée à notre égard. La télévision couvrit nos concerts en profondeur, et les journaux allemands suivirent, nous appelant *Die Fluxus Leute*, *Les gens de Fluxus*. Eh bien, si nous étions les gens de Fluxus, qu'est-ce que cela voulait dire ? C'était une grande question qui traversa l'automne 1962, alors que des événements Fluxus eurent lieu à Londres (où nous performâmes dans l'ancien ICA sur Dover Street, rejoints par Ben VAUTIER et Arthur KOEPCKE), Amsterdam (par Willem de RIDDER), Paris (par Daniel SPOERRI) et Copenhague (par Eric ANDERSEN). Dans chacune de ces villes nous intégrions de plus en plus de membres au groupe.

MACIUNAS écrivit un *Fluxus Manifesto*, mais seulement un petit nombre d'entre nous eut l'intention de le signer. Il proclamait toujours Fluxus comme un collectif, mais ensuite il tenta de le diriger comme un fief privé. Notre non-adhésion à son manifeste avait dû le contrarier énormément. Bon !

En fait, je ne peux penser à un autre mouvement ou tendance artistique dans lequel les artistes travaillèrent ensemble pendant quatre années, au bout desquelles seulement ils commencèrent à penser à se servir d'un manifeste pour décrire leurs intentions.

Moi-même, après de longues années à ne pas vouloir définir Fluxus de trop près, craignant de le limiter, vers 1982-83 je me suis résolu à fabriquer une liste de dénominateurs communs des travaux Fluxus. Ma liste comporte sept caractéristiques. Ken FRIEDMAN en suggéra deux de plus et ensuite en rajouta deux (d'autres, bien sûr, sont possibles).

Photos: Fabrizio GARGHETTI



Fluxus et Intermédia

Les caractéristiques sont :

- 1) internationalisme
- 2) expérimentalisme et iconoclasme
- 3) intermédia
- 4) minimalisme ou concentration
- 5) une tentative de résolution de la dichotomie art/vie
- 6) implication
- 7) jeu ou gags
- 8) éphémérité
- 9) spécificité
- 10) présence dans le temps
- 11) musicalité

Je reviendrai au terme « intermédia » plus tard. « Minimalisme » voulait dire l'usage d'un minimum de matériel, pour concentrer les effets. « Implication » voulait dire un maximum d'implications. « Présence dans le temps » veut dire que l'événement doit se servir d'une durée adéquate pour sa réalisation optimum – microsecondes, secondes, minutes, jours, semaines, siècles. « Musicalité » signifie que le travail doit se servir des matériaux de façon lyrique – et non dans le but d'en faire un énoncé littéral ou littéraire. Évidemment, chaque composition Fluxus ne peut avoir toutes ces caractéristiques, mais le plus elle en contient, le plus typiquement Fluxus elle devient¹.

À cause de la publicité, la première phase de Fluxus met de l'avant les performances, bien que MACIUNAS, étant un designer, ait publié différents livres Fluxus, des bulletins d'information, des journaux et objets. Des festivals ont eu lieu en 1963 à Düsseldorf (important parce que Joseph BEUYS nous y a rejoints), Stockholm, Amsterdam, et New York en 1964, etc. À l'heure actuelle, j'ai connaissance de soixante-deux performances Fluxus – mais je suis sûr qu'il y en a eu plus.

Mais en 1965 MACIUNAS a outrepassé ses limites en ce qui concerne Fluxus. KAPROW avait été invité à organiser *Originale* de Stockhausen dans le *New York Avant Garde Festival* de Charlotte MOORMAN. KAPROW invita un grand nombre de *Fluxus people* à y participer. MACIUNAS était un proche du mathématicien politique, Henry FLYNT. FLYNT méprisait STOCKHAUSEN, le considérant comme un impérialiste cultu-

rel. MACIUNAS tenta de nous dissuader de participer. En particulier, il avait signé les papiers permettant à AYO, qui était japonais, de pouvoir résider à New York. MACIUNAS dit à AYO que s'il prenait part à *Originale* il annulerait sa caution. Pour la plupart d'entre nous ce fut la goutte qui fit déborder le vase. Nous participâmes à *Originale* et MACIUNAS, poursuivant ses menaces, nous chassa de Fluxus. Juste à ce moment-là Richard SCHECHNER éditait un numéro de *The Tulane Drama Review* à propos des happenings et de Fluxus ; MACIUNAS y était invité à produire une histoire de Fluxus, ce qu'il fit à l'aide d'un dépliant graphique. Le résultat de cette liste, qui a été republiée cinq ou six fois, montre beaucoup de *Fluxus people* (dont moi) ayant cessé toute activité dans Fluxus.

C'est pour cette raison que j'encourage les personnes qui veulent savoir l'histoire complète de ne pas donner trop d'importance aux diagrammes de MACIUNAS (il y en a eu différentes versions).

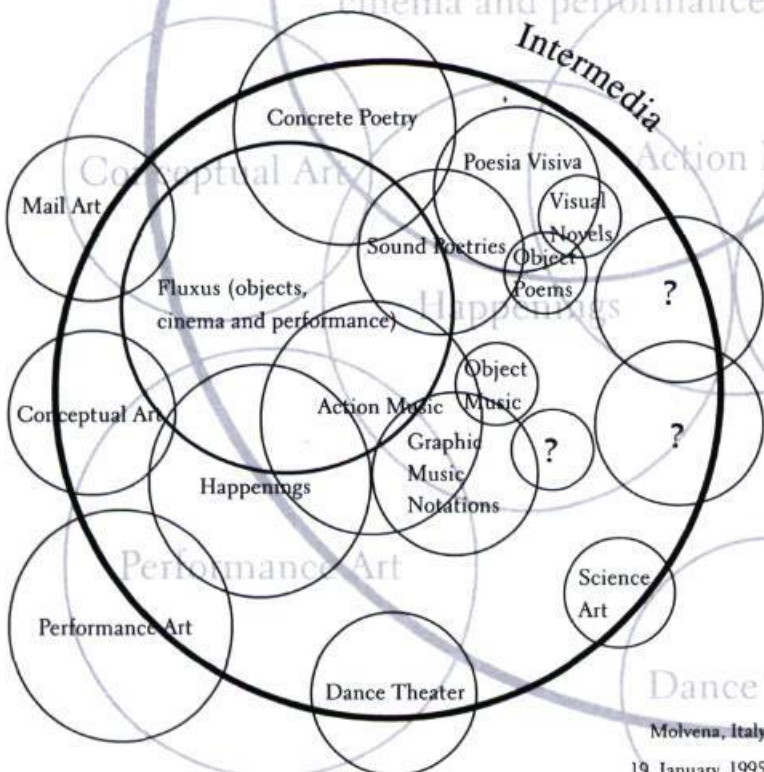
Cela se passa en 1965. Les années qui suivirent furent celles où MACIUNAS réalisa ses boîtes Fluxus. C'étaient de petites boîtes en plastique ornées des étiquettes de MACIUNAS ; leur contenu est très Fluxus. Les boîtes étaient achetées à Canal Street dans un surplus de plastique au rez-de-chaussée de l'immeuble où se trouvait l'atelier de MACIUNAS. La plupart d'entre elles ont été produites entre 1965 et 1968-69. Également à ce moment-là les artistes Fluxus commencèrent à avoir des expositions de leurs propres œuvres visuelles. Fluxus devint ce que leurs œuvres furent nommées – du moins la plupart du temps. Elles ne reflétaient plus le goût particulier de MACIUNAS.

Vers 1968-69 MACIUNAS s'engagea fortement dans la spéculation immobilière. Il achetait des buildings composés de lofts, les aménageait et les revendait à des artistes. Pour cette raison, MACIUNAS fut grandement responsable des débuts de Soho, qui fut pour à peu près dix ans une grande concentration artistique de New York. Bien sûr cela a plus à voir avec la vie de MACIUNAS qu'avec l'histoire de Fluxus. Mais MACIUNAS ne distribua pas les bakchichs aux criminels (il était opposé à cette pratique) qui avaient un intérêt pour une telle rénovation, pour le racket de la Ville et des syndicats. Comme résultat, au milieu des années soixante-dix, MACIUNAS fut attaqué et battu par quelques brutes commanditées par des truands. Il y perdit un œil ; c'est pour cela que sur les dernières photographies, on le voit avec un couvre-œil. MACIUNAS décida de quitter New York, et il acheta une propriété dans le New Marlboro, Massachusetts. C'était un grand domaine avec beaucoup de maisons adjacentes. La bâtisse principale n'était conçue pour être habitée toute l'année. Elle était simplement impossible à chauffer en hiver. Ainsi son rêve d'artistes séjournant là-bas pendant de longues périodes l'hiver ou bien en achetant des parcelles devint irréalisable. Pour des courtes périodes, c'était une autre histoire. MACIUNAS sponsorisait les rencontres Fluxus du Nouvel An. Je sus que j'étais pardonné d'avoir instauré *Something Else Press* lorsque j'ai commencé à y être invité. Les rassemblements étaient maintenant transférés à New Marlboro, et nombre d'entre eux dans le milieu des années soixante-dix furent particulièrement mémorables.

Aussi, à la fin des années soixante-dix, MACIUNAS se détacha du design pour faire de l'art – bon, de l'art Fluxus –, comme le *Fluxlabyrinth*, une énorme construction avec différents compartiments qui étaient un mixage de jeu et d'environnements. Le *Fluxlabyrinth* fut réalisé en Allemagne avec l'aide de Larry MILLER. Il fut recréé plus tard en 1992 par MILLER à Minneapolis, quatorze ans après la mort de MACIUNAS, pour un festival Fluxus. MACIUNAS aurait été enchanté par la réaction qu'il provoqua, l'allégresse avec laquelle le public se déplaça à travers l'œuvre.

Intermedia Chart

Dick Higgins



Molvena, Italy

19. January, 1995

Molvena, Italy

19. January, 1995

La santé de MACIUNAS fut toujours très problématique. En 1976 on diagnostiqua un cancer inopérable. Malgré cela, il se maria – en 1977 avec Billie HUTCHENS, une romancière. Il disait qu'il ne voulait pas que sa pension de sécurité sociale reste sans bénéficiaire. Je me souviens bien de la dernière fois où je l'ai vu. C'était à New Marlboro. MACIUNAS était allongé sur un matelas, et toute une équipe, supervisée par Larry MILLER, travaillait à réaliser les projets de MACIUNAS. Il est mort au printemps 1978. Lorsqu'il se rendit à l'hôpital, le docteur dit à Billie MACIUNAS : « Nous ne comprenons pas comment cet homme est toujours vivant. En toute logique médicale il devrait être mort depuis plusieurs semaines. »

Après la mort de MACIUNAS, Fluxus continua comme un groupe, une tendance ou un mouvement pendant quelques années. Mais par manque de coordination – assumée par MACIUNAS – les personnes ont commencé à s'éparpiller. Le travail des artistes Fluxus évolua et changea. Ce n'est pas tant que ce fut la fin de Fluxus, mais plutôt qu'il n'y avait plus de raison de décrire un travail comme étant « Fluxus ». Les artistes Fluxus ont individuellement suivi leur propre chemin et creusèrent leur propre trou. Mais Fluxus est une partie importante de notre passé, et c'est aussi un important point de référence pour beaucoup de jeunes artistes. Par exemple, il y a un groupe de rock and roll italien de Turin qui s'appelle « Fluxus ». Il y a aussi une compagnie allemande de design « Fluxus Verlag ». Et très souvent un jeune artiste me demande : « Comment puis-je faire partie de Fluxus ? » Comment puis-je répondre à cette question ? Je ne sais pas, sinon que je puis encourager les jeunes à faire un nouveau Fluxus, de nouvelles compositions dans l'ancienne tradition mais montrant la meilleure part de la mentalité de ces dernières années du XX^e siècle.

Maintenant, pour retourner à la notion d'« intermédia », j'ai mentionné que j'étais un compositeur et un poète, et aussi un plasticien. Je continue à me demander : « Qu'est-ce qui ne tourne pas rond chez moi ? Quand vais-je me ranger ? » J'étais hanté par cette formule de Alexander POPE – « jack of all trades, yet master of none ». Je me questionne : « Quand deviendrai-je sérieux ? Quand trouverai-je mon chemin pour ne faire qu'une seule chose ? »

L'une des choses qui m'attira, en premier lieu, chez CAGE, fut que dans son travail j'ai pu voir les tensions résolues entre ces médias. Je pus voir, dans sa musique graphique, les éléments visuels et musicaux comme étant confondus. Et je pus trouver dans ses lectures publiques quelque chose de semblable, qui tendait à devenir poésie.

Retour en arrière : pendant un temps au milieu des années cinquante, je fréquentais Yale et je pris un cours sur la littérature anglaise du XVII^e siècle. Je me souviens d'un professeur, Alexander WITHERSPOON, nous commentant un poème de George HERBERT, *Easter Wings*, et nous montrant qu'il était façonné comme des ailes et comment il restait cependant, comme poème, dévoué de façon parfaite à la versification. Cela constitua mon introduction à la poésie visuelle, et à la fin des années cinquante je m'y suis mis. Un jour de 1959 je me rendis à la librairie George Wittenborn, sur Madison Avenue, et monsieur WITTENBORN me montra quelques publications qui venaient juste d'arriver d'Allemagne – *Material* était le nom de la revue publiée par Daniel SPOERRI, et il avait deux numéros, l'un par Emmett WILLIAMS et l'autre par Diter ROT. Je n'étais pas seul. J'écrivis immédiatement à SPOERRI, mais, par manque de chance, SPOERRI avait déménagé et ma lettre me fut retournée.

La plupart de mon travail Fluxus fut de la poésie visuelle ou de la poésie sonore, des partitions graphiques. Même s'il insistait sur un seul médium, ce pouvait être aussi bien de la musique que de l'art plastique ou de la poésie ou du théâtre. C'est pourquoi, en 1962, j'étais réellement troublé de ne pas pouvoir signer de bonne foi le manifeste de MACIUNAS. Mais cela me prit deux ans pour assouplir ma position, pour compren-

dre que le problème était seulement que les travaux ne savaient pas dans quelle forme ils *devaient* être – ils étaient comme ils étaient, et c'était comme cela. Je commençais à me rendre compte que mon travail, comme celui de beaucoup de mes contemporains, était le résultat d'une confusion conceptuelle. Qu'est-ce que c'était, un poème qui se positionne conceptuellement entre les arts plastiques et la poésie ? C'était de la poésie visuelle – le poème d'HERBERT aussi bien que les pièces visuelles d'Emmett WILLIAMS. Qu'est-ce que c'était, un poème qui doit être lu à haute voix et qui utilise les sons du langage pour se différencier ? C'était de la poésie sonore. Et qu'est-ce qu'était, un happening ? C'était une fusion conceptuelle de théâtre, ou au moins de texte, d'art plastique, et d'art sonore, un intermédiaire à trois dimensions.

Cette idée devint de plus en plus claire pour moi en 1964-65. J'utilisais pour la première fois le terme de façon publique dans un texte que je donnais après une visite à Yale en 1964, et à la fin de l'année 1965 je m'en servais régulièrement. Mais à ce moment-là, je publiais *Something Else Press*. Pour publier nos livres je fis un bulletin, *Something Else Newsletter*, que j'envoyais à mille personnes qui me semblaient pouvoir être intéressées. Le premier numéro de *Newsletter* contenait un texte, « Intermedia ».

Le terme fut utilisé par d'autres au fil du temps. Il était aussi fréquemment confondu avec le terme « mixed media », dont je comprends qu'il désigne n'importe quel travail dans lequel il y a présence des éléments musicaux et textuels – mais où chacun sait quel élément est le musical et quel est le textuel. La même chose se passe avec « visuel + textuel ». Les éléments gardent leur identité et ne fusionnent pas. Aussi, en quelque sorte, spécialement dans l'académie, « intermédia » vint accentuer la présence de la haute technologie, en particulier la vidéo. Mais cela n'est pas nécessaire. La poésie visuelle et les partitions graphiques de performances peuvent être extrêmement simples techniquement ; complexes, par ailleurs, elles peuvent être conceptuelles ou mises en pratique.

J'employai le terme dans une conférence pour des libraires – cela fut imprimé dans *Library Journal*. Je m'étais abonné à un service qui m'envoyait toutes les coupures de journaux où on avait repéré le terme. J'abandonnai au bout d'une année, mais dans ce laps de temps, j'ai récupéré plus de cent significations.

En réalité, le terme « intermédia » est un mot créé pour l'occasion, utilisé seulement une fois par Samuel Taylor COLERIDGE, dans sa « Lecture III » in T.M. Raysor (éd.), *Coleridge's Miscellaneous Criticism* (1936 ; Folcroft, PA, The Folcroft Press, 1969), page 33, lorsque COLERIDGE dit : « L'allégorie narrative est distincte de la mythologie comme la réalité du symbole ; c'est, en bref, le propre intermédiaire entre personne et personnification... » Ici nous l'avons – COLERIDGE utilise le terme pour signifier exactement ce que j'ai fait. Que je l'aie connu ou non avant de le créer moi-même est sujet à controverse. J'ai très bien pu lire ce mot à Yale, où j'ai presque tout lu des écrits de COLERIDGE, mais si c'est le cas, je ne me souvenais plus du mot lorsque j'ai commencé à l'utiliser.

J'utilise mon concept « intermédia » depuis plus de trente ans. Son usage pour moi est ce qui permet à un lecteur, à un regardeur ou à un auditeur d'entrer dans l'œuvre qui est intermédiaire. La plupart des personnes, confrontées à un nouveau travail, se détournent : « pas pour moi », disent-elles. Si quelqu'un peut dire : « Bon, c'est dans le domaine du possible. Quel est son élément sonore ? Et quel est son élément visuel ? Et pourquoi ceux-ci sont-ils si proches l'un de l'autre ? » – si quelqu'un peut déterminer cela, souvent il peut aussi partager le plaisir d'un nouveau travail qui se trouve être dans une forme relativement neuve.

J'ai aussi utilisé le concept de façon prescriptible, le quantifiant, etc., dans des compositions comme :

Intermedial Object #1

« construire ce qui correspond à la description suivante :

n° 1-Taille

Cheval = 1, Éléphant = 10. L'objet est en 6.

n° 2-Taille

Chaussure = 1, Champignon = 10. L'objet est en 7.

n° 3-Fonction

Aliment = 1, Chaise = 10. L'objet est en 6.

n° 4-Habileté manuelle

Pureté = 1, Profondeur = 10. L'objet est en 3.

n° 5-Goût

Citron = 1, Quincaillerie = 12. L'objet est en 5.

n° 6

Couleur = 1, Électricité = 10. L'objet est en 6.

n° 7-Luminosité

Ciel = 1, Acajou = 10 ; L'objet est en 4.

n° 8-Permanence

Gâteau = 1, Joie = 2. L'objet est en 2.

n° 9-Impact

Politique = 1, Esthétique = 10, Humour = X10. L'objet est en 8 et en X7 vers le haut.

Les photographies et les films des objets résultants peuvent être envoyés à Something Else Press, Inc, 160 Fifth Avenue, New York, NY 10010.

New York City

10 juin 1966 *

Ma composition fut jouée pour la première fois, en 1966, par John ARMLEDER dans son espace Écart à Genève, en Suisse. Je l'ai ensuite réalisée en 1993 à Cologne, Allemagne ; elle a été achetée par Eva BERGER, qui ensuite mourut – je ne sais pas ce qu'il en est advenu. Puis elle fut réalisée par un groupe d'artistes hongrois à Budapest en 1996 ; une vidéo délicieuse existe. ARMLEDER recréa sa version dans une rétrospective de son travail à Genève. Sa version ressemble étrangement beaucoup à la mienne.

Eh bien, c'est comme ça que ça fonctionne. L'important n'est pas tant ce que je proposais avec le terme « intermédia » que ce que le terme commence à signifier pour les autres. Un mot n'est pas une propriété privée. Fondamentalement, ma notion est restée très proche de ce que je pensais moi-même, contrairement au terme « happening » de mon ami Allan KAPROW, qui a commencé à signifier beaucoup de choses que KAPROW n'a jamais eu l'intention de lui donner. J'ai été plus chanceux. Je peux encore utiliser le terme moi-même.

Barrytown, New York

30 mars 1998

Notes :

1. Je détaille davantage cette liste dans mon essai : « Fluxus : Theory and Reception », dans mon livre *Modernism Since Postmodernism* (San Diego ; San Diego State University Press, 1997).

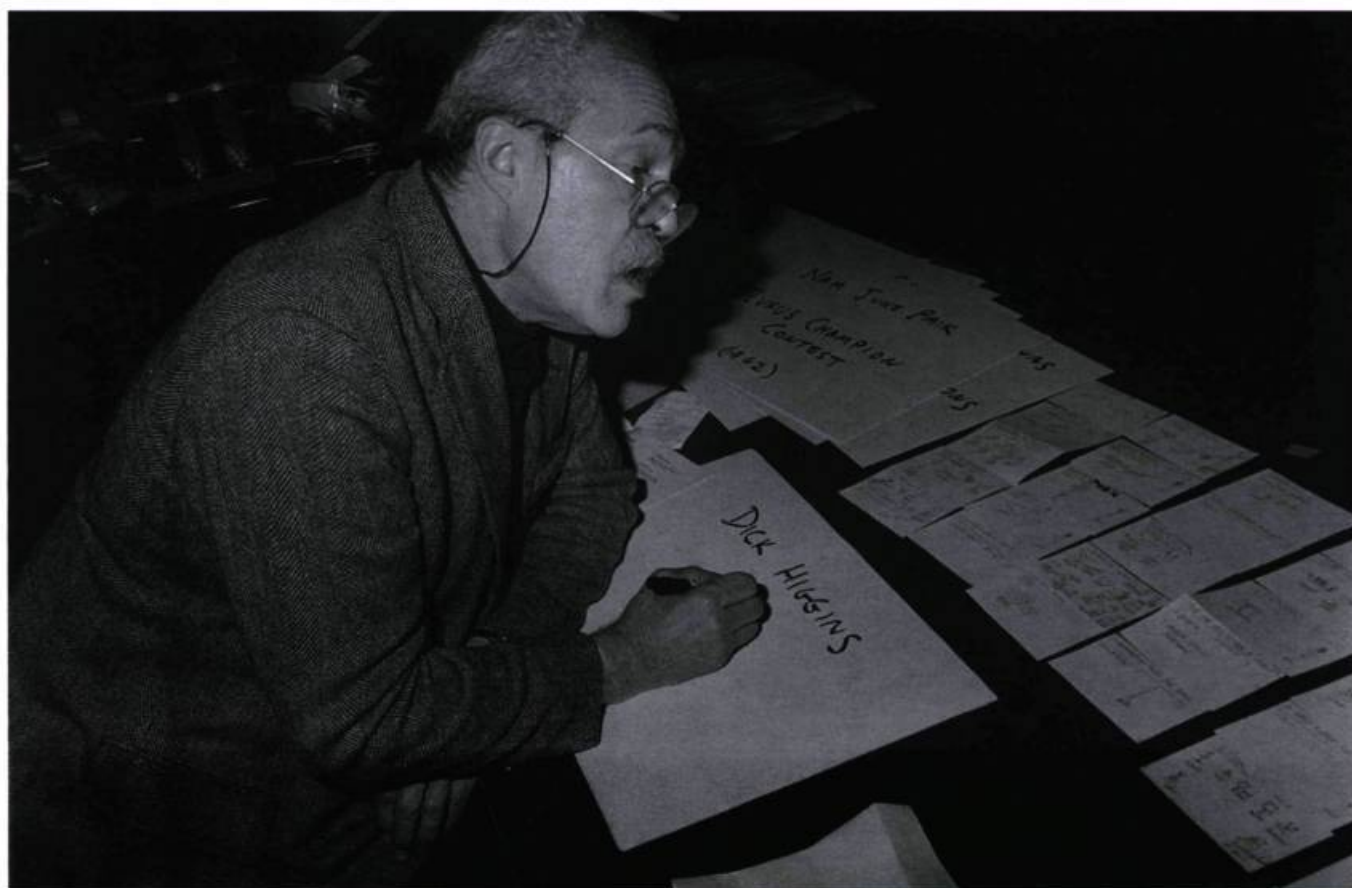
Ce texte a fait l'objet de lectures publiques par Dick HIGGINS :

Première lecture : State University of New York, New Paltz, 16 avril 1998.

Puis lu avec Hannah HIGGINS au Walker Art Center, juin 1998.

Lecture suivante : Philadelphia University of the Arts, 22 septembre 1998.

Dernière lecture à la rencontre internationale et colloque interactif *Art Action 1958-1998...*, Le Lieu, Québec, 20 octobre 1998.



J'aime avoir quelque flexibilité...

Charles DREYFUS

Au printemps 1974 j'étais parti de New York pour rencontrer Dick HIGGINS dans le Vermont. La jeune femme qui conduisait nous a fait passer par-dessus la rambarde de l'autoroute. Une minute avant l'accident, j'avais ajusté ma ceinture de sécurité. Il a fallu découper la voiture en deux pour pouvoir dégager mon amie. Je retrouvai, sur l'asphalte, mon catalogue *Happenings & Fluxus* en lambeaux. Le catalogue de h.s. & h.s. (Köhlischer Kunstverein 1970) : h.s. pour Hanns SOHM, l'archiviste Fluxus me l'avait donné ; j'apprends qu'il vient de mourir. Dans les années soixante-dix je l'aidais à compléter la collection qui se trouve maintenant à la Staatsgalerie de Stuttgart. On connaît mieux le parcours de l'autre h.s. qui a la charge de la biennale de Venise 1999, Harald SZEEMANN. Quelques jours plus tard, après huit heures d'autobus, je vois pour la première fois Dick. Il avait 36 ans... et Something Else Press déjà derrière lui depuis le 7 juillet 1973. En dix ans, un an sans lui (1964-1974), quatre-vingt-dix-sept livres (Gertrude STEIN, Richard HUELSENBECK, Luigi RUSSOLO, Henry COWELL, John CAGE, Ray JOHNSON, Robert FILLIOU, Daniel SPOERRI, Wolf VOSTELL, Claes OLDENBURG, George BRECHT, Diter ROT, Jackson Mac LOW, Allan KAPROW, Emmett WILLIAMS, ZAJ, John GIORNO, Ian HAMILTON FINLAY... sans oublier le disque d'Allan KAPROW *How to Make a Happening*, le poème affiche de Robert FILLIOU *l'Immortelle Mort du Monde*, une édition des *Cœurs Volants* de DUCHAMP... The Great Bear Pamphlets...). J'y rencontrais également Jan HERMANN, l'éphémère successeur des Éditions, et Emmett WILLIAMS. Je me souviens du sauna scandinave où, encore tuméfié, j'appréhendais chaque bouffée brûlante supplémentaire. Et Dick qui en rajoutait, plongeant dans un lac glacé. L'immense pièce ronde avec des livres tout autour et dans des caisses toutes les archives de Something Else Press en partance pour celles de SOHM. Quatre ans plus tard, retour pour l'enterrement de George MACIUNAS. Au volant d'un long break, La Monte YOUNG, majestueux hindou tout de blanc vêtu, Marian ZAZEELA, Barbro OSTLIHN, Alison KNOWLES, Dick, et moi. Arrivés à Soho, Dick propose un verre d'eau. Après l'escalier du 122 Spring Street, nous obtenons notre verre d'eau.

[*Danger Music* n° 28. Sans rire pendant plusieurs jours. Cologne, 10 février 1963.]

« Quant à moi, je pris le parti de procéder comme s'il était possible de suspendre toute séquence temporelle ; il ne s'agissait pas de ne pas en tenir compte (ce qui aurait été illogique), mais d'y substituer une structure variable qui serait la force motrice de l'action. Dans *Maldonne*, écrite en 1958, l'ordre totalement aléatoire des événements dépendait de signaux émis par un éclairage coloré. Puisque l'éclairage pouvait être placé n'importe où dans la salle et que les réactions du public servaient aussi de signaux, le clivage spectacle-public fut aboli. Il s'ensuivit une sorte de happening comprenant une utilisation relativement restreinte d'images et d'autres éléments visuels. »

[*Intermédia – Horizons – Poétique et théorie des techniques intermédiaires*, 1965.]

Ce qui fascine chez Dick HIGGINS, c'est que cette structure variable ne reste pas théorie, ce fut sa vie même. Musicien, happenner, poète, cinéaste, éditeur, fluxman, plasticien, universitaire, historien de l'avant-garde et en particulier de la poésie visuelle à travers les âges (*Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, 1987), traducteur le plus apprécié de Novalis (*Hymns to the Night*, 3^e éd., Mc Pherson & Co, 1988), édite et annote Giordano BRUNO (*On*

the Composition Of Images Signs & Ideas, Willis, Locker & Owens, New York, 1991), Intermédia, toujours Intermédia, théoricien drastique...

Daniel SPOERRI, dans l'interview avec Jacques DONGUY (*Poésure et Peinture*, Musée de Marseille, 1993), explique sa gêne :

« Moi aussi j'avais une formation classique, en danse. C'est ce qui me rendait difficile de participer à ces performances Fluxus. Parce que c'était trop simple, trop facile. J'avais fait des choses tellement compliquées sur scène que j'avais honte de ne faire presque rien. Vous comprenez ? Si j'avais été un très grand dessinateur, j'aurais eu honte de faire un tableau piège. »

Au contraire, ce qui m'a frappé dans cette caserne de pompiers de Québec où Dick HIGGINS exécutait ses propres classiques Fluxus et ceux des autres, pour la dernière fois quatre jours avant sa mort, ce fut la concentration décontractée, la joie que pouvait procurer le petit Fluxus à ce grand intellectuel :

« Les techniques intermédiaires se sont donc fait leur niche au théâtre et dans les arts visuels, les happenings et certains types d'installations. Bien qu'un manque de place m'empêche de considérer ici leurs autres manifestations, il me semble que leur utilisation a pénétré tous les arts, et ce, parce que notre nouvelle façon de voir met l'accent sur la continuité aux dépens de la catégorisation. Des parallèles du happening sont à rechercher dans la musique, telle que celle de Philip CORNER ou de John CAGE, où est exploré le terrain entre la musique et la philosophie, et de Joe JONES, dont les instruments qui jouent tout seuls représentent une démarche similaire visant la musique et la sculpture. De même, les poèmes-constructions d'Emmett WILLIAMS et de Robert FILLIOU relient la poésie et la sculpture. Peut-on considérer les techniques intermédiaires comme un mouvement vaste et englobant au sein duquel dada, le futurisme et le surréalisme furent les avant-coureurs de la vague de fond irrésistible dont nous sommes actuellement témoins ? Ou bien serait-il plus réaliste de les tenir pour une innovation historique et irréversible ayant une portée assimilable à celle de l'avènement de la musique instrumentale plutôt qu'à celle du développement du romantisme ? »

(Dernières lignes de « *Intermedia* », 1965)

Pour HIGGINS, le terme « intermédia » ne saurait se réduire à un banal mouvement artistique des années soixante ; entièrement neutre, et aucunement normatif, le terme à chaque fois sert simplement à établir le contexte historique, pénétrer dans une œuvre qui autrement paraîtrait opaque et fermée (mais bien sûr à l'intérieur il est inutile d'en marteler l'aspect intermédiaire).

Théorie intermédiaire/pratique intermédiaire : Something Else Press c'est aussi l'utilisation de papiers neutres en pH, papiers sans acide, pour que les livres durent. Expérience (Manhattan School of Printing, travail chez de très nombreux imprimeurs, il présente Zaccar OFFSET à MACIUNAS qui y réalisera de nombreux projets) pour toucher le plus grand nombre :

« Comme je l'ai déjà dit, les publications artisanales de MACIUNAS me plaisaient beaucoup, mais je me rendais compte que s'il faisait les choses uniquement à sa façon, elles ne bénéficieraient qu'à quelques privilégiés au lieu d'enrichir notre expérience commune. »

[Interview de Christian XATREC avec Dick HIGGINS, « La Something Else Press », *Art Press*, n° 188, février 1994]

Son rapport à l'establishment, à mille lieux du *maciunasfluxfluxmaciunas*, est celui de « je ne serais jamais devenu artiste si je n'avais pas pensé que ce que je faisais pouvait être proposé au plus grand nombre, pas seulement à une coterie » :

« Si l'on veut toucher un vaste public afin d'échapper à l'avant-garde, il faut parler le langage de ce public, et faire en sorte que les livres ressemblent à des objets familiers aux employés des magasins et aux représentants. Quant à la question relative à "l'infiltration de l'establishment", elle implique, je crois, une méconnaissance de ce qu'est un establishment quel qu'il soit (et il existe toujours un establishment dans n'importe quel domaine culturel). Dans les sociétés capitalistes, un établissement n'est pas un cercle auto-constitué, fermé, s'efforçant de repousser les outsiders. C'est un cercle de spécialistes désignés par les forces du marché et, à un moindre degré, élus par leurs pairs ; un groupe d'écrivains, d'organiseurs et de guides de l'opinion dont l'œuvre et la pensée peuvent être utilisées en toute confiance pour lancer une mode ou pour réussir. »

« Les publications de masse ou mass-media font appel à cet establishment parce qu'il est fiable – c'est de la "bonne copie" –, tandis que le public accepte ses productions afin d'être "au parfum". Mais cet establishment ne peut que se perpétuer lui-même, il bouge constamment à cause des nouvelles informations qu'il reçoit et de l'évolution des forces du marketing. Il est donc impossible de "s'infiltrer dans l'establishment" de façon durable, on ne peut que faire semblant. »
[Interview XATREC]

Dick HIGGINS est né en Angleterre en 1938. Parmi des tonnes d'activités, je me souviens de sa photo et d'un poème dans une anthologie de la Beat Generation (il avait quel âge ? !) ; il étudie la composition avec Henry COWELL et John CAGE (1958-59). Avec Richard MAXFIELD il écrit un opéra électronique, *Staked Deak* (1958) ; pour continuer les expérimentations entreprises dans la classe de CAGE il crée avec Al HANSEN le New York City Audio-Visual Group. Il aide Allan KAPROW à monter son premier happening new-yorkais (*18 Happenings in 6 parts*). Il écrit de la poésie, réalise des notations graphiques pour le théâtre et la musique, la musique et le théâtre, qu'il nomme *Graphis* ou *non-plays*. Parmi ses premières pièces de théâtre, *Saint Joan at Beaurevoir* (1959), *Design Plays* (1960), *The Tart or Miss America* (1962) ; puis un opéra, *Hrusalk* (1964) ; et des films, *The Flaming City* (1961-62), *Invocation of Canyons and Boulders for Stan Brakhage* (1962), décrits par Jonas MEKAS comme figures de proue du cinéma expérimental américain ayant la pureté du cinéma d'Andy WARHOL.

« En 1960, j'ai cherché à isoler des formes simples, presque classiques, en dehors du tohu-bohu de mes expérimentations. J'ai commencé à faire mes travaux en série avec des formes communes, parmi lesquelles les *Constellations* (un autre terme de COWELL), les *Contributions*, et les *Graphis*, qui sont des séries de notations (structures auxquelles j'ajoute encore aujourd'hui de nouveaux éléments). En un mot, je suis devenu plus systématique, du moins pour l'instant. »
[Interview de Charles DREYFUS dans le catalogue *Hors limites*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994]

Jacques DONGUY reprenant des morceaux d'interview non encore publiés, j'ai eu peur de réécouter mes deux cassettes alors que je l'interrogeais dans l'appartement familial de la Cinquième Avenue (en 1978 ?). Certainement encore des centaines de noms et de références. « Le temps reste, c'est nous qui nous en allons », a dit le poète. Ce printemps de 1978 où ma compagne Barbro OSTLIHN a eu son vernissage chez Marian GOOGMAN le 9 mai, jour de la mort de MACIUNAS alors que nous habitions chez MOCKY, Don CHERRY était absent. Il y avait dans le beau loft de Brooklyn deux charmants bambins

aujourd'hui pop stars : Néneh CHERRY, et Eagle Eye CHERRY. Comme par hasard les Talking Heads répétaient aussi dans l'immeuble.

En 1989, lors de la confection du catalogue de l'exposition *Happenings & Fluxus* dont j'avais la charge à la Galerie 1900-2000 à Paris, j'ai pu me pencher un petit peu sur son œuvre plastique. La *Symphonie 50* (1968), l'une des mille symphonies, avait été exécutée à la mitraille Thompson (sur du papier à musique créé et imprimé par HIGGINS) par le commissaire de police de South Brunswick dans le New Jersey. À Tokyo, il y a quelques semaines au Musée d'art contemporain, dans l'exposition *Out of Actions, Between Performance and the Object 1949-79*, HIGGINS était représenté par la *Symphonie 607*, également de 1968, cinq pièces de la Collection René BLOCK qui visuellement étaient idéales, pour illustrer cette exposition étrange par son thème même, traces, reliques, restes de performances.

« Il faut trois fois plus d'efforts pour faire bouger les choses en Amérique qu'en Europe. Et le public semble toujours vouloir simplifier à outrance : il refuse de dépasser le niveau "école primaire". En Amérique, Fluxus est perçu comme un amusement, un jeu, alors que l'Europe le considère simplement comme une partie de son aventure intellectuelle. »

[Interview précitée dans *Hors limites*]

Intermédia comme la négation de la dérive des continents ; malgré les nombreuses sollicitations sur le vieux continent et les nombreux séjours, HIGGINS, contrairement à George BRECHT et Emmett WILLIAMS, ne s'y est pas installé définitivement. La flexibilité reste encore dans le domaine américain !



« ... j'aime avoir quelque flexibilité, et je pense que nous avons besoin des extrêmes dans le but d'avoir un Intermedia où l'on soit plus à l'aise. »

dh

Dick Higgins, Barrytown, 08-04-1992

Jacques DONGUY

À deux heures d'Amtrak de New York Pennsylvania Station, « a beautiful two hours ride up the Hudson Valley », Rhinecliff, la chapelle-bibliothèque de Dick HIGGINS, où il vit au milieu des livres comme un personnage de la Renaissance. Deux jours d'entretien le 7 et le 8 avril, dont ces extraits inédits, pour la plupart du 8'.

LES RENCONTRES

John CAGE, à propos du Townhall Concert (25 Years Retrospective Concert) en 1958 :

« Ce n'est pas seulement parce que j'étais jeune, mais parce que cela représentait un courant très fort qui était très différent de ce que Stockhausen et Boulez et l'école post-webernienne étaient en train de faire. Beaucoup plus libérateur. Ces musiciens travaillaient avec le son, et si la musique est l'art des sons, alors ces musiciens travaillaient avec la musique. L'autre école travaillait avec la structure, et ce que j'avais constamment dans ma tête, c'était : "Pourquoi ne pas faire de la musique comme une peinture, pourquoi ne pas faire de la musique comme un poème, pourquoi s'ennuie-t-on à faire une autre musique que celle-là, parce qu'elle sonne comme rien de connu ?" Je me souviens d'avoir parlé avec la personne qui enseignait l'histoire de la musique au XX^e siècle à l'Université Yale, et il me disait qu'il revenait très déçu d'un festival de musique. Parce que ces gens-là ne composaient pas vraiment de la musique, ils travaillaient à partir de théories, et c'était une conception a priori de la composition, une conception de seconde main. »

CAGE, influence et divergences par rapport au travail de Dick HIGGINS :

« Par exemple, dans la façon qu'avait CAGE de voir les choses, la répétition n'était pas une chose opportune. Pour moi, ce n'était pas un problème du tout qu'il y ait répétition. Le concept de nature de CAGE, avec son caractère aléatoire, est plus adapté à la biologie. Quant à moi, j'avais étudié la géologie et je savais que, quand les cristaux se forment à partir d'éléments chimiques, les cristaux sont toujours semblables les uns aux autres. Dans la nature, la répétition existe. Il me semblait que la répétition était juste une autre possibilité. C'est pourquoi, dans mes premières performances, il y a beaucoup de répétitions. Rien n'est exactement pareil à ce qui était avant, tout est modifié en partie par le contexte où cela prend place. Mais la répétition comme telle ne m'ennuie jamais. C'est probablement le point le plus important où mon travail diffère de celui de CAGE et des gens qui travaillaient avec CAGE à cette époque. Je n'appellerai pas cela l'école de CAGE parce que cela n'existe pas. Mais je dirais que c'est la plus grande différence entre moi-même et mes collègues artistes qui travaillaient aussi avec CAGE. »

À propos de la composition comme processus, évoquée par CAGE dans un essai de *Silence* :

« Oui, vous savez déjà ce que je pense à propos de ce terme "processus", je l'aime autant que le fromage industriel ("process cheese"), mais pour CAGE, bien sûr, c'est une question différente. Il appartient à une autre génération que moi et le fait que son attention se porte non pas tant sur la réalisation définitive d'une œuvre mais sur les paramètres changeants de celle-ci est un aspect positif du processus. Et voilà que vous m'entendez dire du bien de l'art processus ! »

George BRECHT, en relation avec Allan KAPROW, tous deux venant du New Jersey :

« Je vous en prie, ne surestimez pas la relation de KAPROW et de BRECHT. Effectivement, ils se connaissaient l'un l'autre, effectivement ils étaient voisins, mais je crois que BRECHT a rencontré CAGE plus tôt que KAPROW, et il avait déjà écrit *Chance-Imagery*, le fameux essai sur le hasard, sans vraiment savoir que CAGE avait utilisé le mot "hasard" à cette époque. En réalité, j'ai rencontré BRECHT seulement à la première réunion du cours que je suivais à la New School, ce qui devait être à la fin de juin 1958. Il avait alors déjà réalisé beaucoup de pièces basées sur le hasard et je ne pense pas qu'il y ait aucune affinité intellectuelle entre eux, sinon une sympathie générale. »

Wolf VOSTELL, qui a participé aux premiers concerts Fluxus en 1962 et que HIGGINS a publié en 1966 dans *Something Else Press* :

« La relation de VOSTELL avec Fluxus est complexe, parce qu'il était proche de moi et proche de KAPROW, mais en réalité il appartenait quelque part plus au monde du Happening, et encore, pas complètement. VOSTELL a sa propre personnalité, qui est très forte. Et même s'il essayait de performer dans, disons une pièce de Mieko SHIOMI, il avait tendance à faire du VOSTELL à un tel degré que dans le déroulement de la performance, cela pouvait devenir problématique. Il n'a pas une personnalité qui peut s'effacer facilement, même s'il le désire. En fait il n'essaye même pas. Il était intéressé par la notion d'Intermédia, il est quelqu'un de brillant et donc il était une personne qu'il était souhaitable d'inclure dans Fluxus, et pourtant, dès le début il y avait matière à difficulté entre lui et MACIUNAS, parce qu'il arrivait à MACIUNAS de voir la nécessité pour l'artiste Fluxus de s'effacer comme une qualité. Et pour la plupart d'entre nous, ce n'était pas tellement une qualité que quelque chose que l'on devait faire à l'époque. Mais il n'y avait pas nécessité de moraliser en la matière. Donc, ce que cela signifiait, c'était que pour VOSTELL, qui était très impliqué dans l'avant-garde en Allemagne – en réalité la figure la plus intéressante de cette avant-garde pour ses performances et pour ses pièces de *Dé-collage* à la fin des années 50 et au début des années 60 –, nous étions très heureux qu'il œuvre à Wiesbaden, qu'il publie sa revue *Dé-collage* où était inclus beaucoup de matériel Fluxus. Je l'ai mis en contact avec KAPROW, et cela a fait une très bonne association entre ces deux personnes qui avaient les mêmes idées sur un grand nombre de sujets, et il a continué à faire son travail sur sa lancée, à travailler avec les artistes Fluxus, et tout ce que je peux dire est que pendant des années il est resté très proche de nous comme des autres. Et les raisons de cela sont inhérentes à la façon dont son travail existe. Personne de son propre chef ne voudrait exclure VOSTELL de Fluxus. D'un autre côté il occupe certainement son propre espace à l'intérieur de Fluxus plutôt que de s'y trouver englobé et d'y disparaître comme, disons, SHIOMI et KOSUGI l'ont fait dans leurs propres œuvres Fluxus. Je ne sais pas réellement ce qui constitue en réalité une œuvre de SHIOMI ou de KOSUGI, mais leur style est à ce point un style Fluxus que leur personnalité en est submergée. Ce n'est pas le cas avec VOSTELL. Pour le VOSTELL récent, l'évolution est différente. Comme nous avons tous évolué pendant des années, ainsi VOSTELL l'a fait et dans son travail récent, il y a un élément expressionniste qui est tout à fait à l'opposé de l'esprit Fluxus et que je ne comprends pas vraiment. Cet élément expressionniste qui, je suppose, était nécessaire pour lui est vraiment très difficile au point de vue de

Dick Higgins, *Reportage*, 03-04-1992

l'œuvre et du style. Son meilleur travail est social, non expressionniste. Ou même didactique, et ce sont les œuvres les plus fortes de VOSTELL. »

À propos de Marshall McLuhan, dont HIGGINS publie *Verbi-voco-visual explorations* en 1967 :

« Quand j'étais à Yale, j'ai découvert le travail de McLuhan sur Windham LEWIS et sur James JOYCE. Je savais aussi qu'il avait fait le plus important recueil de littérature canadienne, et qu'on s'en servait comme un manuel scolaire au Canada. Et cela a été ma meilleure introduction à la littérature canadienne. Et comme j'ai en partie des origines canadiennes, j'ai toujours été très intéressé par ce qui se passe dans notre pays frère du nord. Donc j'étais très sensibilisé à l'œuvre de McLuhan. Je savais qu'il éditait une revue avec H. PARKER et quelques autres qui s'appelaient *Explorations*. Aussi j'ai récupéré des exemplaires de cette revue dans une librairie à New York, et là j'ai trouvé ma première introduction à la pensée non-linéaire. Je pense que ce terme a été inventé par une femme, peut-être du nom de Dorothy DAY, qui était anthropologue et qui publiait dans cette revue. Mais le numéro de cette revue qui a eu le plus d'impact a été le numéro 8 dans lequel McLuhan appliquait la pensée non-linéaire à l'esthétique avec une extension plus grande et plus systématique que je ne l'avais vu auparavant. Cela m'a fasciné. Et ce numéro avait pour sous-titre "Verbi-voco-visual explorations". Beaucoup d'années plus tard, en 1967 ou 68, quand avec Something Else Press j'avais créé un contexte historique pour le travail que nous étions en train de faire en publiant Dada, Gertrude STEIN entre autres, il m'a semblé approprié d'inclure la pensée non-linéaire de McLuhan dans ce contexte, et le meilleur modèle de cela était son essai "Verbi-voco-visual explorations". Aussi nous avons simplement réédité la revue sous forme de livre, en corrigeant nombre de textes qui avaient été publiés ailleurs, par exemple J.B. BESSINGER et V.J. PAPANEK. BESSINGER est un expert de la littérature du Moyen Âge et de l'épopée, et PAPANEK est un designer, et tous les deux avaient des articles dans la revue qui donc apparaissent dans le livre. Et ils avaient été massacrés dans la revue pour des problèmes de format, aussi nous avons mis les paragraphes dans un ordre correct. Mais le texte de McLuhan est le texte le plus abouti sur la pensée non-linéaire. Ses autres écrits, j'étais plutôt amusé de voir combien ils avaient du succès. Je pense que *Pour comprendre les médias* a été publié autour de 1965 ou 66, et je me souviens qu'il a été lu par beaucoup de gens qui travaillaient en publicité. Comme la *Galaxie Gutenberg* qui a été écrite quelques années avant. Je trouve que l'œuvre de McLuhan s'est détériorée après *Pour comprendre les médias*. Ses livres n'avaient plus le même impact. Les livres qu'il a faits avec Quentin FIORE, *The Medium is the Message* et les autres, sont visuellement intéressants mais pas très satisfaisants intellectuellement. »

Marcel DUCHAMP, dont Dick HIGGINS a publié *Cœurs Volants* en 1967 :

« La pièce de Marcel DUCHAMP était une affiche, et la raison de son existence, c'est que, quand Emmett WILLIAMS a écrit *Sweethearts*, il désirait avoir ce *Cœurs Volants* pour la couverture de son livre. Et nous nous sommes rendu compte que ce n'avait pas été fait de la façon dont le voulait DUCHAMP, que je connaissais. Aussi l'idée est venue à Alison de faire une magnifique édition en sérigraphie, ce qu'elle a fait, et de mettre une simple reproduction sur la couverture du livre d'Emmett. Cela a plu à DUCHAMP, et nous avons pris beaucoup de plaisir à travailler avec lui. »

Sa rencontre avec DUCHAMP :

« J'étais assis à deux sièges de lui au *18 Happenings in 6 Parts* de KAPROW, je lui ai parlé au téléphone une fois en 1962, mais je ne suis pas une personne qui m'immisce dans la vie des

gens sans avoir réellement une relation de travail avec eux. Et il n'y avait pas de raison pour moi d'aller lui serrer la main simplement pour lui serrer la main, donc je ne l'ai pas rencontré et je n'ai pas parlé avec lui jusqu'à ce travail sur le livre *Sweethearts*, ce qui était peut-être à l'automne de 1966. »

L'importance de DUCHAMP pour HIGGINS :

« Évidemment. Mais c'est une figure du passé pour moi et, aussi riche soit son travail, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de s'inspirer de lui pour autant de choses que mes collègues artistes l'ont fait. Par exemple je dirais que DUCHAMP est un peintre très médiocre. Il est un bon penseur et un bon artiste conceptuel. Mais son travail a tendance à rejeter le côté physique des choses. Et ce n'est pas une très bonne idée de rejeter le monde physique, particulièrement aujourd'hui. Nous devons préserver le caractère physique du monde, le rejeter ne peut nous faire aucun bien. Ce que DUCHAMP rejette, le côté rétinien, je dirais que c'est le territoire sur lequel nous devons nous concentrer le plus. Ainsi l'œuvre de DUCHAMP n'est pas ce dont je m'inspirerais aujourd'hui pour construire un nouveau passé. »

FLUXUS

Le Café au Gogo et les soirées organisées par Alison KNOWLES :

« Le E-pit-o-me Coffee Shop était notre version du Cabaret Voltaire, et il a duré seulement du début de 1959 jusqu'à la fin de 1959. Aussi c'était seulement un souvenir quand, autour de 1964, Alison KNOWLES a désiré un lieu pour quelques-unes des performances qu'elle voulait voir exécuter, qui étaient plus importantes au niveau de leur échelle que les traditionnelles pièces Fluxus et qui se concentreraient sur les travaux d'une ou deux personnes pour un temps donné au lieu de ces quantités de petites pièces pour des quantités de gens, ce qui était la façon que MACIUNAS avait d'organiser les choses. Et elle a eu cette opportunité quand un homme, je ne me souviens pas de son nom, qui dirigeait le Café au Gogo, l'a reçue très amicalement quand elle est allée le voir pour lui demander si elle pouvait faire quelques performances à cet endroit. Car Alison, se considérant comme une artiste visuelle, avait complètement raté les performances dans les cafés quelques années auparavant. Aussi cela lui a fait grand plaisir d'avoir cette opportunité d'organiser ces choses au Café au Gogo. Pourquoi il y avait ce nom, le Café au Gogo, réellement je ne sais pas pourquoi. Mais c'était un café agréable dans le bas de Bleeker Street dans Greenwich Village, très spacieux, avec un excellent piano et une petite estrade. Cette combinaison de facteurs le rendait parfaitement adapté pour quelques-unes des pièces qu'elle désirait faire. Et ce qu'Alison a fait, cela a été d'organiser quelque chose pour le dernier mardi de chaque mois en 1963-64 avec une pause pendant l'été, ce qui fait un total de peut-être 16 soirées eu lieu à cet endroit. Et ma propre soirée par exemple était un opéra improvisé qui était inspiré par le style de l'opéra russe et était joué par des gens qui normalement ne jouent pas dans ce style de choses, comme Roy LICHTENSTEIN qui était un chevalier dans l'opéra. »

Le concert Fluxus à Wiesbaden en 1962 auquel Dick HIGGINS a participé. Sur l'affiche-programme, les noms d'Alvin LUCIER, Pierre SCHAEFFER, Luc FERRARI, Pierre HENRY...

« Il y avait un compositeur fascinant de Montréal du nom de Pierre MERCURE, qui était très lié au groupe de la musique concrète, tout en développant son propre travail, et nous espérions l'inclure dans un certain nombre de performances. Malheureusement il s'est tué dans un accident de voiture pendant l'été 1962. Il en est résulté qu'il n'a pas pu nous apporter le matériel que nous espérions de SCHAEFFER, d'HENRY ou de FERRARI, ni son propre travail. Nous avions deux pièces de lui,

mais c'était tout. C'est pourquoi ces gens ne sont pas apparus dans les concerts. Mais d'un autre côté, le chœur qui réalisait les performances au *Festival Fluxus* se composait de MACIUNAS, d'Alison KNOWLES, de moi-même, d'Emmett WILLIAMS, de Ben PATTERSON, de PAÏK, de VOSTELL, ce qui fait sept personnes. Mais il y avait d'autres personnes, des amis de VOSTELL, des amis de WILLIAMS, qui faisaient une apparition et qui coopéraient avec nous. Parmi les artistes allemands, il y avait Ludwig GOSEWITZ et trois ou quatre autres, de telle sorte que nous n'avions pas sept performeurs, mais plutôt quelque chose comme onze ou douze. Il faut excepter naturellement les soirées de films et de bandes magnétiques que MACIUNAS a organisées je pense pour le dernier week-end de septembre, quand il a fait jouer mon *Requiem pour Wagner le Maire Criminel*. Le maire de New York à cette époque était un homme du nom de WAGNER qui, à mon avis, était un mauvais maire parce qu'il était en train d'abîmer tous les quartiers intéressants. D'un autre côté, un Allemand qui regardait cela comprenait que je désignais le compositeur d'opéras du XIX^e siècle que je n'aimais pas beaucoup non plus. Toute l'œuvre est une série de variations électroniques et de permutations sur un cri pour le Bronx. En d'autres termes, ce sont des bruits d'insultes. Ils sont accélérés et ralentis, mais toujours reconnaissables. Et ainsi l'œuvre entière était jouée par séquences, elle devait faire en tout probablement 26 heures. En fait nous avons joué une version d'une heure qui était stéréophonique et très belle. Ce n'était pas un film, c'était une pièce purement acoustique. Mais c'était sur bande magnétique, et à cette soirée à Wiesbaden d'œuvres enregistrées, il y avait mon *Requiem pour Wagner le Maire Criminel* et il y avait de Richard MAXFIELD la *Musique pour la Toux* ("Cough Music") et la *Musique pour Vapeur d'Eau* ("Steam Music"). Je connais très bien l'histoire de la *Musique pour la Toux* parce que j'étais là. Christian WOLFF avait fait une très belle performance dans le Connecticut, avec la compagnie de danse de Merce CUNNINGHAM. Il y avait une performance pour orchestre, et l'idée est venue de l'enregistrer dans le but d'en faire un disque. En réalité je ne pense pas que le disque ait jamais été édité. Mais quand le film a été édité, MAXFIELD, qui était un grand spécialiste du montage – il travaillait pour la compagnie de disques Westminster à cette époque –, avait comme métier de couper tous les sons étrangers qu'il pouvait. Ainsi il a dû couper les sons du public en train de tousser. Cela lui a laissé un grand nombre d'éternuements. Et il fit une pièce avec les éternuements qui étaient enlevés pour nettoyer la captation de la performance de Christian WOLFF. Et James WARING a utilisé *Musique pour la Toux* comme musique de fond pour une de ses chorégraphies. »

POÉSIE

La découverte de la poésie concrète à travers quelques numéros de la revue *Material* de Daniel SPOERRI :

« L'anthologie que Daniel SPOERRI a préparée pour la revue *Material* n'était pas disponible. Je pense que peu d'exemplaires ont été imprimés, et je ne les ai jamais vus, jusqu'à maintenant. Donc je ne sais pas quand j'ai découvert pour la première fois le groupe brésilien, mais ce doit être autour de 1960 ou 61, à l'époque où je découvrais GOMRINGER. Certainement je connaissais leur travail avant ma venue en Europe, exactement comme j'avais déjà vu quelques numéros de *Rot*, la revue que Max BENISE a publiée pendant de nombreuses années, qui étaient consacrés à l'un ou à l'autre d'entre eux. Mais ils commençaient juste à faire leur chemin dans ma tête. Je ne peux pas non plus vous dire quand j'ai découvert pour la première fois les œuvres de Ian HAMILTON FINLAY, qui est un de mes poètes favoris parmi les premiers poètes concrets. Mais ça peut être quelque chose comme 1959 ou 1960 aussi. FINLAY n'a pas été publié dans les numéros que j'avais de *Material*, qui étaient le WILLIAMS et le ROT. Je savais qu'il y avait d'autres poètes

concrets, je ne connaissais pas leur nom et je n'avais aucun moyen de les trouver. Toutefois j'ai découvert Claus BREMER très tôt aussi. Le livre *Movens* m'a été offert par ma mère pour le Noël de 1960. Elle était allée à la librairie pour quelque chose d'autre, et le libraire qui savait qui elle était lui a dit : "Oh, votre fils voudra cela". C'est ainsi qu'elle a acheté l'anthologie et me l'a donnée pour Noël, elle venait juste de paraître, je pense que c'était en 1960, peut-être 61. Et dans ce livre, il y avait des exemples d'œuvres de Claus BREMER, de GOMRINGER et de quelques autres. »

Dick HIGGINS et les opérations de hasard (« chance operation ») en poésie, comme avec Jackson MacLOW.

« J'ai mentionné que j'avais utilisé le hasard à ma façon en 1957, et je sais que Jackson a commencé à utiliser le hasard en 1955, mais je n'ai pris connaissance de la poésie basée sur le hasard ("chance poetry") de Jackson qu'en 1958. En d'autres termes j'ai travaillé un an de mon côté sans aucun modèle ni aucun sens d'une communauté de gens. Je pense qu'il était le seul poète que je connaissais qui utilisait le hasard à cette époque, alors que deux ans plus tard beaucoup d'autres poètes utilisaient le hasard d'une façon ou d'une autre aux États-Unis. »

Le livre de Dick HIGGINS *Pattern Poetry* :

« *Pattern Poetry* est le terme anglais courant pour *carmina figurata* (poèmes figurés), expression latine désignant des poèmes qui représentent des formes ou qui ont d'autres aspects visuels. Il s'agit d'une poésie visuelle qui a commencé quelque part autour de 2500 avant Jésus-Christ en Égypte et ailleurs ; il y a une pièce de 1800 avant Jésus-Christ en Crète, il y a des pièces égyptiennes de 1200 avant Jésus-Christ, il y a des pièces grecques au V^e et du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Il y a toute une vague dans l'Antiquité tardive, il y a une autre vague à l'époque carolingienne et une autre vague aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. En d'autres termes, il y a eu environ trois vagues de littérature visuelle avant le XX^e siècle, collectivement connue comme "poésie figurée". J'avais déjà connaissance de cela quand, en fin d'études, j'avais montré *Easter Wings* de George HERBERT dans ma classe et que j'avais demandé à mon professeur où étaient les autres pièces de ce type. Nous avons fait l'*Anthologie de poésie concrète* d'Emmett WILLIAMS, et à la fin il était dit : "À suivre". Nous désirions avancer et inclure ce qui est connu aujourd'hui comme la *poesia visiva*, terme italien pour poésie visuelle, laquelle est plus récente que la poésie concrète. Nous désirions aussi faire une anthologie historique qui aurait été quelque part similaire à ce qu'a fait Klaus Peter DENCKER plus tard. Mon anthologie *Pattern Poetry* est à la base une bibliographie critique avec beaucoup d'exemples. Ce n'est pas réellement un essai complet, parce qu'il n'y avait pas assez de matériel disponible jusqu'à une période récente. Maintenant ma bibliographie *Pattern Poetry* est achevée, et le travail a été fait sur la poésie visuelle jusqu'en 1400 qui est la date limite. Nous avons besoin d'un livre sur la poésie figurée baroque et Renaissance et sur la poésie figurée populaire. Et quand cela sera fait, nous pourrions réellement commencer à avoir une enquête sur ce matériel et sur sa signification. »

DICK HIGGINS. THÉORICIEN ET PRATICIEN DE L'INTERMÉDIA

La notion d'Intermédia court dans toute l'œuvre de Dick HIGGINS. Elle apparaît dans le numéro 1 de *The Something Else Newsletter*² où il remarque que « le concept de séparation entre les médias remonte à la Renaissance », et où il donne comme exemple d'intermedium le Happening et plus tard la poésie sonore. Des notions parallèles seront développées à la même époque, comme celle d'« Expanded Arts »³. Mais cette préoccupation le renvoie aux analyses de McLuhan sur les médias, dont il va publier un texte dans *Verbi-voco-visual explorations*

(Something Else Press), livre intéressant aussi par l'image reprise en page 4, un photomontage de L. MOHOLY NAGY tiré de *Vision in Motion*, avec l'oreille à la place de l'œil. Ou l'optophonétique de Raoul HAUSMANN. Cette notion d'Intermédia fera l'objet d'un livre en 1984⁴.

Dick HIGGINS s'intéressera lui-même aux nouveaux médias, notamment avec *Stacked Deck* en 1958, le premier opéra électronique, en collaboration avec Richard MAXFIELD, le créateur américain de la musique électronique. Il s'intéressera aussi à l'ordinateur, à travers ce curieux *Computer for the Arts*⁵ en 1970 avec un poème ordinateur par lui-même et un autre par Alison KNOWLES.

Dans son « Intermedia Chart » au début de son livre *Essays on Intermedia*⁶, il suggère au lecteur de remplir des cercles laissés blancs pour l'avenir. L'on pourrait suggérer pour l'un d'eux « digital poetry », « poésie numérique », avec les possibilités de l'ordinateur, via le CD-ROM ou le DVD, d'utiliser conjointement texte, son, image fixe et images animés. De cela, nous avons un exemple dans l'anthologie sur CD-ROM du numéro *Alire Doc(k)s*, *Poésie et informatique*⁷ et dans certaines publications de poésie sonore sur CD⁸.

notes

1. NDLR
2. Voir l'entretien avec Dick HIGGINS dans le catalogue *Poésure et Peinture*, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 419 à 430.
3. *The Something Else Newsletter*, vol. 1, numéro 1, New York, février 1966.
4. Voir le numéro spécial du journal *Film Culture – Expanded Arts* de l'hiver 1966, sous-titré « Happenings, Neo-baroque theater, Expanded cinema, Kinesthetic theatre, Acoustic theatre, Neo-haiku theatre, Events, Readymades... », et son « Fluxfest information ».
5. HORIZONS, *The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1984.
6. *Essays on Intermedia*, San Diego University Press, 1997.
7. Revue *Alire 10 Doc(k)s* 3, 13-16 avec CD-ROM, *Poésie et informatique*, Villeneuve-d'Ascq/Ajaccio, 1997.
8. Erratum #2, « revue sonore », 1999, publié par Erratum musical, 1C rue Rolland, BP96162, 25014 Besançon.

Sparks for Piano

The darker, the louder; the lighter, the softer. Duration, up to three minutes.



[bio]Bibliographie

COMMUNIQUÉ

Bien connu pour son implication dans les premiers happenings et comme cofondateur du mouvement Fluxus, c'est à Dick HIGGINS que l'on doit la notion d'*Intermédia* qu'il introduit dans les années soixante (1965) et dont se réclament toujours une bonne partie des pratiques artistiques actuelles.

Né le 15 mars 1938 à Cambridge en Angleterre, HIGGINS a étudié aux États-Unis, notamment avec John CAGE, avant de participer avec le New York Audio-Visual Group à diverses actions entre les Happenings et ce qui sera plus tard connu sous l'appellation de Fluxus auquel il participera activement auprès des G. MACIUNAS, G. BRECHT et autres artistes de cette période. Il fondera par ailleurs les éditions Something Else Press (1963) et réalisera une quantité considérable de publications sur les artistes Intermédia et Fluxus de cette période. C'est ainsi qu'il produira la première exposition de poésie concrète aux États-Unis en 1966. Il mènera par la suite une aventure du nomadisme dans les diverses disciplines, du musical au visuel au littéraire, donnant performances, conférences, expositions, ateliers et enseignements divers.

Dick HIGGINS était venu à Québec à quelques reprises (en 1984 pour les festivals *Néo Son(g) Cabaret* et *In Memoriam Georges Maciunas*, en 1986 pour *Espèces nomades* et en 1988 pour *Immedia Concerto*). Il y revenait cette fois pour la *Rencontre internationale sur l'Art action 1958-1998* où il a présenté une conférence et réalisé quelques pièces pendant une soirée Fluxus coordonnée par Larry MILLER et à laquelle collaboraient aussi Eric ANDERSEN, Charles DREYFUS, Jean-Jacques LEBEL... En entrevue, Dick HIGGINS se disait intéressé par la production des jeunes artistes et curieux de découvrir leur façon de définir et de nommer leurs pratiques. Son décès au lendemain de l'événement a fortement ému les participants à cette rencontre où ses interventions tout au long du colloque ont été remarquées. Dick HIGGINS reste et restera présent dans la mémoire de l'art vivant et de l'art action.

Richard Carter HIGGINS a été emporté par une crise cardiaque le 26 octobre 1998, à l'âge de soixante ans.

-30-

Source : Richard MARTEL

Le Lieu, centre en art actuel, Québec
28.10.1998

Representation :

Caterina GUALCO (Genova),
Emily Harvey Artworks (New York),
Galerie J. & J. Donguy (Paris),
Francesco CONZ (Verona).

CURRICULUM VITÆ

Born Richard CARTER HIGGINS in Cambridge, England, 15 March, 1938. Schooled at Hickory Ridge School (Putney, Vermont), St. Paul's School (Concord, New Hampshire), North High School (Worcester, Massachusetts), Yale College (New Haven, Connecticut), Columbia University (New York, BS in English, 1960), and Manhattan School of Printing (New York).

Musical studies with John CAGE and Henry COWELL, 1958-9.

Co-founded Happenings, 1958.

Married Alison KNOWLES, 1960 (divorced 1970, remarried 1984).

Co-founded Fluxus, 1961.

Founded Something Else Press, 1963 (left it 1973, it became bankrupt 1974).

Twin daughters Hannah and Jessica born, 1964 (Hannah married Joseph REINSTEIN 1990 and Jessica married Joshua SELMAN 1995).

Named and developed concept of Intermedia, 1965. Operated Something Else Gallery, 1966-9 (first US exhibition of concrete poetry, 1966).

Begins *The Thousand Symphonies*, 1968 (still in progress).

Taught at California Institute of the Arts, 1970-71.

Moved to West Glover, Vermont, 1971. Founded and ran Unpublished Editions, 1972-85 (renamed « Printed Editions », 1978; discontinued, 1985).

7.7.73 one-of-a-kind prints and paintings (1973-5).

Graduate studies in English at New York University, 1975-9 (MA, 1977).

Fellow at Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin at Milwaukee, 1977.

Member of Literature Panel, New York State Council on the Arts, 1979-81.

Moved to Barrytown, New York, 1980.

DAAD Fellowship in Berlin, 1981-2.

Focus on painting, 1981-. *Arrow paintings*, 1981-7. *Map paintings*, 1988-9.

Brown paintings, 1989-90. *Blue cosmologies*, 1990. *Natural Histories*,

1991-1993. *Buster Keaton series*, 1994.

Research Associate in Visual Arts, SUNY-Purchase, Purchase, NY, 1983-9.

Included in São Paulo Bienale (Brazil), 1984.

Visiting CLARK Professor in Art for Autumn Term, Williams College, 1987;

Research Associate in History of Art, 1989-.

Included in Venice Bienale, 1989. Fellowship at Banff Centre, Banff, Alberta, Canada, Autumn 1990.

Begins *Buster Keaton Enters Into Paradise*, 1991 (published 1994).

Receives Pollock-Krasner grant to paint, 1993.

Teaches at Salzburger Sommerakademie, Salzburg Austria, Summer 1993.

Saint Columba (work for string orchestra, chimes and large chorus) performed at Wesleyan University, December 1994.



Retrospective exhibition of art work and films. Curator : Ina BLOM. Henie Onstad Museum, Hovikodden, Norway, opened 14. January, 1995.8. April at Pori Taidenmusio, Pori, Finland and 16. March, 1996 at Center for Contemporary Art, Warsaw, Poland. Has catalog. Granddaughter Zoe REINSTEIN born, May 1995.

Retrospective show, Archivio di Nuova Scrittura, Milano. Curator : Giorgio ZANCHETTI. Opened October 18, 1995 (different from Oslo retrospective). Has catalog.

Teaches Digital Design at Lund University Sweden, February 1997.

FOUNDATION GRANTS AND PRIZES RECEIVED

1968 New York State Council on the Arts : grant to do performances at four colleges in the state.

1975, 1981 Deutscher Akademischer Austauschdienst-Künstlerprogramm Berlin : residency in Berlin.

1984-6, 1988 Purchase College Foundation : grants for pattern poetry projects.

1988 Bill C. Davis Drama Award : for *The Journey* (1986-7).

1989 New York State Council on the Arts : Collaborations Grant from the Visual Arts Program, to build *The Hanging Gardens of Lexington* at Art Awareness in Lexington, NY.

1990 Residency at Banff Centre, Banff, Alberta.

1993 Pollock-Krasner grant to paint.

VISUAL ART, EXHIBITIONS, FINE ART EDITIONS AND COLLECTIONS

i- One or two-artist shows

1973 Galerie Rene Block, Berlin, BRD.

1974 Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires, Argentina.

Galerie St Petri, Lund, Sweden.

Galerie Vehicule, Montréal, Canada.

1976 Museu de Arte Contemporanea, São Paulo, Brazil.

1977 Galerie Ecart, Geneve, Switzerland.

La Mamelle, San Francisco.

Studio Morra, Napoli, Italy.

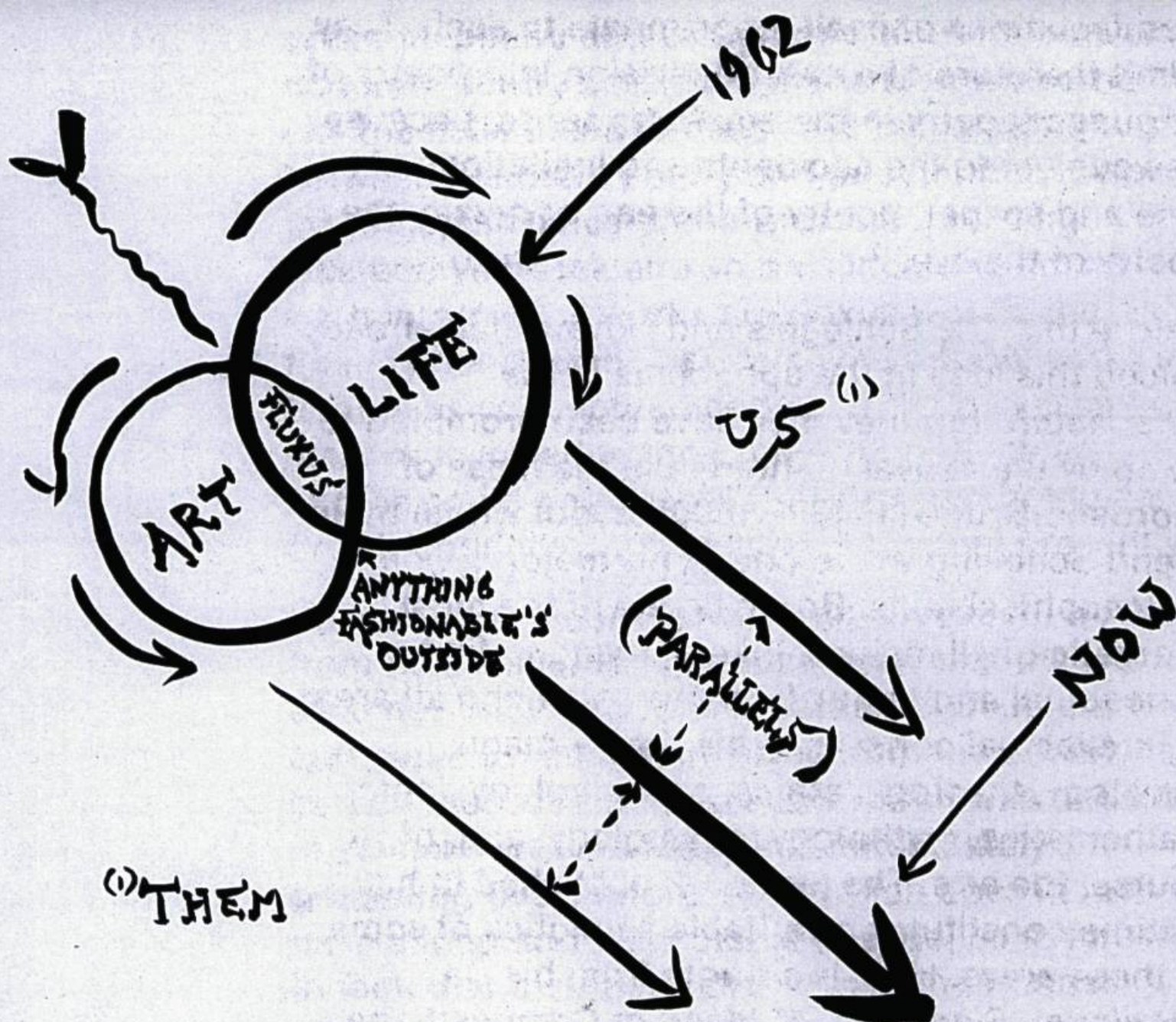
1978 Galerie Inge Baecker, Bochum, BRD.

C Space, New York, NY.

Galleri Su-urgata, Reykjavik, Iceland.

1982 Gallerie Inge Baecker, Bochum, BRD.

Galerie Ars Viva, Berlin, BRD.



Galerie « A », Amsterdam, Netherlands.

1986 « Arrow Paintings ». Emily Harvey Artworks, New York.

1987 Art Gallery, San Diego State University, Calexico, California.

1988 Mid-Hudson Arts and Science Center, Poughkeepsie, New York.

1989 « Maps and More ». Emily Harvey Artworks, New York.

Galeria Potocka, Krakow, Poland.

1990 « Brown Paintings ». Emily Harvey Gallery, New York, NY.

1991 « Brown Paintings ». Gallery of Fine Art, Berry College, Rome, Georgia

« Blue Cosmologies ». Galerie Schuppenhauer, Koln, BRD.

« Blue Cosmologies ». Curator : Dietrich MAHLOW. Galerie Blau, Seeheim, BRD.

« Natural Histories ». Galerie J.-et-J. Donguy, Paris, FRANCE.

« Natural Histories ». Emily Harvey Gallery, New York.

1995 Retrospective show, Sonja Henie-Niels Onstad Museum, Oslo,

Norway (traveling to Finland and Poland). Curator : Ina BLOM. Opened 14. January. Opened 8. April at Pori Taidenmuseum, Pori, Finland. Has catalog.

Retrospective show, Archivio di Nuova Scrittura. Curator : Giorgio ZANCHETTI, Milano. Has catalog.

1996 Retrospective show. « Dick Higgins Prace ». Opened 24. March at Centrum Sztuki Wspolczesnej Zamek, Warsaw, Poland. Same as Oslo retrospective (1995).

The « Buster Keaton Show » at 479 Gallery, New York, 3-25. May.

1997 The « Buster Keaton Show » at Caterina Gualco in Genova, Italy.

Upcoming

1997 or 1998 Exhibition in Berlin at Rafael Vostell Fine Art.

ii- Group exhibitions

1960 Judson Gallery, New York, NY.

1961 « Hall of issues ». Judson Gallery, New York.

1962 Minami Gallery, Tokyo, Japan.

« Trouble ». Studio Wolf Vostell, Koln, BRD.

1964 Stable Gallery, New York.

1966 « The Arts in Fusion ». Curator : Carl FERNBACH-FLARSHEIM. Tyler School of Art, Philadelphia, Pennsylvania.

Something Else Gallery, New York.

Galerie Rene Block, Berlin, BRD.

Galerie Aachen, Aachen, BRD.

School of Visual Arts, New York.

Visual Arts Gallery, New York. Douglass College Art Gallery, New Brunswick, New Jersey.

1969 Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, BC.

Intermedia 69, Heidelberg, BRD.

Galerij Seriaal, Amsterdam, Netherlands. Schleswig-Holsteiner Landesmuseum, Schleswig, BRD.

Museum of Contemporary Arts, Chicago, Illinois.

1970 Hall de la Universidad, Montevideo, Uruguay.

« Happenings and Fluxus », Kolner Kunstverein, Koln, BRD.

1971 The Gallery, San Bernardino Valley State College, San Bernardino, California

« International concrete/visual poetry exhibition », Shendandehowa Free Library, Clifton Park, New York.

1972 Produzenten Galerie, Berlin, BRD.

Myers Fine Arts Gallery, Plattsburgh, New York.

Galerie U, Montevideo, Uruguay.

Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires, Argentina.

Copenhagen Museum of Modern Art, København, Denmark.

Museo Emilio A. Caraffa, Cordoba, Argentina.

« Horen Sehen Texte », Kunsthalle Bremen, Bremen, BRD.

1974 « Fluxus Group Show ». Galerie Rene Block, New York.

« Jovem arte contemporanea » 74, Museu de Arte Contemporanea, São Paulo, Brazil.

1975 Hadart, Washington, DC.

Galerie « De Doelen », Rotterdam, Netherlands.

Buecker and Company, New York.

Five Six Seven Gallery, Toronto, Ontario.

1976 St. Peters College Art Gallery, Jersey City, New Jersey.

Galerie « A », Amsterdam.

Buecker and Company, New York.

1977 Gallery of the University of Nevada, Reno, Nevada.

« Visual poetry exhibition », Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania.

« Fluxus & C », Carnaviello Studio d'Arte, Roma, Italy.

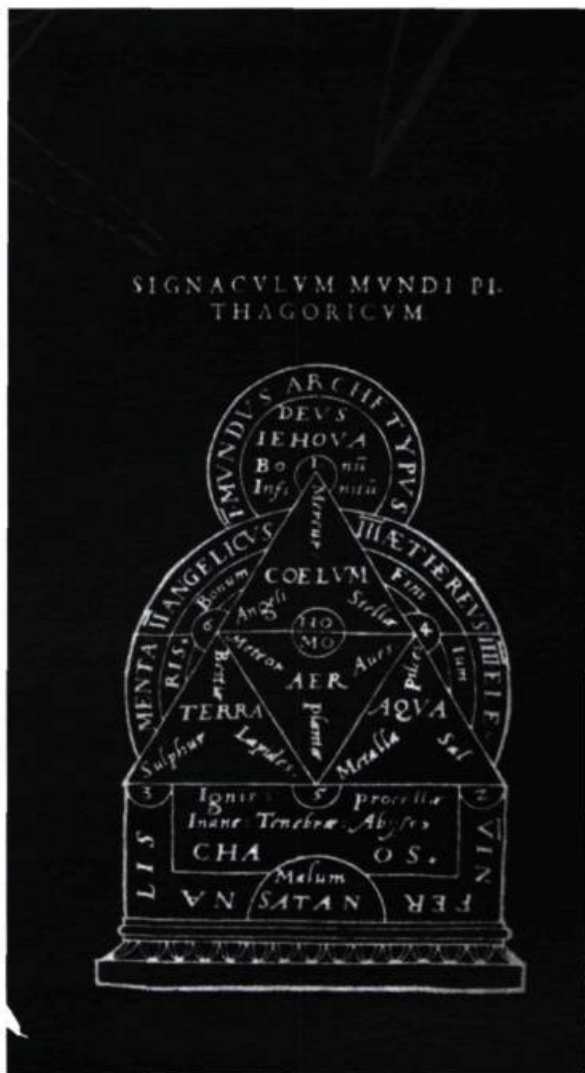
« Bookworks », Museum of Modern Art, New York.

« Poeticas visuais », Museu de arte contemporanea, São Paulo, Brazil.

• Earworks •, Gromet Gallery, New York.

* Book in art form *, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä, Finland.

• Fluxus •, Curator: Vik MUNOZ, Stux Gallery, New York City.



- Fluxus and Happenings ». Galerie 1900-2000, Paris, France.
- Critical Relations ». Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.
- 1990 • The Last Decade : 1980-1990-2000 ». Art Gallery, San Diego State University, Imperial Valley Campus, Calexico, CA.
- Visual Poetics : Concrete Poetry and its Contexts ». Curator : Nicholas ZURBRUGG. Museum of Contemporary Arts, Brisbane, Australia.
- Pianofortissimo ». Curator : Gino DI MAGGIO. Mudima, Milano, Italia.
- Fluxus is Dead ! Long Live Fluxism ! ». Curator : Peter FRANK. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, Poland.
- Fluxus ». Curator : Irla BLOM. Høvikodden Kunstseniter, Høvikodden, Norway.
- Transport/Transit Junctions ». Curator : Jenny DE GROOT. Palthe Huis, Oldenzaal, Netherlands.
- Neo-da da at Masc ». Curator : Billy NAME. Mid-Hudson Arts and Science Center, Poughkeepsie, NY.
- Fluxus S.P.Q.R. ». Curator : Francesco CONZ. Galeria Fontana Borghese, Roma, Italy.
- Ubi Fluxus Ibi Motus ». Curator : Achille Bonito OLIVA [and Gino DI MAGGIO]. Biennale de Venezia, Venezia, Italy.
- 21e Poetry International Rotterdam ». Curator : Francesco CONZ. De Doelen, Rotterdam Netherlands.
- Fluxus I ». Curators : Francesco CONZ, Nicholas ZURBRUGG and Nicholas TSOUTAS. Institute of Modern Art, Brisbane, Queensland, Australia.
- Esposicion Internacional de Arte Postal en Granada/Homenaje a Federico Garcia Lorca ». Centro Cultural la General, Granada, Espana.
- Fluxus Subjektiv ». Curator : Ursula KRENSINGER. Galerie Krensinger, Wien, Österreich.
- Fluxus Closing In ». Curator : Gino DI MAGGIO. Galeria Salvatore Ala, New York.
- Mail Art ». Cork Cummer Festival, Cork, Ireland.
- Landschaft II ». Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden Baden, BRD.
- Visualog 3 ». Curator : Karl KEMPTON. Alternatives, San Luis Obispo, CA.
- Visual Poetry Exhibition ». Victorian Writers Centre, Victoria, Australia.
- Pracownia Dziekanka ». Curator : Tomas SIKORSKI. Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, Poland.
- 1991 • Fluxus ! ». Curators : Nicholas ZURBRUGG, Nicholas TSOUTAS [and Francesco CONZ]. Gertrude Street Artists' Spaces, Fitzroy, Victoria, Australia.
- Wortlaut ». See 1989. [Art Academy], Prague, Czechoslovakia.
- Mail Art ». Curator : Christine JONES. Kunst Kanzlei, Wien, Österreich.
- Tussen Klank en Beeld ». Curator : Guy SCHRAENEN. Provinciaal Museum, Hasselt, NL.
- Visualog 4 ». Mid-Hudson Arts and Science Center, Poughkeepsie, NY.
- Fluxus ». Curator : Ina BLOM. Kjarvalssta-ir i Listasafn Reykjavíkur, Reyjavik, Iceland.
- Landschaft 2 ». Curator : Dieter MAHLOW. Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden, BRD.
- Multipels en Andere Multipels ». Curator : Guy SCHRAENEN. Archive for Small Press and Communication, Antwerpen, Belgium.
- The Miracle of Fluxus : How it Saved the World ». Curator : Christel SCHUPPENHAUER. Oldenburger Kunstverein, Oldenburg, BRD.
- Something Else Press ». Curator : Stephen CLAY. Granary Books, New York.
- Kolekcja Artystow ». Curator : Maria POTOCKA. Muzeum Artystow, Krakow, Poland.
- Under the Influence of Fluxus ». Curator : Wayne BAERWALDT. PlugIn, Inc., Brian Melnyvhenko Gallery and Gallery 1.1.1, Winnipeg, Manitoba, Canada.
- FluxAttitudes ». Curators : Cornelia LAUF and Susan HAPGOOD. Hallwalls Contemporary Art Center, Buffalo, New York.
- Art Action and exhibition to benefit the Film-Makers' Cooperative ». New York : The Gallery, Three Zero.
- Third Biennial of Visual/Experimental Poetry ». Curators : Cesar ESPINOSA and Harry POLKINHORN. Mexico City : Galeria
- Adolfo Best Maugard ». Centro de Enseñanza para Extranjeros.
- E.U.A. Poesia Experimental ». Curator : Cesar ESPINOSA. Yolucca, Mexico: Centro Toluqueno de Escritores.
- Fluxus Subjektiv ». Galerie Krinzinger, Innsbruck (Österreich) [cf. 1990].
- Edizioni Conz, Verona ». Radeczki Galerie, Wien, Österreich.
- Music for Ear and Eye ». Emily Harvey Gallery, New York.
- Libros de Artistas ». Curator : Catherine COLEMAN. Ministerio de Cultura, Direccion General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, Espana.
- Books as Art ». Curator : Timothy A. EATON. Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, FL.
- 1992 • Zufall in der Kunst ». Curators : Bernard HOLECZEK and Lida VON MENDEN. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, BRD.
- Fluxartisti ». Curator : Cristina MORATO. La Giarina, Verona, Italy
- Library : Book Artists' International ». Granary Books, New York
- Der Kreis ». Seeheim, BRD : Galerie Blau.
- Samling Sammlung Collection Block ». Curator : Rene BLOCK. Statens Museum for Kunst, København. Also : Museet for Nutidskunst. Helsingfors.
- Fluxus and Company ». Curators : Eulalia DOMNOWSKA SZEREMETA and Wojciech STEFANIK. Galeria Sztuki Współczesnej «Awangarda », Wroclaw, Poland ; Galeria Arsenal, Warszawa ; BWA Gallery, Szczecin, Poland.
- Imagination/Texture/Text ». Curator : Peter JAMES. The Gallery at Hunter Mountain, Hunter, NY.
- De Bonnard à Baselitz : Estampes et Livres d'Artistes ». Bibliothèque Nationale, Paris.
- Fluxus Virus ». Curators : Christel SCHUPPENHAUER, Marianne HOFFMANN and Hannah HIGGINS. Galerie Schuppenhauer.
- Fluxus 1962-1992 ». Curator : Rene BLOCK. Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.
- Ten Years on Broadway : 1982-1992 ». Emily Harvey Gallery, New York.
- Fluxus : a Conceptual Country ». Curator : Etera MILMAN. Franklin Furnace, New York ; Art Gallery, University of Iowa, Iowa City, IA.
- Fluxattitudes ». Curators : Cornelia LAUF and Susan HAPGOOD. New Museum. New York.
- Fluxus aus der Sammlung Andersch ». Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, BRD.
- Under the Influence of Fluxus ». Curator : Wayne BAERWALDT. [Gallery 3], Melnychenko Gallery, Winnipeg, Canada.
- Visual Poetry ». Curator : John BYRUM. William Busta Gallery, Cleveland, OH.
- Henri Chopin and Editions Ou ». Curator : Nicholas ZURBRUGG. Queensland College of Art Gallery, Queensland, Australia.
- FluxFlag ». Curator : ArtPol. Budapesti Oszi Fesztival, Budapest, Hungary.
- 1993 • Visual Poetry ». Curator : John BYRUM. Writers and Books Gallery, Rochester, NY [repeats Busta show from 1992].
- Under the Influence of Fluxus ». Curator : Wayne BAERWALDT. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND ; Instituto.
- Italiano di Cultura ». Toronto ; Galerie M, Instituto Italiano di Cultura, Montréal ; Museu de Arte Contemporanea, São Paulo, Brasil.
- In the Spirit of Fluxus ». Curators : Elizabeth ARMSTRONG and Joan ROTHFUSS. Walker Art Center, Minneapolis, MN ; Whitney Museum of American Art, New York ; and Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.
- Fluxus et Éditions Fluxus ». Galerie de Poche, Paris.
- RolyholyOver ». Curator : Julie LAZAR. Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA.
- Samling Sammlung Collection Block ». Curator : Rene BLOCK. Listasafn Islands, Reykjavik. Also : Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg.
- Die Sammlung Gunter Westermann ». Galerie der Stadt Sindelfingen, Sindelfingen, BRD.
- Not wanting to say anything about John ». Curator : Jean-Jacques LEBEL. École Régionale des Beaux-Arts de Rouen, Rouen France.
- Three-artist show » [with Alison KNOWLES and Robert WATTS]. Curator : Peter HUTTINGER. Feigen Gallery, Chicago, IL.
- Fluxus : a Conceptual Country ». Curator : Etera MILMAN. Block Gallery, Northwestern University, Evanston, IL.
- Fluxus and After. » Curator : Anne KIRKER. Queensland Art Gallery, Brisbane, Queensland, Australia.
- 1994 • In the Spirit of Fluxus ». Curators : Elizabeth ARMSTRONG and Joan ROTHFUSS. Wexner Art Center, Columbus Ohio, San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA ; Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, Spain (see also 1993).
- RolyholyOver ». Curator : Julie LAZAR. De Menil Collection, Houston, TX ; Guggenheim Museum (downtown), New York ; Art Tower, Mito Center, Osaka, Japan (see also 1993)
- Under the Influence of Fluxus ». Curator : Wayne BAERWALDT. Museu de Arte Contemporanea, São Paulo, Brasil.
- Happening & Fluxus ». Fine Art Rafael Vostell, Berlin.
- Fluxus ». Curators : Thomas KELLEIN and Jon HENDRICKS. Kunsthalle Basel, Basel.
- 2nd International Artists' Book Exhibition ». Szent Istvan Kiraly Muzeum, Zekesfehervar, Hungary.
- Nel Paese delle Meraviglie ». • Le Tavole della Legge ». (collection Carlo CATTELANI). Castello di Volpaia, Radda in Chianti, Italy.
- reReading ». Dunlop Art Gallery, Regina Public Library, Regina, Saskatchewan, Canada.
- 1995 • The Eye and The Ear ». Curator : Nancy PERLOFF. Getty Institute for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA [dh works illustrated].
- Under the Influence of Fluxus ». Curator : Wayne BAERWALDT. Crawford Municipal Art Gallery, Cork, Ireland.
- Fiat Fluxus ». La Giarina, Verona, Italy.
- Fluxus in Deutschland ». Curator : Rene BLOCK. Kunstsammlung Gera, Gera, BRD. Istanbul Art Center, Istanbul, Turkey.
- Fluxus nel Veneto ». Curator : Henry MARTIN. Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, Italy.
- Neo-Dada : Redefining Art, 1958-62 ». Curator : Susan HAPGOOD. Contemporary Arts Museum, Houston, TX.
- Departures ». Curator : Sukran AZIZ. 479 Gallery, New York.
- 1996 • Aus der Sammlung Francesco Conz ». Fine Art Rafael Vostell, Berlin .
- Fluxus in Deutschland ». Curator : Rene BLOCK. Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek « Zacheta », Warszawa, Poland. Mucsarnok Palace of Art, Budapest, Hungary.
- Museum Barrytown ». Curator : Anastasia SHARTIN. Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale, NY.

• Artists'Books : Inside On With Around Before Beyond About After... • Curator : Liliana DEMATTEIS. Galleria Martano, Torino.

1997 • Fluxus in Deutschland •. Curator : Rene BLOCK. Moderna Galerija Ljubljana, Ljubljana, Solvenia. House of Art, Brno, Slovakia.

• Networking Artists and Poets : Assemblings from the Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry •. Curator : Craig SAPER. University of Pennsylvania Library, Philadelphia [major publications show with catalog].

• Inter/est •. Curator : Sukran AZIZ. New York : Stephen Gang Gallery.

• Fluxus & Fluxismus •. Curator : Rene BLOCK. Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece [two different catalogs].

• Livres d'artistes : l'invention d'un genre 1960-1980 •. Curator : Anne MOEGLIN-DELCROIX. Galerie Mansart. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

• Kartografi •. Curator : Zelimir KOSCEVIC. Muzej suvremene Umjetnosti paviljon u Zagrebu, Zagreb, Croatia.

• Jurgio Maciuno Fluxus Kabineto •. Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania.

• Visuelle Poesie •. Curator : Udo WARNKE. Schloß Reinsberg, Reinsberg, BRD.

MULTIPLE PUBLICATIONS AND EDITIONS :

See also section VI-v, below, for such ephemera as non-graphic postcards, and see V-Music for musical performance works.

• p • = postcard format.

- 1) Homage to Satie. Milano : Ed 912, 1966.
- 2) January fsh. • futura • series. Stuttgart : Edition Hansjorg Mayer, 1967.
- 3) Der Dom im Himmel (p). Heidelberg : Edition Tangente, 1968.
- 4) Dieses ist kein Kunstwerk von mir/This is not an art work by me. Remscheid, BRD: Vice Versand, 1969.
- 5) Dear Osman. Aachen : Galerie Kuhn, 1970.
- 6) glasslass. Vancouver : Ace Space Company, 1971.
- 7) Frauenkirche (p). Heidelberg: Edition Staack, 1971.
- 8) structure. Providence : Diana's Bimonthly, 1972.
- 9) Self-portrait. Barton, VT : Unpublished Editions, 1973.
- 10) definition. Barton : Unpublished Editions, 1974.
- 11) #426, 427, 428, 429 and 430 from 7.7.73 series. Barton : Unpublished Editions, 1974.
- 12) Five traditions of art history : an essay. Barton : Unpublished Editions, 1976 (revised ed : Barton : Unpublished Editions, 1977).
- 13) wanting to become art. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1976.
- 14) one two one two. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1976 (co-published : Genoa, Italy : Mohammad, 1978).
- 15) Some Poetry/Intermedia. Barton : Unpublished Editions, 1976.
- 16) E-stampe. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1977.
- 17) from 7. 7. 73 (p). Vancouver, BC : Image Bank, 1977.
- 18) thenatureoffsh. New York : Printed Editions, 1978.
- 19) snowflake: on turning forty (p). New York: Artists Postcards, 1978.
- 20) The Book of Life, Part Two. New York: Printed Editions, 1978 (unreleased).
- 21) #607 from 7.7.73 series (p). New York : Printed Editions, 1979.

22) Graphis #172 • Copenhagen Graphis •. København : Svend Hansen, 1982.

23) • Big Man Sees Little Star •, in Portofluxus. Verona : Factotum-Art, 1982.

24) Blue Graphic. Cavriago : Pari & Dispari, 1982 (also in deluxe book, 1959/60, see section i above).

25) Florence. Verona : Edition Conz, 1987.

26) Labyrinthus 1. Verona : Edition Conz, 1987.

27) Homage to Africa. Verona : Edition Conz, 1989.

28) 28 Things to Think About, a Manifesto. Verona : Edition Conz, 1990.

29) Le Tombeau de Francois Villon. Verona : Edition Conz, 1990.

30) Baroque, no ? [in] Interaction. Köln : Galerie Schuppenhauer, 1990.

31) Homage to Europe

a) three cloth print version : i- diaspora. ii- war. iii- repopulation.

b) canvas version : Who Went Where. 8cc + 1 a/p.

both versions : Verona : Edition Conz, 1991.

32) The Alcoholic's Decision.

a) • Grappa Fluxus • series. Molvena, VI : Edition Lunardon & Scoglio, 1994.8/8 + 4 a/p.

b) Molvena, VI : Edition Lunardon & Scoglio, 1994.12/12 + 4 a/p.

33) The Alcoholic's Decision (for Luigi). Molvena : Luigi Bonotto, 1994.

34) Cinque Miniti Circa. Molvena : Luigi Bonotto, 1994.

35) Portrait of Luigi Bonotto. Molvena : Luigi Bonotto, 1994.

36) • Act This Out •, in Philip Gallo and Scott Helmes, eds. 7 Poets/7 Poems. Minneapolis, MN : privately published, 1995 [portfolio].

37) Graphis 202 (1994). Cincinnati, OH : Mark Patsfall Graphics and The Seoul/New York Multimedia Archive, 1995 [produced as part of The Fluxfax Portfolio].

38) Firefly Music. Barrytown, NY : self-produced, 1995 (50 signed and numbered laser prints + 5 a/p).

39) drought. Barrytown, NY: self-produced, 1995 (50 signed and numbered laser prints + 5 a/p).

40) Mr. Maciunas is great. Barrytown : self-produced, 1996 (15 signed and numbered + 5 a/p).

Forthcoming :

41) as : anotherseven. Verona : Edition Conz, 1998 [in progress].

42) Suggested Itineraries. Verona : Edition Conz, 1998 [in progress].

43) A Bestiary. Verona : Edition Conz, 1998 [in progress].

44) Cushionpiece. Verona : Edition Conz, 1998 [in progress].

45) 1964/5/6/7. Verona : Edition Conz, 1999 [in progress].

46) 1958. Verona : Edition Conz, 1999 [in progress].

47) Testing the Boundaries. Publisher undetermined [in progress].

A checklist of Great Bear Pamphlets

Songt of Kilnsberg, The Curative Scandinavian Selva. Short, lyric Happenings by the brilliant Swedish anthropologist/poet. \$0.80

David Antin, Autobiography. As the title suggests, these are informal recollections and collages by the well-known Brooklyn poet. \$0.80

George Brecht, Chance-Imagery. This 1957 article remains the basic one for the techniques and philosophy of chance in the arts. \$0.80

John Cage, Diary: Change the World (You Will Only Make Matters Worse) Part 3 (1967). The latest in a series of essays in which Cage reflects lyrically on social questions. Printed in two colors structured by chance by the author. \$1.50

Philip Corner, Popular Entertainments. The largest collage composition by the brilliant young composer. \$1.00

Robert Filliou, A Filliou Sampler. Typical short works by the only poet among France's nouveaux realistes. \$0.80

Al Hansen, Incomplete Requiem for W. C. Fields. The gorgeous poem read by the artist in an early (1958) Happening while Fields' movies were projected on his bare chest. \$0.60

Dick Higgins, A Book About Love & War & Death, Canto One. The earliest (1960-1962) section of Higgins' largest work, designed to be read only aloud. \$0.60

Allan Kaprow, Some Recent Happenings. Typical scenarios by the father of the Happening. \$0.60

Allan Kaprow, Untitled Essay and Other Works. The historic statement which accompanied the text of the first published Happening (1958) with a sampling of characteristic scenarios. \$0.80

Allison Knowles, by Allison Knowles. All the early performance pieces and events by the pioneering printer/artist of Four Suits fame. \$0.40

Jackson Mac Low, The Twin Plays. Two of this most inventive poet's most exciting experimental



dramas, using identical linguistic formal structures but in different versions of English. \$0.80

Manifestos. Calls-to-arms by Ay-a, Philip Corner, the W. E. B. DuBois Clubs, Oyvind Fahlström, Robert Filliou, John Giorno, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Allison Knowles, Nam June Paik, Dieter Rot, Jerome Rothenberg, Wolf Vostell, Robert Watts and Emmett Williams. A double pamphlet. \$1.00

Claes Oldenburg, Injun and Other Histories. Two very early scenarios (1958) from before Pop-art. With two drawings. \$1.00

Dieter Rot, a LOOK into the blue tide, part 2, die blaue flut ("the blue tide") is this Icelandic innovator's hugest work, and part 1 is a book in itself. These are selected pages from part 2. Heavily illustrated. \$0.80

Jerome Rothenberg, Ritual: A Book of Primitive Rites and Events. A delightful anthology of Polynesian, Malanesian and American Indian events and performance pieces selected and adapted by the well-known poet, translator and editor. \$0.60

Luigi Russolo, The Art of Noises. This Futurist is generally credited with being the father of noise music, and his classic 1913 manifesto, L'Arte del Rumore, has till now been difficult to obtain. \$0.80

Wolf Vostell, Berlin and Phenomena. Two characteristic Décollage/Happening scenarios by Europe's best-known Happener. \$0.80

Emmett Williams, the last french-fried potato and other poems. A small bouquet of typical recent works by one of the founders of Concrete Poetry. \$0.80

A Zaj Sampler. Examples of the highly original and inventive concept performances and non-performances by Spain's first avant-garde group of international importance since the Spanish Civil War. Works by Jose-Luis Castillejo, Ramiro Cortes, Javier Martinez Coadrado, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomas Marco, and Eugenio de Vicente. \$1.00



Combination price for the whole series: \$15.00

FLUXUS PERFORMANCES :

Participations and inclusions

1962 Wiesbaden, BRD ; London, England ; København, Denmark ; Paris, France ; Amsterdam, Netherlands.

1963 Dusseldorf, BRD ; Stockholm, Sweden ; Amsterdam, Netherlands.*

1964 New York, New York.

1965 New York ; Amsterdam, Netherlands.*

1966 Prague, CSSR ; Provence, France ;* Galerie Aachen, Aachen ; Galerie Rene Block, Berlin, BRD.

1967 New York ; Torino, Italy.*

1968 Firenze, Italy.*

1969 New York.

1970 Köln, BRD ; New York, NY

1971 Tujunga, California.

1974 Rio de Janeiro, Brazil.

1976 Amsterdam, Netherlands ;* Clock Tower, New York ;* Berlin, BRD.*

1984 New York, NY ; Cogolin, France.

1985 Rothsilde, Denmark.*

1987 Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

1988 Berlinische Galerie, Berlin, BRD.* Robert Watts' * FluxLux * (memorial performance), Bangor, PA.

1989 Strykjetnet, Oslo, Norway*. * Fluxus & Happenings *. École des Beaux Arts (for Galerie 1900-2000), Paris, France.

1990 * Gjør-det-selv Fluxkonsert *. Radio Nova, Oslo, Norway.* * Ubi Fluxus Ibi Motus *. Curator : Achille Bonito OLIVA (and Gino DI MAGGIO). Biennale de Venezia, Venezia (Italy).

1991 * Fluxus I * St. Ann's Church, Brooklyn, New York.

1992 * Fluxus I * St. Ann's Church, Brooklyn (orchestral performance by SEM Ensemble).

* Fluxus Virus *. Galerie Schuppenhauer, Köln.

* Fluxus *. 1962 Wiesbaden : Nassauischer Kunstverein, 1992.

* Fluxus : The Development of an Antidote *. Curator : Mats B. Bengt af Klint berg, et al. Galleri Stenstrom, Stockholm, Sweden.* Helsinki.* Harlekin Art, Wiesbaden-Erbenheim.

1995 * Fluxus Nel Veneto *. Curator : Henry MARTIN. Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa.* Art Institute of Chicago, Chicago. Curators : Hannah HIGGINS and Simon ANDERSON. * Sonart' 95 *. Radio Fontana Mix. Curators : Kepa LANDA and Jose Antonio SARMIENTO, Cuenca (Spain).

1996 * Track 16 Gallery *. Curator : Peter FRANK. Santa Monica, CA.

*works performed, but not present in person.

COLLECTIONS AND ARCHIVES

The following museums have works by Dick HIGGINS in their permanent collections, exclusive of books or bookworks :

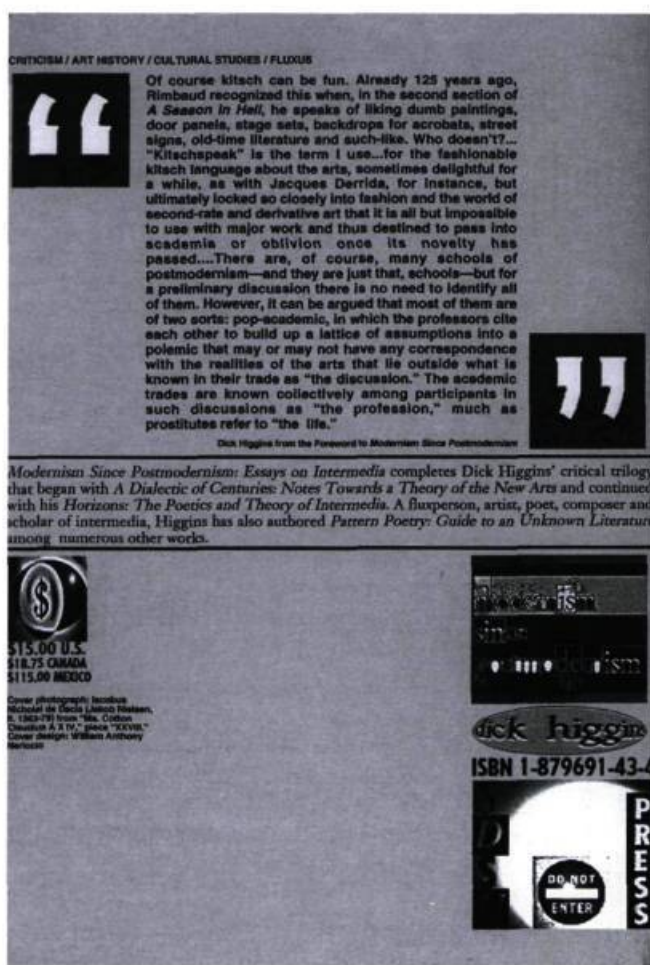
Archivio di Nuova Scrittura, Milano, Italy ; Berlinische Galerie, Berlin, BRD ; Centre National des Arts Plastiques, Paris, France ; Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France ; Gallery of Modern Art, Wien, Austria (in the Sammlung Hahn) ; Museo Vostell, Caceres, Extramadura, Spain ; Museu de Arte Contemporanea, São Paulo, Brazil ; Museum of Contemporary Art, Chicago ; Museum of Modern Art, København, Denmark ; Neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, BRD ; Sonja Henie-Niels Onstad Foundation, Oslo-Høvikodden, Norway ; Szent Istvan Kiraly Museum, Szekesfehervar, Hungary.

Also, the following five archives have major holdings of Dick HIGGINS

Jean Brown Archive, in the John Paul Getty Center for the Arts and Humanities, Santa Monica, California ; Library of the Museum of Modern Art, New York ; Ruth and Marvin Sackner Archive of Visual Poetry, Miami Beach, Florida ; Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit and New York City ; and Archiv Hanns Sohm, Neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, BRD. The Getty Center also houses Dick Higgins's papers and manuscripts.

The following private collections also have works by Dick HIGGINS, exclusive of books and bookworks :

Bengt and Katarina AF KLINTBERG, Stockholm, Sweden ; Eva Marie BERGER, Amorbach, BRD ; Rene BLOCK, Berlin, BRD ; Luigi BONOTTO, Molvena, Italy ; Hermann BRAUN, Remscheid, BRD ; Carlo CATTELANI, Modena, Italy ; Enzo CATTELANI, Modena, Italy ; Hoseon and Hong-Hee CH'EON, Seoul, Korea ; Francesco CONZ, Verona, Italy ; Gino DI MAGGIO, Milano, Italy ; Mr. and Mrs. Nicholas R. DOMAN, New York, NY ; Dr. Ulrich ERNST, Köln, BRD ; Marcel FLEISS, Paris ; Dr. Kenneth FRIEDMAN, Oslo, Norway ; Emily HARVEY, New York ; William and Tina HELLERMAN, Philmont, New York ; Jessica HIGGINS, New York ; Jon HENDRICKS, New York ; Carl LOEFFLER, San Francisco, California ; Bryan MCHUGH, Barrytown, New York ; N. O. MUSTILL, San Francisco, California ; Heinz OHFF, Berlin, BRD ; Giovanni ORSINI, Gallarate/Como, Italy ; Hannah and Joe REINSTEIN, Chicago, IL ; Michael RUEPP, Remscheid, BRD ; Ruth and Marvin Sackner Collection, Miami Beach, Florida ; Tiziano SANTI, Bassano, Italy ; Jan van der MARCK, Detroit, Michigan ; Ben VAUTIER, Nice, France ; Dr. Karin von MAUR, Stuttgart, BRD ; Gil and Deborah WILLIAMS, Binghamton, NY and numerous less prominent collections.



1977 New Marlboro, Massachusetts ; Cavriago, Italy ;* Poznan, Poland.*

1978 Maciunas' wedding performance, Grommet Gallery, New York ; * Dada conference *, University of Iowa, Iowa City, Iowa ;* Maciunas' Memorial Service, Grommet Gallery, New York.

1979 The Kitchen, New York ; Calvin College, Grand Rapids, Michigan ; University of Massachusetts, Amherst, Massachusetts.

1980 Musée d'Art Contemporain, Montréal, Canada.

1981 AKI, Enschede, Netherlands ; Stockholm, Sweden.

1982 Harlekin Art, Wiesbaden.*

1983 Neuberger Museum, SUNY Purchase, Purchase, New York ; Kōje, Denmark ; São Paulo, Brazil ; Berlin, BRD.

Malmö Konsthall, Malmö, Sweden. * Excellent Festival *, Nikolaj Kirke, København. * Fluxus Virus *, Praterinsel, München.* Bolzano, Italy.

1993 Walker Art Center, Minneapolis, MN. * The Seoul of Fluxus *. Curator : Hong-Hee Kim-Ch'eon. Various locations, Seoul, Korea.* Chicago Fluxuses (Chicago Arts Club, Block Art Gallery of Northwestern University, Museum of Contemporary Arts).

1994 Wexner Center for the Arts, Columbus, OH. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA. * Fluxus Media Opera *. Curator : Mieko SHIOMI. Xebec Hall, Kobe Japan.* Deren Theater, New York. Santa Barbara Museum of Modern Art, Santa Barbara, CA. Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, Spain

BIBLIOGRAPHY

i- Books (in order of their appearance)

- 1) What are Legends. New York, NY and Calais, ME : Bern Porter Books, 1960.
- 2) Jefferson's Birthday/Postface. New York : Something Else Press, 1964
(Postface reprinted in : Dick HIGGINS, Richard MORRIS, Donald PHELPS and Harry SMITH, *The Word and Beyond : Four Literary Cosmologists*. New York : The Smith, 1982).
- 3) foew&ombwhnw. New York : Something Else Press, 1969.
- 4) Pop Architektur (edited by HIGGINS and Wolf VOSTELL). Dusseldorf, BRD : Droste Verlag, 1969 (US edition : *Fantastic Architecture*. Millerton and New York : Something Else Press, 1971).
- 5) *Die fabelhafte Getraume von Taifun-Willi*. Stuttgart : Reflexion Press, 1969 [German only] (US edition : *Die fabelhafte Getraume von Taifun-Willi*. Somerville, MA).
- 6) *Computers for the Arts*. Somerville, MA : Abyss Editions, 1970.
- 7) *amigo*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1972.
- 8) *A Book about Love & War & Death*. Barton, VT : Something Else Press, 1972.
- 9) *The Ladder to the Moon*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1973.
- 10) *For Eugene in Germany*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1973.
- 11) *Le petit Cirque au Fin du Monde, un Opéra Arabasque*. Liège, Belgium : Aarevue/Aafondation, 1973.
- 12) *Spring Game*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1973.
- 13) *City with all the Angles*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1974.
- 14) *Modular Poems*. Barton, VT : Unpublished Editions, 1975.
- 15) *Classic Plays*. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1976.
- 16) *Legends and Fishnets*. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1976.
- 17) *Cat Alley*. Willis, CA : Tuumba Press, 1976.
- 18) *The Epitaphs/GliEpitaphi*. Napoli : Studio Morra, 1977.
- 19) *Everyone has Sher Favorite (His or Hers)*. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1977.
- 20) *George Herbert's Pattern Poems : in their Tradition*. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1977.
- 21) *The Epickall Quest of the Brothers Dichtung and Other Outrages*. West Glover, VT : Unpublished Editions, 1977.
- 22) *A Dialectic of Centuries : Notes Towards a Theory of the New Arts*. New York : Printed Editions, 1978 (2nd ed. New York : Printed Editions, 1979).
- 23) *Novalis, Hymns to the Night* [translation of Novalis' *Hymne an die Nacht*]. New Paltz : Treacle Press, 1978 (2nd ed. New Paltz : McPherson & Co., 1984. 3rd ed., Kingston, NY : McPherson & Co., 1988).
- 24) *Some Recent Snow~flakes (and Other Things)*. New York : Printed Editions, 1979.
- 25) *Piano Album : Short Pieces, 1962-1984*. New York : Printed Editions, 1980 (Co-published in Italy : Verona : Edizioni Factotum-Art, 1980).
- 26) *Of Celebration of Morning*. New York : Printed Editions, 1980.
- 27) *Ten Ways of Looking at a Bird*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1981.
- 28) *26 Mountains for Viewing the Sunset From*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1981.
- 29) *Sonata for Prepared Piano*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1981.
- 30) *Variations on a Natural Theme, for Orchestra*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1981.

31) *Selected Early Works*. Berlin : Galerie Ars Viva, 1982.

32) 1959/60. Verona : Edition Francesco Conz, 1982.

33) *Sonata No. 2 for Piano*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1983.

34) *Art Contemporain, 10-20* (1983) [book-length issue of magazine from Canada co-edited with Karl Kempton, dealing with poesia visiva].

35) *Song for Any Voice(s) and Instrument(s)*. Barrytown, NY : Printed Editions, 1983.

36) *Horizons : the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1983 (Japanese edition : *Intaamedia no Shigaku*, tr. Tetsuo Iwasa, Taeko Shono, Seigi Choki and Miyuki Shiraishi, Tokyo : Kokusho-Kankokai, 1988).

37) *Intermedia*. Warszawa, Poland : Akademia Ruchu, 1985. [2nd. ed. forth coming]

38) *Poems, Plain & Fancy*. Barrytown, NY : Station Hill Press, 1986.

39) *Visible Language* (pattern poetry issue) Winter 1986, special book length issue edited by HIGGINS.

40) *Czternascie T~umaczen Telefontycznych dla Steve'a McCaffery/Fourteen Telephone Translations for Steve McCaffery*, ed. and tr. Piotr Rypson. Klodsko, Poland : Wityrystow, 1987.

41) *Pattern Poetry : Guide to an Unknown Literature*. Albany, NY : State University of New York Press, 1987.

42) *Giordano Bruno, On the Composition of Images, Signs and Idea* [translation by Charles DORIA of Bruno's *De Imaginum, Signorum et Idearum Compositione* (1591), edited and annotated by HIGGINS]. New York : Willis, Locker and Owen, 1991.

43) *The Journey*. Barrytown : NY : Left Hand Books, 1991.

44) *The Autobiography of the Moon*, with a translation of the Hsin-Hsin-Ming by George BRECHT. Mentor, OH : Generator, 1992.

45) *Happytime the Medecine Man*. Geneve, Switzerland : J.-J. Agius, 1992.

46) *Octette*. Providence, RI : Woodbine Press, 1994.

47) *Buster Keaton Enters Into Paradise*. Barrytown, NY : Left Hand Books, 1994.

48) [Janssen, Ruud and] Higgins, Dick. *Mail-Interview with Dick Higgins*. Tilburg, Netherlands : RuudJanssen/TAM, 1996.

49) *Modernism Since Postmodernism*. San Diego : San Diego State University Press, 1997.

50) *Life Flowers, or Shadow of the Wind*. Providence, RI : Woodbine Press, 1997.

Forthcoming-

51) *Merle Armita geand the Modern Book*. Boston : David R. Godine, 1997.

52) Henry Cowell. « American Composers in their Own Words ». New York : Schirmer Books, 1997/8.

53) 1961/2/3. Verona : Edition Conz, 1998 [unfinished].

54) [George Herbert's *Pattern Poems : in their Tradition*, tr. Kalanath Jha. Hindi translation of 1977 book with same title, expanded text]. Delhi : Motilal Banarsidass, 1998

55) *bodies electric : arches*. Publisher undetermined.

56) *The Scrabble Plays*. Publisher undetermined.

57) *The Colors*. Publisher undetermined.

58) *Five Hear-Plays*. Publisher undetermined.

MOVIES AND VIDEOTAPES

i- Films and expanded cinema

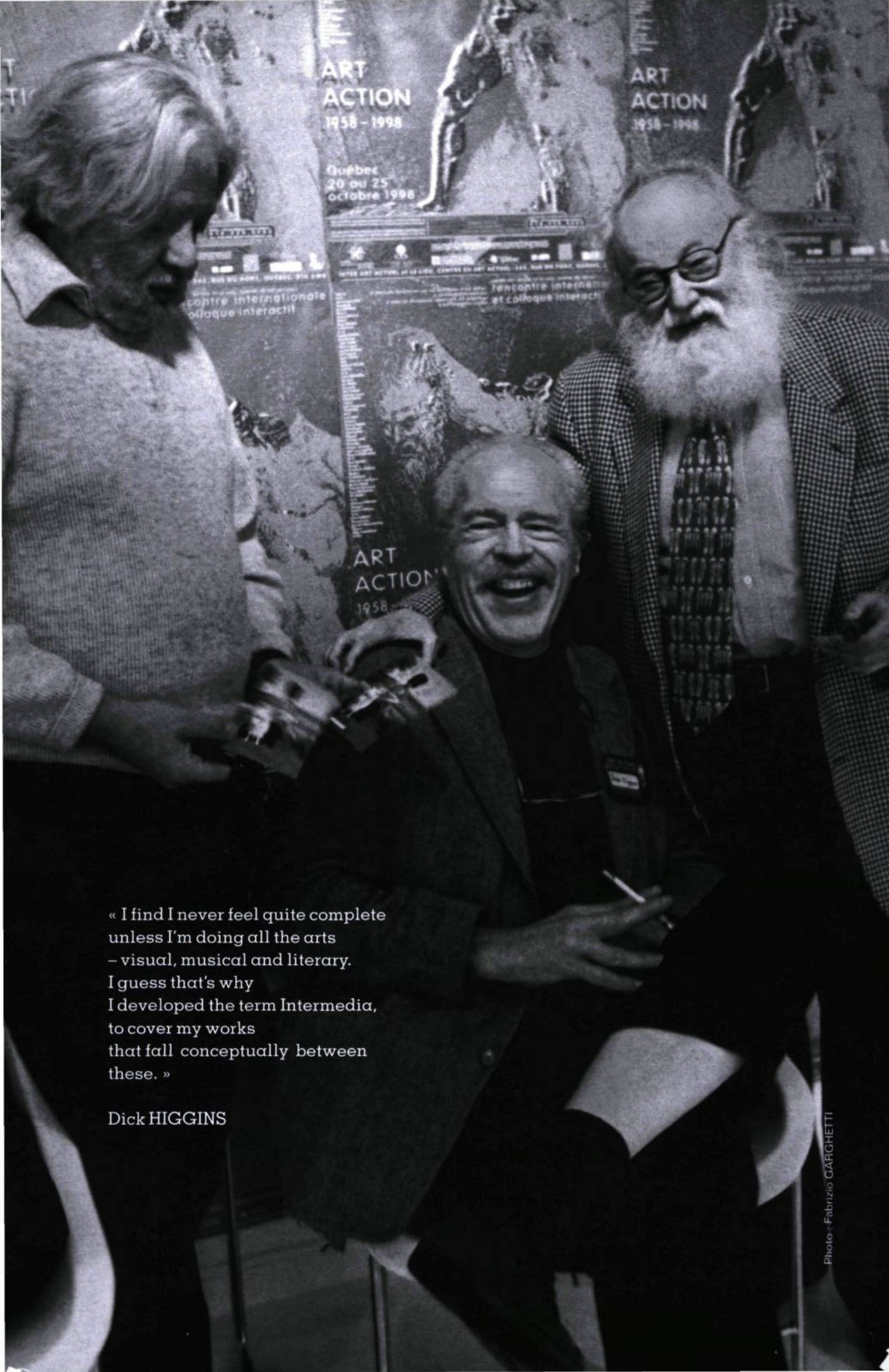
- 1) *A Tiny Movie* (1959).¹
- 2) *The Flight of the Florence Bird* (1960).²
- 3) *The Flaming City* (1961 -2).³
- 4) *The End* (1962).³
- 5) *Invocation of Canyons and Boulders for Stan Brakhage* (1962).⁴
- 6) *Plunk* (1964).²
- 7) *For the Dead* (1964-6).³
- 8) *Scenario* (1968).³
- 9) *Hank and Mary without Apologies* (1969).³
- 10) *Mysteries* (1969).³
- 11) *Men & Women & Bells* (1970).⁵
- 12) *Martin* (1971-5, unedited).⁶

ii- Videotapes 7

- 1) *Gentle Talk* (1977).
- 2) *A Lecture on The Something Else Press and Since* (1981).
- 3) *Fluxus at Williams* (1987, made by Higgins' students).
- 4) *Intermedia/ Object #1* (realization by Jozsef ADAM, Budapest, 1993).⁷

Notes :

1. Expanded cinema (no film, mechanical switching).
2. Lost.
3. Original in Film-Makers Cooperative and rentable. Videotape in the Silverman Collection, New York City.
4. Original and videotape in the Silverman Collection, New York City. Also : Fluxbox made of this by George MACIUNAS.
5. Original in Silverman Collection in New York City. A videotape was made of it in Norway.
6. Unedited rushes are in the Silverman Collection, New York City. Some of Martin's speeches are in *Everyone Has Sher Favorite* (His or Hers) (1977).
7. This list includes only original pieces by Dick HIGGINS or with his involvement. Videotapes of his work and documentations are not shown here.



« I find I never feel quite complete unless I'm doing all the arts – visual, musical and literary. I guess that's why I developed the term Intermedia, to cover my works that fall conceptually between these. »

Dick HIGGINS