

Corps, images et réseaux: la question de l'espace public dans l'œuvre d'Öyvind Fahlström¹

Ludovic Bernhardt*

Abstract

L'opera multiforme del pittore e poeta svedese di origine brasiliana Öyvind Fahlström (1928-1976) può aiutarci a comprendere in un modo quasi-archeologico gli sconvolgimenti apportati dalle reti digitali rispetto alla rappresentazione dei corpi e alla circolazione delle immagini. In alcuni dei suoi lavori, lo spazio pubblico svolge un ruolo particolarmente attivo. Al tempo stesso spazio di creazione, dimostrazione, performance, gioco, cartografia e utopia, le varie azioni di Fahlström mirano a occupare territori creando reti di relazioni critiche e interattività. D'altra parte, è certamente la questione delle reti di corpi e delle reti di immagini che ci sembra significativa, in particolare rispetto al modo in cui Fahlström percepisce il rapporto tra spazio pubblico e reti tecnologiche nel presente. Quando guardiamo alcune delle sue opere, pur essendo saldamente radicate nel periodo della Guerra Fredda, abbiamo la strana impressione di assistere a una forma di prefigurazione di Internet in anticipo sui tempi, una proto-cartografia caotica della rete digitale e delle sue transazioni intasate di immagini, finanze, organi, corpi mutanti e identità malleabili. È come un modello in parte astratto in parte concreto, organico e tecnologico, di un mondo globale così affollato da essere impossibile da abitare. Come manipolatore di sistemi complessi e spazi eterogenei, Fahlström stabilisce il suo campo di esplorazione alla luce di una forma di ecologia cibernetica dei media. Il suo lavoro risuona oggi come una singolare anticipazione delle recenti compenetrazioni tra il corpo e lo spazio digitale, con scritture reticolari sempre più invasive e ubiquitarie.

Parole chiave: reti, Fahlström, arte, multimedia, spazio.

The multifaceted work of the Brazilian-born Swedish painter and poet Öyvind Fahlström (1928-1976) can help us to understand the upheavals that digital networks

¹ Saggio ricevuto in data 23/04/2023 e pubblicato in data 15/02/2024.

* Artiste-chercheur, écrivain, Doctorant à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, e-mail: bernhardtludovic@gmail.com.

have brought to the representation of bodies and the circulation of images today. In some of his work, the public space plays a particularly active role. At once a space for creation, demonstration, performance, play, utopia and cartography, Fahlström's varied actions aim to occupy territories by creating webs of critical relationships and interactivity. On the other hand, it is the question of networks of bodies and networks of images that seems to us to be sensitive in the way Fahlström feels the relationships between public space and networks today. When we look at some of his works, even though they are well rooted in the Cold War period, we get the strange feeling that we are witnessing the prefiguration of a form of Internet before its time, a chaotic proto-mapping of the digital network and its congested transactions of images, finances, organs, mutant bodies and malleable identities. It's like a half-abstract half-concrete, half-organic half-technological model of a global world that's so cluttered it's impossible to inhabit. As a manipulator of complex systems and heterogeneous spaces, Fahlström establishes his field of exploration in the light of a form of cybernetic media ecology. His work today resonates as a singular anticipation of recent interpenetrations between bodies and digital space, with reticular writing that is increasingly invasive and ubiquitous.

Keywords: networks, Fahlström, art, multimedia, space.

Introduction

L'œuvre multiforme du peintre et poète suédois Öyvind Fahlström (1928-1976) peut nous aider à comprendre d'une manière quasiment archéologique les bouleversements que les réseaux numériques ont apporté à la représentation des corps et à la circulation des images aujourd'hui. Anticipant les récentes interpénétrations entre corps et espace numérique aux réseaux de plus en plus invasifs, ses oeuvres constituent un jalon essentiel pour appréhender les mutations en cours.

La question de l'espace public est un point crucial dans l'œuvre de Fahlström. Ses actions et happenings urbains (*Mao-Hope March*, 1966), ses jeux interactifs et performatifs (*Monopoly* 1970-1971 et le film *Du gamla, du fria*, 1971), ses oeuvres interactives (oeuvres variables, *Sitting...Blocks* 1965-1966), ses réflexions écrites sur l'utopie sociale et politique (lettres, manifestes, projets de *fun houses*, anticipations des réseaux sociaux numériques), ses géo-cartographies subjectives d'un monde capitaliste à propagation cellulaire (*World map* de 1972 et la série *Column* 1972-74), portent les marques d'un démontage de la notion d'espace public.

La multiplicité de ses œuvres, prises dans leur déploiement hétérogène, est parcourue selon nous par un frisson prospectif et critique dirigé vers l'avènement du monde numérique, lequel émergera bien après sa mort.

Dans ces formulations aussi bien artistiques que théoriques, la question des réseaux de corps et de réseaux d'images nous semble incontournable: corps et identités mutantes pénétrés par les réseaux politico-financiers dans sa série des *Notes*; corps travaillés, mutilés, greffés, connectés dans son oeuvre radiophonique *The Holy Torsten Nilsson* (1966); corps à identités instables et permutables dans cette même création sonore et son environnement tourbillonnaire hallucinatoire. Corps et images secoués par les réseaux d'images multi-écrans de *Kisses Sweeter Than Wine* (1966) et sa machine techno-théâtrale en collaboration avec les ingénieurs de Bell Labs, pour les événements de *9 evenings: theatre & engineering* à New York, dont les captations filmiques ont été montées postérieurement par la réalisatrice Barbro Schultz-Lundestam².

Par la diversité des expérimentations de Fahlström, sans pour autant qu'il soit directement impliqué dans les technologies du numérique (qu'il aurait sans aucun doute expérimenté s'il avait vécu assez longtemps) l'artiste semble anticiper certaines remises en question politiques et technologiques qu'apportent le numérique aujourd'hui³.

La complexité de son oeuvre permet d'explorer un monde en réseau, à la fois impur⁴ et monstrueux⁵, à l'espace saturé par des entités cellulaires proliférantes: un espace colonisateur de corps, de consciences et d'identités manipulables comme les pions d'un jeu, malléables comme une pâte à modeler. Un espace fondamentalement discontinu, dans lequel les individus sont remixés comme des signes et des images. Mais aussi un espace critique utopique où l'artiste, accompagné du spectateur, peut, en maître de jeu, prendre les commandes afin de satisfaire une éthique du *care* relié à l'injonction "Manipulate the World": car à travers l'aspect variable de ses oeuvres,

² Nous tenons à remercier Gunnar Lundestam et la réalisatrice Barbro Schultz-Lundestam, tous deux commissaires d'exposition suédois, spécialistes de l'oeuvre de Fahlström, pour leur transmission. Lire leur catalogue *Party for Öyvind*, Museum Tinguely, Basel 2021, notamment le chapitre consacré aux *9 evenings*. Voir l'intégralité des films des *9 evenings*: montage effectué par Barbro Schultz-Lundestam deux à trois décennies après l'événement théâtral suite à la découverte, chez Billy Klüver et Julie Martin, des bobines des captations non montées. Le film sur *Kisses Sweeter Than Wine* permet de plonger dans le labyrinthe de la performance théâtrale de Fahlström telle qu'elle s'était déroulée à New York en 1966: *Öyvind Fahlström, 9 evenings: theatre & engineering: Kisses Sweeter Than Wine* (1996).

³ Cf. M. Nilsson, *Öyvind Fahlström: The interactive Art of Öyvind Fahlström*, <<https://www.fahlstrom.com>>: «An innovation in the work of Öyvind Fahlström is its interactive nature. Throughout the last fourteen years of his life, Fahlström created works that invited public participation. The print, *Eddie (Sylvie's brother) in the Desert*, 1966, for instance, instructs the viewer to "cut out and arrange" its elements, while the large installation, *The Little General (Pinball Machine)*, invites the viewer to blow its floating elements. His pursuit of audience interaction culminated in the political gameplaying of the Monopoly series. Today these irreplaceable works of art cannot be handled. Hence our interest in transposing them into a digital language. We believe that the new digital technology perfectly suits Fahlström's utopian goals of interactivity and accessibility».

⁴ Sur la notion d'impureté: lire S. Cras, *Öyvind Fahlström's Impure Pop in a World of Impure Cold War Politics*, in A. Öhrner (dir.), *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, Södertörn University, Huddinge 2016, pp. 193-214.

⁵ Cf. ses *monster langages*, "faux dialectes" inventés par Fahlström à partir de sons d'oiseaux retranscrits alphabétiquement.

L'intention de Fahlström n'était pas seulement de rendre leur contenu mobiles, mais aussi d'exprimer une approche de la société et du politique. Il voulait démontrer que le monde peut être "manipulé" par tous et façonné par la participation. Son manifeste de 1966 *Take Care of The World* est important pour comprendre comment les notions de jeu et d'interactivité dans l'art sont étroitement liées à la politique et au soin d'un monde où la créativité est écrasée par les gouvernements, les administrateurs, les guerres, les terreurs et les profits. Mais il est important de lire également son texte intitulé *S.O.M.B.A. (Some of My Basic Assumptions)*⁶ de 1972-1973, connecté à sa peinture variable portant le même titre; cet écrit énonce une liste de déclarations sur ce que le capitalisme et l'impérialisme provoquent en termes d'aliénation et de destruction, ainsi qu'une réflexion sur le rôle de l'artiste. Il y développe quelques brèves hypothèses sur la société du futur, la révolution de la sensibilité "morale et esthétique", la rébellion et le bonheur.

1. L'espace public

L'espace public, chez Fahlström, joue un rôle particulièrement actif. À la fois espace de création, de manifestation, de performance, de jeu, d'interaction, d'utopie, de cartographie, les démarches variées visent à occuper des territoires en créant des tissus de relations critiques.

En 1966, Fahlström organise une forme originale de happening intitulé *Mao-Hope March*, le long de la 5e Avenue à New York. Cet événement urbain est alors créé et filmé afin d'être intégré ultérieurement sous forme de projection filmique sur la scène de sa performance théâtrale *Kisses Sweeter Than Wine* durant les *9 evenings: theatre & engineering*. Lors de ce happening-manifestation, sept jeunes défilent en brandissant des pancartes. Six d'entre elles reproduisent le portrait du comédien et animateur télévisé populaire Bob Hope, et la septième celui de Mao-Tsé-Toung. Le reporter radio Bob Fass, accompagnant les manifestants, pose la question "Are you happy?" aux passants et enregistre leurs réponses. Les questions sont ainsi posées comme une sorte de micro-trottoir dont voici un extrait retranscrit:

- Wait a second! Let me see. I don't know. That isn't Bob Hope but I don't know who he is. I like Bob Hope, that's for sure.
- Are you happy generally?
- Oh yes, I love the television.
- What makes you happy?
- Television, because I'm very lonesome without...
- Are you happy?
- Very tough question. Up and down.
- How about you, sir? Are you happy?
- Yes, I just came back from Mexico. Why not? I went all through the States to Mexico,

⁶ «S.O.M.B.A. (Some of My Basic Assumptions): Text for Variable Painting 1971-1973», Öyvind Fahlström (Milan), Multhipla Edizioni, 1976. Lire ici: <<http://www.fahlstrom.com/texts/somba>>.

why shouldn't I be happy? I went on that \$99 thing that Greyhound gave out. I took every day the world what it was. So why shouldn't I be happy? And with this Bob Hope thing, I think it's a publicity campaign because he was on TV the other day and probably his book that he did or something about Russia.

-And what's the connection with Mao Tse Tung?

-The connection? That I wouldn't know now. Let's say he's in town for some sort of publicity, that's all.

-Is Mao in town?

-Bob Hope⁷.

Cette marche s'inscrit dans un contexte éminemment politique, celui des mouvements des droits civiques suivis par la contre-culture américaine et les happenings de type néo-avant gardistes. Le détournement de la forme politique de la manifestation en une forme artistique est alors un geste fort: Fahlström mixe les signes de la culture télévisée des USA avec la révolution culturelle maoïste, en plein centre de New York. Il y énonce la question du bonheur artificiel, de la culture de la consommation hédoniste, de ses fausses promesses, et est à même de soulever en filigrane la question du bonheur révolutionnaire – le portrait de Mao – dilué dans la masse occidentale des citoyens consuméristes. Mais surtout, l'artiste fait pénétrer un référent télévisuel de taille, Bob Hope, dans le champ d'une manifestation d'apparence politique. Il pirate ainsi les codes du défilé militant pour éreinter son espace de vie, c'est-à-dire la rue. En faisant cela, il souligne le conditionnement des masses et l'invasion de l'espace public par l'image télévisée; il expose un "leader" charismatique de la culture de masse US, Bob Hope, en contrechamp d'un autre leader opposé au bloc occidental, Mao. Le jeu de mot avec le nom de "Hope" et la culture du faux bonheur qu'il représente, mais aussi avec l'"*espoir*" que représentait la révolution culturelle maoïste au sein d'une partie de la jeunesse occidentale révoltée lors de la guerre froide, résonne ainsi de manière grinçante. Les réponses niaises ou superficielles des badauds interrogés bousculent l'unique portrait de Mao, presque effacé par les sept portraits du présentateur télé, mais à la fois mis à une même échelle de valeur. De plus, la question des réseaux d'images et de leurs puissances idéologiques est centrale, faisant se confronter deux types opposés de propagandes dans l'espace public new yorkais.

Dans *Lettre d'Öyvind Fahlström* («Brev från Öyvind Fahlström»)⁸, texte publié dans la revue *Form* en 1967, Fahlström posent quelques réflexions programmatiques sous une forme d'utopie esthétique et politique. Il présente des sortes d'ébauches de projets afin d'améliorer la vie des individus, révolutionner leur environnement. Ce sont des pensées de type socialisme utopique à l'ère de la cybernétique et des médias, pensant les espaces de vie, d'architecture, de divertissement, de fêtes, de plaisir, de communauté, renouvelant les sensations. Il y insère un tas de prototypes technologiques, ordinateurs en réseau, télécommunications, télépathies électroniques.

⁷ Transcription de *Mao-Hope March* (extrait): <<https://www.moma.org>>.

⁸ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, tr. du suédois par C. Monteux, G. de Ribaucourt, J. Robnard, tr. de l'anglais par C.V. Pécoil, Les presses du réel, Dijon 2002, pp. 187-191.

Dans ce texte, il propose la conception de “*fun houses*” où les gens pourraient se rencontrer, faire l’amour en fonction de leurs affinités, jouer, lire, créer, etc. Légèrement différents dans l’esprit de l’acidité critique de la manifestation *Mao-Hope March*, ces écrits montrent à quel point Fahlström pouvait croire à une forme d’utopie sociale portée en partie par le rôle de l’artiste. Comme l’observe Vincent Pécoil dans son texte *Dr Fahlström, I presume?*⁹, Fahlström était convaincu que l’art était une force suffisamment puissante pour changer la conscience des gens, et ainsi, la société. Ce qui propulse l’artiste à l’avant-garde des manipulations sociales et mentales à des fins émancipatrices. Il énonce les projets politiques, partage une partie de son projet de création des *fun houses* pris en charge par l’Etat et financé en piochant une partie de l’argent dans le budget de production d’armes:

Éléments de maison en structure ultra-légère: pouvant être soulevée par des hélicoptères et transportées dans d’autres villes pour se fixer sur leurs maisons de plaisirs. Encore plus important: un parti-pris de mobilité dans l’idée de planification – laissez les maisons des plaisirs “s’autodévelopper”¹⁰.

Il incite à réhabiliter institutionnellement l’usage de drogues non nocives¹¹, et il dénonce de façon virulente l’idéologie du bonheur capitaliste. Son programme, relié à son manifeste de 1966 *Take Care of The World*¹², est de l’ordre d’un projet politique total, connecté à son époque, aux mouvements de lutte pour les droits civiques, à la contre-culture et aux révolutions technologiques et médiatiques. En effet, Fahlström embrasse les avancées de la cybernétique, de la théorie de l’information, des premiers ordinateurs et des révolutions médiatiques de l’après seconde guerre mondiale: il intègre les innovations technologiques de l’enregistrement sonore, radio et vidéo dans ses oeuvres et sa pensée pour contester la domination des mass-médias et la société de contrôle. Les développements technologiques et leurs détournements créatifs deviennent l’un de ses centres d’intérêt critique afin de proposer une alternative à la société capitaliste.

Dans sa *Lettre* publiée par la revue *Form*, Fahlström fait preuve d’une forme d’anticipation envers les réseaux sociaux numériques de l’internet d’aujourd’hui. En effet, dans un paragraphe, il propose de rapprocher des gens par contacts érotiques “déviant” via des ordinateurs, cette vision – presque de la science-fiction pour l’époque – ne manquant pas d’évoquer les réseaux sociaux numérique d’aujourd’hui, l’aliénation sociale en moins, la dimension sexuellement émancipatrice en plus:

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, p. 187. Tr. par J. Robnard. Nous conservons la traduction de J. Robnard de *fun houses* par *maisons des plaisirs*, mais nous pourrions également proposer *maison de jeux*, tant la dimension anthropologique du jeu est présente dans l’ensemble de son œuvre et de ses écrits.

¹¹ «*Take Care Of The World*» est un manifeste écrit par Fahlström initialement publié dans *Manifestos*, Something Else Press, New York 1966. In Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit., p. 182.

¹² Lire le manifeste: <<http://fahlstrom.com/texts/take-care-world-1975>>.

Des contacts érotiques également. Comme aux Etats-Unis, faire déterminer et rapprocher par des ordinateurs, des couples potentiellement adaptés et pas seulement des couples. Naturellement rapprocher aussi les gens ayant ce qu'on appelle des tendances déviantes.

“Télépathie électronique”: laisser les premiers contacts tâtonnants entre individus se faire à l'aide de talkies-walkies. Chercher des partenaires à l'aide de circuits de télévision internes: on voit celui ou celle avec qui on veut entrer en contact et on l'appelle au moyen de signes de reconnaissance au travers du talkie-walkie¹³.

L'artiste suédois voit dans les technologies nouvelles une occasion de reformuler les capacités poétiques de l'art; il a étroitement collaboré avec des ingénieurs de Bell Labs et Billy Klüver pour sa performance théâtrale technologique *Kisses Sweeter Than Wine*¹⁴ lors des *9 evenings*¹⁵ à New York en 1966; il projeta le film de sa manifestation *Mao-Hope March* – happening créé et filmé préalablement pour être intégré dans le fil narratif du spectacle – sur un écran scénique accompagné d'autres écrans et d'images télévisées, cinématographiques et photographies fixes. La question de la technologie et des médias est donc fortement présente dans ses œuvres et sa pensée.

Sur la question des multiples, des variables et des œuvres interactives, intéressons-nous à un passage du manifeste *Take Care of the World*, où Fahlström annonce vouloir «incorporer les avancées technologiques pour créer des œuvres d'arts produits en masse». Il écrit qu'il désire créer des séries de jeux de marionnettes, «poupées en 3D (projet BARBIES FOR BURROUGHS), et un théâtre de robots où les éléments s'organisent par eux-même grâce à une programmation par ordinateur»¹⁶. Ici, la variabilité interactive peut évoquer la possibilité d'un programme numérique appliqué à la robotique, anticipant les relations entre art, ordinateurs en réseaux mondiaux et usagers d'internet. Sur ce point, on peut encore une fois imaginer ce que l'arrivée d'internet aurait pu apporter à Fahlström, c'est-à-dire une nouvelle ouverture socio-politique de son esthétique de la participation: une dialectique de la programmation et de la manipulation libre, de l'Intelligence Artificielle et de la liberté de l'utilisateur-opérateur, au cœur d'une redéfinition de l'œuvre d'art et de la théâtralité performative. Ce qui questionne la filiation existant avec la naissance du *net art* dans le champ de la création contemporaine, notamment par l'arrivée des actionnistes numériques autrichiens d'*Übermorgen* sur la scène artistique à la fin des années 1990, eux-même se situant entre art, politique, actionnisme numérique et *media hacking*.

¹³ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit., p. 187. Tr. par J.R.

¹⁴ Cf. Öyvind Fahlström, *9 evenings: theatre & engineering: Kisses Sweeter Than Wine*. 1966, CNC, Images de la culture, DVD, 1996: montage réalisé par la réalisatrice Barbro Schultz-Lundestam.

¹⁵ *9 Evenings* s'est tenu en octobre 1966 au 69th Regiment Armory à New York. Cet événement réunissait trente ingénieurs de Bell Labs et dix artistes qui ont collaboré à des performances faisant appel aux nouvelles technologies.

¹⁶ Ö. Fahlström, *Take Care of the World*, cit. Nous traduisons.

2. Espace critique et interactivité

Dans les années 1960 et au début des années 1970, Fahlström développe un ensemble d'œuvres interactives variables: installations, peintures, jeux, puzzles, dominos, toutes conçues pour être manipulables par les spectateurs. Le regardeur devient opérateur, participe à l'œuvre, à sa vie, à sa manipulation, rendant l'art accessible et démocratique. Le désir de Fahlström de décroquer l'art et la vie l'orientent vers le modèle du jeu de société. Sa série de jeux de *Monopoly* (1970-1971) et son *World Trade Monopoly* (1970), sont symboliques de cette conception d'un art qui puisse s'échapper du carcan des musées et des galeries pour devenir un objet domestique, reproductible, inséré dans l'espace privé des citoyens. Le jeu implique des questions critiques autour du capitalisme. Des données économiques, politiques, idéologiques sont remixées dans le contexte d'un détournement du Monopoly, jeu capitaliste par excellence. Fahlström propose ici une véritable esthétique de la participation à visée démocratique.

Dans son film *Du gamla, du fria*, réalisé en Suède en 1971, il s'intéresse à la performance ludique et à la mise en scène d'un Monopoly anti-capitaliste grandeur nature, à l'échelle du corps des performeurs se déplaçant sur le plateau de jeu. Son Monopoly critique est ici engagé, non seulement en dehors de la sphère purement muséale, mais aussi vers l'espace public de la cité. Il repose sur la possibilité de remixer les données politico-économiques du jeu afin d'impliquer les citoyens dans ces manipulations. L'intrigue du film tourne autour d'une troupe de théâtre de rue qui veut engager les gens dans les questions politiques. Cela devant être fait de la manière la plus réaliste possible, de nombreuses scènes ont été tournées avec des caméras dissimulées dans des voitures, des sacs, des cartons, ou se tenant au loin; elles étaient filmées au téléobjectif, ce qui impliquait l'utilisation d'un matériel son et image de très haute volée. Les acteurs ont joué leurs scènes parmi les citadins, dans la rue, les centres commerciaux, à l'extérieur des usines et des casernes militaires. Fahlström a basé son film sur des provocations performatives publiques, lesquelles ont mené l'équipe de tournage à avoir quelques déboires avec la police suédoise¹⁷.

Il faut réinscrire ce film dans la continuité des œuvres théâtrales, les performances et les expérimentations technologiques de Fahlström. Il y a chez lui une volonté de faire dialoguer la diversité des médias, ainsi que l'homme avec la machine. Et ce dialogue est censé créer un espace esthétique et politique démontant la fonction de l'art.

¹⁷ Page internet, par le photographe Roland Sterner, consacrée à la dimension technique du tournage du film *Du gamla, du fria* de Fahlström (texte en suédois): <<https://www.filmsoundsweden.se>>.

3. Corps mutants & réseaux d'images

Mais c'est certainement la question des réseaux de corps et des réseaux d'images qui nous semble être sensible dans la façon dont Fahlström anticipe les relations entre espace public et internet d'aujourd'hui. Nous avons dit que Fahlström était poète et peintre, en plus d'être précurseur d'un art multimédia interactif; en fait, ses œuvres ont pris de nombreuses formes: installations, performances, art dramatique, films, jeux de plateaux, cartographies, art radiophonique, poèmes concrets, articles, manifestes et écrits théoriques. La place de la peinture et du dessin est incontournable, car elle se propose comme un champ d'écriture particulièrement explicite sur la notion de réseau de signes, d'images et d'identités. Sa série de dessins à l'encre sur papier intitulée *Notes* (*Early Notes*, *Early Notes B*, et *Notes 1* à *Notes 9*, 1969-1971) nous familiarise avant l'heure aux *appareils* sans être pour autant à proprement parler des machines à images. Ces dessins font cohabiter croquis rapides de bande dessinée, images, figures, signes, écritures, mots, phrases, chiffres, se mobilisant sur la surface de papier. Des flux métastatiques, des lectures multidirectionnelles, façonnent une complexité agglomérée, une dynamique cellulaire. Ici, l'hétérogénéité est de mise, ainsi qu'une pensée de la juxtaposition décentralisée. Les *Notes* de Fahlström fonctionnent circulairement de manière variable: en entassement accumulatif, en lectures improvisées par le regardeur, en réseau; de plus, elles fonctionnent en faisant cohabiter étroitement images et alphabet, par juxtapositions et hybridations entre pictogrammes et écriture alphanumérique. Nombreuses de ces *Notes* font références à des données géopolitiques, idéologiques et statistiques avec cartographies, graphiques, diagrammes, ou pourcentages. Elles relisent des situations nationales et mondiales à la lueur d'un capitalisme tardif, à cheval entre le monde bipolaire de la guerre froide d'alors et un monde en réseau proto-numérique.

Rappelons que, d'une manière générale, Fahlström établit son champ d'exploration artistique à la lueur d'une forme d'écologie des médias; la subjectivité est entraînée dans les aspects environnementaux des bains médiatiques. Une sorte de paradigme de l'agrégat, du labile, de l'amoncellement, de la prolifération, dans lequel toute subjectivité est assimilée dans une relation d'indistinction avec son contexte éco-technique. Il y a un parallèle à établir avec le concept de *struction* analysé par Jean-Luc Nancy¹⁸, relié aux mutations techniques et aux représentations du monde contemporain.

¹⁸ «...dispersions selon lesquels nous sommes plus que jamais pris, tissés, absorbés et dégorés par une prodigieuse masse instable, mouvante, plastique et métamorphique, qui nous rend de moins en moins possible la distinction du "sujet" et de "l'objet" comme celle de "l'homme" et de la "nature" ou du "monde"», in J.-L. Nancy, *De la struction*, in J.-L. Nancy, A. Barrau, *Dans quels mondes vivons-nous?*, Galilée, Paris 2011, p. 94. Le concept de *struction* relié aux mutations techniques et aux représentations post "constructivistes" du monde contemporain, devra faire l'objet d'une mise en parallèle avec les œuvres proliférantes et cellulaires de Fahlström.

Les *Notes*¹⁹ de Fahlström sont une représentation d'un champ métastatique de notre monde globalisé, où corps et identités – individuelles et sociales – deviennent de véritables entités mutantes, notamment pénétrées par les réseaux politico-financiers: corps travaillés, mutilés, greffés, connectés; corps transformés, empilés dans des pyramides de classes où les étages supérieurs sont emplis de corps allongés; corps mutés - corps monstres. Corps d'ouvriers, de consommateurs, de politiciens, de personnages médiatiques. Ici, un corps verdâtre (couleur du Tiers monde selon le code coloré instauré par Fahlström); corps décapité, le symbole du Dollars greffé sur un cou sans tête. Là, un corps bleu (couleur des USA) avec tête hydrocéphale. Corps irradiés par les explosions et les toxicités. Corps "boostés" aux médicaments et aux drogues. Corps obèse d'un téléspectateur occidental boulimique affalé. Corps à fonction anale vivant dans la défécation des toilettes et se contorsionnant monstrueusement alors que des dollars pleuvent. Corps côtoyant le nombre de 5 700 000 de tonnes de bombes larguées en Indochine et la tête de couleur bleue du président Johnson, gonflée à l'inflation comme un ballon. Corps d'animaux ou de phénomènes de foire. Corps de policiers ou de soldats, corps d'esclaves ou de milliardaires... Tous ces corps hétérogènes, accumulés dans l'ensemble des *Notes*, font partie du même réseau d'images monstrueux, politico-financier, spectaculaire et capitalistique. Ils s'entremêlent aux symboles des empires, nations, partis, statistiques, télévisions, logos, fabriquant une planète à la fois enchaînée²⁰ et déchaînée, une dialectique de l'emprisonnement et de l'explosion. Ce sont souvent des corps malades, représentés dans le style de personnages de bandes dessinées; des corps plastiques, modelables et amputables, proche d'un *comics strip* de Robert Crumb dont il emprunte le style graphique²¹.

Dans l'oeuvre *Notes 8 (Crucifixions)* les paroles d'un des personnages annoncent une partie du propos:

Mutants walk
among us
unseen unknown
awaiting²²

¹⁹ Afin de voir et lire distinctement l'ensemble des *Notes*, nous renvoyons le lecteur au livre grand format *Öyvind Fahlström*, IVAM Centre Julio González, 10 junio-23 agosto 1992, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.

²⁰ Dans *Notes 9 (Reading Felix Green's The Enemy)*, encre et acrylique sur papier (1971), le symbole de la planète terre apparaît, sur le bord droit du dessin, enchaînée-cadenassée par la présence armée des USA et ses 9400 bases militaires dans les pays extérieurs. Une véritable dialectique de l'enchaînement militaire et du déchaînement de violence parcourt ces images du monde globalisé.

²¹ Fahlström, grand admirateur des bandes dessinées underground américaines et de Robert Crumb, rend hommage à ce dernier comme représentant d'un art populaire à la fois vivant et engagé politiquement.

²² Paroles d'un personnage d'Öyvind Fahlström dans l'oeuvre *Notes 8 (Crucifixions)*, encre et acrylique sur papier, 1971.

Ces mutants, encore invisibles dans notre environnement concret, attendent leur tour, leur survenue dans un futur proche. Ils sont déjà parmi nous, dissimulés, comme dans un film de science-fiction ou d'horreur, films qui ont largement nourri la structure kaléidoscopique de l'oeuvre radiophonique de Fahlström intitulée *The Holy Torsten Nilsson* (1966); produits monstrueux de notre société du spectacle; créatures du système politico-médiatique prédateur et de ses réseaux globalisés. La question du post-humanisme et de sa fiction²³ est également centrale dans nombreuses de ses œuvres.

Finalement, les *Notes* donnent à voir un réseau d'un type particulier: un réseau plus spatial, incarné, entrant en opposition avec le réseau "anéémique" et sa représentation erronée et réductrice dont Peter Sloterdijk fait la critique dans le troisième tome de *Écumes, Sphères III*²⁴. Sloterdijk s'oppose en effet à ce discours des points d'intersections maigres sans espaces, où se rencontrent des lignes qui les mettent en relation – «un univers de pêcheurs de données» écrit-il à leur sujet. Il propose, en contraste, un «discours des écumes» où les unités communicantes possèdent des volumes spécifiques et leur espace propre. Alors que le réseau que nous connaissons par son aspect le plus couramment divulgué est schématisé à partir de modèles où tout volume a été substitué par l'abstraction des lignes et des datas.

Du côté de Fahlström, le réseau qu'il propose à travers la lecture de ses *Notes*, est l'inverse de celui de "l'anémie" linéaire et nodal: il ne dispose pas de lignes et de points d'intersection. Il fait s'accumuler les corps, les chiffres, les diagrammes, les cartographies, lesquels équivalent à des réalités humaines faites de relations d'exploitation. Nulle ligne visible, si ce n'est la circulation virtuelle, potentielle, libre, du regard du spectateur-lecteur qui cherche son chemin. Son réseau est un amas écumant, et non pas un champ relationnel de nœuds d'intersections. Fahlström veut réincarner à tout prix les signes manipulés pour disséquer les conflits et les relations de classes. En cela, il monte et démonte des réseaux-monstres où la graphie des corps est transpercée par les institutions. Corps pénétrés par les réseaux d'images, de technologies, de finance, de capitaux; corps *porno-graphiques* dans leurs développements biopolitiques. Obscénité s'étalant dans un espace public occupé par des relations de prédateurs et de profits outranciers. Fahlström présente un espace mondial saturé, inhabitable, où le privé et l'intime (corps, identités, sexualité) sont des enjeux de manipulations et d'exploitation. L'on sait la place dominante qu'a pris la pornographie aujourd'hui dans les réseaux de l'internet, et sa remise en question des

²³ M.M. Maftai, *Le personnage posthumaniste*, in «Fixxion», 23, 2021, <<https://doi.org/10.4000/fixxion.729>>. Nous renvoyons à notre article à venir *Öyvind Fahlström, une archéologie des identités mutantes*, lequel sera publié dans la «Revue des Sciences Humaines» (2023) dans un dossier consacré à la relation entre identités numériques et littérature.

²⁴ P. Sloterdijk, *Écumes. Sphères III. Écumes. Sphérologie plurielle*, tr. par O. Mannoni, Fayard/Pluriel, Paris 2013, p. 226. Nous remercions l'artiste Fabien Zocco et son renvoi à Sloterdijk. Lors d'une discussion sur l'esthétique des systèmes, il fit part de sa réflexion sur le pourquoi d'un modèle "anéémique" des réseaux et sur la possible existence d'un réseau plus charnu tel que Sloterdijk l'avance dans son discours des écumes.

relations entre privé et public et images. La série des *Notes* de Fahlström est en quelque sorte une démonstration de crise du politique et du contrat social, à l'image de cette prolifération de mise en image de soi comme produit vendable. Et c'est à ce moment-là que l'obscène éclate, une vente de corps circulant dans les réseaux d'images comme des marchandises.

De cet état, surgit l'impression étrange, face aux *Notes*, que nous assistons à la préfiguration graphique d'une forme d'internet avant l'heure, une proto-cartographie chaotique du réseau numérique et de ses transactions engorgées d'images, de finances, d'organes, d'identités malléables et de classes sociales corvéables. Comme un modèle aberrant, mi-abstrait mi-concret, mi-organique mi-technologique, d'un monde global où il n'est plus possible d'habiter²⁵ tant son espace est encombré. *Mapping* graphique d'un pré-internet impur donc et de sa communication en réseau par ordinateurs et par images de corps; *mapping* de l'éclatement de l'espace public, les corps étant, non pas engagés dans l'arène collective d'une démocratie à contrat social, mais plutôt dans une atomisation agglutinée de leur matérialité, soumis aux pullulements biotechnologiques. L'organique étant infiltré par le signe et le technologique.

De manière générale, dans l'art de Fahlström, il n'y a pas de séparation entre les personnages et leur contexte techno-politique. Leur paysage extérieur, tout comme leur paysage intérieur, sont dessinés par un environnement. Corporalités, espaces mentaux et affectivités (peur, angoisse, terreur, joie, bonheur, affects particulièrement explorés dans le théâtre technologique de *Kisses Swifter Than Wine*) se combinent avec les milieux politico-médiatiques. La nouvelle subjectivité qu'il propose fusionne ainsi avec son milieu s'organisant sur des relations de dépendance: un *oikos* (dans le sens d'*habitat*, ou de *demeure* en grec ancien), un *akoumène* (un espace habitable), pénétrant l'intériorité des sujets, l'intériorité organique de leur corps, tout en les enveloppant comme leur milieu. Ces inter-pénétrations forment un «inconscient collectif cinématographique» selon les termes de Fahlström, que l'on peut étendre à une forme d'*inconscient collectif technologique*, ou un *inconscient machinique*, mais aussi bien à une *techno-écologie*, terme que nous empruntons à Luciana Parisi²⁶ dans son livre *Technoecologies of Sensation* (2009) et relayé par Erich Hörl²⁷. C'est ainsi qu'une intrication existe entre le modelage²⁸ d'identités vouées à se modifier comme dans son oeuvre radiophonique

²⁵ Lire B. Latour, *Spheres and Networks. Two Ways to Reinterpret Globalization*, in «Harvard Design Magazine», 30, 2009, pp. 138-144. Tr. de l'anglais par Jean Saavedra-ESSEC Conférence donnée à Harvard-GSD avec Peter Sloterdijk le 17/02/2009 pour la préfiguration de SPEAP – Sciences Po École d'Arts Politiques. <<http://www.bruno-latour.fr>>.

²⁶ L. Parisi, *Technoecologies of Sensation*, in B. Herzogenrath (dir.), *Deleuze | Guattari & Ecologies*, New York 2009, pp. 182-197.

²⁷ Cf. E. Hörl, *Le nouveau paradigme écologique Pour une écologie générale des médias et des techniques*, in «Multitudes», 51, n. 4, 2012, pp. 74-85: 76.

²⁸ Lire M.M. Maftai, *Le personnage posthumaniste*, cit., p. 140. Mara Magda Maftai parle d'une circulation propre au posthumanisme, entre le personnage de fiction et la réalité des identités malléables et déclare que «[l]a fiction posthumaniste dessine ainsi des personnages à sexe changeant, tout personnage pouvant en définitive choisir de fabriquer son corps, de le transformer comme s'il s'agissait d'une pâte à modeler».

The Holy Torsten Nilsson, et une *techno-écologie*, façonnant un environnement médiatique et sensoriel greffé au signe abstrait, au technologique, au militaire, au politique, à l'économique. Fahlström ouvre probablement un champ d'investigation artistique qui conjecture les récentes dimensions bioniques et sensorielles de nos environnements technologiques et médiatiques.

4. *Écologie des médias et techno-écologie*

En manipulateur de systèmes complexes et d'espaces hétérogènes, Fahlström établit son champ d'exploration des identités variables à la lueur d'une forme d'écologie des médias cybernétiques. Sur ce point, Jesper Olsson, dans son livre *Öyvind Fahlström, Ade-Ledic-Nander*²⁹, analysant les peintures *Ade-Ledic-Nander 1* (1955) et *Ade-Ledic-Nander 2* (1955-1957), en vient à souligner la capacité performative «qu'à la peinture à créer une situation et un environnement, une écologie des médias, conditionnée par les règles du jeu [...] où, ce qui est crucial, est ce qui se déroule dans et autour l'image».³⁰ Plus loin, Olsson déclare que son art est une question de construction de mondes ayant la même densité et la même ontologie qu'une biosphère, les signes et les images possédant le caractère vivant et indépendant de cellules vivantes. L'auteur insiste sur une forme de déconstruction de la représentation, parallèle au développement d'une écologie des médias³¹. L'œuvre, ainsi engagée dans des processus environnementaux, nous assistons à un effacement des frontières entre l'organique et le non-organique, le biologique et l'artefact, les médias et les individus. Le physiologique et le biologique infusent les organismes qui constituent les œuvres de Fahlström.

Ce dernier met en avant une subjectivité entraînée dans les aspects environnementaux des habitats médiatiques³². De véritables microclimats qui «impliquent un nouveau niveau de relation entre les milieux organiques et inorganiques de transmission», pour emprunter les termes de Luciana Parisi employés dans son article *Technoecologies of Sensation*³³ à propos de la techno-culture de notre première moitié de 21^e siècle. Car, si les identités individuelles et les corps qui se déploient dans une oeuvre sonore comme *The Holy Torsten Nilsson* ou dans les oeuvres graphiques des *Notes*, sont transmutés par la machine environnementale, c'est en

²⁹ J. Olsson, *Öyvind Fahlström, Ade-Ledic-Nander*, Moderna Museet, Stockholm 2016, p. 14.

³⁰ Ivi, p. 16.

³¹ Ivi, p. 18 et p. 24.

³² Un article d'Eric Erlanson & Peter Henning, publié en 2022, corrobore notre analyse autour de la notion de techno-écologie en lien au travail de Fahlström et le recours aux travaux d'Erich Hörl. Les auteurs centrent leur recherche sur le concept d'*ecologization*, une manière selon eux de relier le travail de Fahlström à une histoire biopolitique plus large de l'art et de la politique culturelle, au-delà des limites strictes des avant-gardes et des néo-art avant-gardes. Cfr. E. Erlanson, P. Henning, *Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering: Richard Bergh, Människan och nutiden och Öyvind Fahlström*, in «Journal of Art History», 91, 2022, pp. 57-73.

³³ L. Parisi, *Technoecologies of Sensation*, cit.

regard d'une circulation constante entre les milieux organiques des corps transformés et les milieux inorganiques des médias et des technologies, milieux s'interpénétrant en permanence, prévenant en cela la culture numérique en réseau dans laquelle nous vivons (que ces interpénétrations soient réelles ou fantasmatiques).

Les métaphores de l'immersion environnementale sont bien actuelles. Ainsi, Yves Citton, Frédéric Neyrat et Dominique Quessada³⁴ parlent de «bain médiatique» dans lequel «nous sommes aujourd'hui immergé»³⁵, et de «la puissance médiumnique des médias à l'ère de la biopolitique étendue»³⁶. Il est intéressant de noter que cette idée de «bain médiatique» est affinée par les trois auteurs en nommant la logique participative des individus impliqués dans les réseaux sociaux numériques³⁷. Une logique d'émission, de réception, de transmission, de fabrication de la «matière même du tissu médiumnique». Ce qui recoupe les investigations préalables de Fahlström, lequel, en avançant un point de vue critique sur l'art et le politique, voulait pleinement intégrer le spectateur dans le tissu du bain médiatique qu'il manipulait, leur demandant d'en être les opérateurs critiques au même titre que l'artiste. La question de l'écologie des médias, aussi bien chez Fahlström que dans la logique des réseaux numériques d'aujourd'hui, est donc étroitement liée à celle de l'élaboration par les individus de ce même environnement.

De son côté, Luciana Parisi, dans ce contexte à la fois englobant et participatif des technologies contemporaines, est soucieuse de souligner les modifications de nos modes de sensualités. Elle accentue particulièrement la dimension des sentiments et des sensations impliqués dans un enrobage addictif:

With the ingression of a digital architecture in cybernetic culture, media have ceased to be instruments of communication and have become part of an atmospheric grid of connections where distinct milieus adapt together as microclimates in complex weather systems. Whether you are at the airport, the shopping centre or the underground, a mediatic environment unfolds through innumerable resonances through audio-visual, video-telephonic mobile connections ready to envelop a technoculture addicted to constant feelings³⁸.

Et c'est peut-être ici que Fahlström innove le plus en tant qu'artiste des années 1960-1970, dans son utilisation des médias et de leurs transferts de codes afin de composer une atmosphère à champs de connexions, en tant que milieux, microclimats médiatiques à systèmes complexes³⁹. Ce champ environnemental médiatique créant des transferts et connexions entre films, bandes magnétiques, sons, photographies,

³⁴ Y. Citton, F. Neyrat, D. Quessada, *Envoûtements médiatiques*, in «Multitudes», 51, 2013, pp. 56-64.

³⁵ Ivi, introduction.

³⁶ Ivi, chap. *Des médias aux médiums*.

³⁷ Ivi, chap. *Vers une écologie médiatique*.

³⁸ L. Parisi, *Technoecologies of Sensation*, cit., p. 182.

³⁹ De nombreuses œuvres de Fahlström se constituent comme systèmes à protocoles et à règles, menant à des manipulations de ses composants et une interactivité, notamment à travers ses *Variable paintings*.

écriture, action, corps, danse, théâtre, performance et installation⁴⁰, engendrent de nouvelles sensations se retrouvant à la lisière du bionique. Une recomposition des instances individuelles et de leurs perceptions sensibles y a cours. Sur ce point, Parisi peut encore une fois nous éclairer pour notre analyse de l'oeuvre de Fahlström:

Les modifications actuelles de la cybernétique et des machines de communication bioinformatiques conduisent à la formation d'une techno-écologie de la détection d'informations, impliquant un nouveau niveau de relation entre les milieux organiques et inorganiques de transmission⁴¹.

Le concept de "techno-écologie" serait alors adapté à l'environnement créé par l'oeuvre sonore *The Holy Torsten Nilsson*, mais également à celui de *Kisses Sweeter Than Wine* et son théâtre technologique conçu avec l'aide des ingénieurs de Bell Labs, combinant expérimentation, art et technologie⁴². Bien que pour cette dernière, les technologies créées soient ancrées dans un contexte qui ne connaissait pas encore le réseau des réseaux d'internet, leur caractère inédit et innovant dans un contexte artistique, peut parfois évoquer les réseaux numériques à venir. Fahlström, obsédé par la création d'oeuvres-réseaux et d'oeuvres interactives à espaces conjonctifs, ainsi que par les transferts entre hommes et machines, présentait l'esprit des mutations relatives aux futurs réseaux numériques. Rappelons qu'à la charnière des années 1950 et 1960, les laboratoires Bell avec leur premier modem, et la DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency) nord-américaine, travaillaient à l'arrivée d'un réseau entre ordinateurs. Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction de notre article, un passage de la *Lettre* de Fahlström datant de 1967 préfigure les mises en relation cybernétiques et vidéos des individus, allant jusqu'à parler de "télépathie électronique"⁴³. Dans ces passages, il s'agit pour Fahlström de faire entrer – et se rencontrer – les individus, leurs sensations, leurs pulsions, leurs tendances "déviantes", dans et à travers un réseau cybernétique où corps et neurones, organes et mental, peuvent circuler et se recombinaison, anticipant les réseaux sociaux numériques tout en étant dirigés vers une logique de société utopique. Fahlström, nous l'avons vu, était animé par une vision politique de transformation la société par l'art lequel doit être réconcilié avec la vie, afin de la rendre plus démocratique, comme son manifeste *Take Care Of The World*⁴⁴ le préconise. Eric Erlanson et Peter Henning, dans leur article *Aesthetic Engineering and the Ecologization of Art*⁴⁵, rappellent que le manifeste se termine par un ensemble de réformes sur le plaisir

⁴⁰ *Kisses Sweeter Than Wine* (1966) est un théâtre technologique de nouvelles sensations circulant entre organique et inorganique, environnement technologique et médiatique.

⁴¹ L. Parisi, *Technoecologies of Sensation*, cit., p. 18 (Nous traduisons).

⁴² *Experiments in Art and Technology*, E.A.T., est un organisme créé par les ingénieurs Billy Klüver et Fred Waldhauer et les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman, à l'issue de l'expérience des *9 Evenings: theatre & engineering*, ceci afin de développer des collaborations entre artistes et ingénieurs.

⁴³ Ce qui ne peut qu'évoquer les recherches actuelles autour de Neuralink financées par Elon Musk.

⁴⁴ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit. <<http://fahlstrom.com/texts/take-care-world-1975>>.

⁴⁵ E. Erlanson, P. Henning, *Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering*, cit.

et la “société extatique”. Le but est ici de favoriser des expériences sensorielles inédites émancipatrices, à travers l’utilisation de technologies, médias, drogues et ordinateurs:

Pleasure – “The ecstatic society”. Research and planning in order to develop and mass produce “art” as well as “entertainment” and drugs for greater sensory experiences and ego-insight. New concepts for concert, theater and exhibition buildings; but first of all pleasure houses for meditation, dance, fun, games and sexual relations. (cf. the “psychedelic discothèque” on the West Coast, and the multiscreen discothèques of Gerd Stern and Andy Warhol). Utilize teleprinter, closed-circuit TV, computers, etc., to arrange contacts, sexual and other. Incite to creative living, but also approve “passive” pleasures by means of new drugs – good drugs, strong and harmless, instead of perpetuating the use of our clumsy, inherited drugs, liquors, stimulants. Refine the activating (consciousness-expanding) new drugs. And develop euthanasia drugs to make dying easy, fast and irrevocable for terminal cases and prospective suicides⁴⁶.

Chez Fahlström, les environnements technologiques doivent servir les enjeux d’épanouissements communautaires et individuels, d’expérimentation à de sensations nouvelles et d’élargissement de conscience. Et cela vient accompagner ses projets politiques et ses considérations sur l’art. Mais un art qui est appréhendé à l’aune d’une fusion entre “plaisir” et “*insight*”, incluant une logique “d’impureté” et de multiplicité.

Par ailleurs, les “techno-écologies de la sensation” que Parisi analyse, réunissent médias, bio-informatique (*bionic sensors*) et climatologie digitale. Luciana Parisi en étudie certains de leurs critères dans *Abstract Sex*⁴⁷, notamment les mutations bio-technologiques de la sexualité humaine. Ce qu’elle annonce dans son livre à propos d’une nouvelle ère de la sexualité avec l’apparition de la “sexualité abstraite”, peut, dans une certaine mesure, entrer en corrélation avec les mutations et recompositions des identités individuelles non traditionnelles que Fahlström appréhendait dans les années 1960:

La rétroaction mutuelle entre la biologie et la technologie marque une prolifération imprévisible de mutations moléculaires qui posent des questions radicales non seulement sur la sexualité humaine, mais aussi sur ce que nous considérons comme un corps, la nature et la matière. Cette nouvelle approche étudie l’omniprésence imminente d’espèces, de corps et de sexes mutants par l’ingénierie d’une conception tout à fait différente de la sexualité, de la féminité et du désir – la sexualité abstraite⁴⁸.

Aussi, Fahlström entrevoit selon nous les nouvelles technologies médiatiques et les réseaux cybernétiques, ainsi que leurs dimensions bioniques et sensorielles qui façonnent les identités individuelles et subjectivités d’aujourd’hui⁴⁹, chez des humains devenant «mutants» selon Parisi. Une écologie des médias, donc, reliée à une techno-écologie, qui le rendaient conscient de l’enchevêtrement entre médias et corps,

⁴⁶ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit.

⁴⁷ L. Parisi, *Abstract Sex. Philosophy, Bio-technology and the Mutations of Desire*, Continuum, London-New York 2004.

⁴⁸ Ivi, p. 4.

⁴⁹ Cf. E. Hörl, *Le nouveau paradigme écologique*, cit., p. 76. Et L. Parisi, *Technoecologies of Sensation*, cit.

neurones et technologies de communication, réseaux et affects, et de leurs implication dans «le sentiment d’une nouvelle synthèse du temps»⁵⁰. Notons que l’identité mutante et ce que l’on nomme aujourd’hui le post-humanisme, sont des problématiques qui parcourent son œuvre narrative sonore *The Holy Torsten Nilsson*, mais également l’ensemble de ses créations à différents degrés.

5. *Manipulate The World, Take Care of The World*

La complexité de son oeuvre permet donc d’explorer un monde en réseau; non pas le réseau linéaire et nodal connectant des points sans spatialité, réseau “anémique” que Bruno Latour, en dialogue avec Sloterdijk, décrit comme provenant de la logique de la *res extensa* cartésienne⁵¹; mais celui plus impur (voir les *monster langages* de Fahlström dans son oeuvre *Birds in Sweden* et certains manuscrits préparatifs à ces langages) dont l’espace est saturé d’entités cellulaires proliférantes, à l’image de sa peinture cartographique intitulée *World Map* (1972); ou encore à l’image de sa peinture variable de 1975 intitulée *Night music 2: Cancer Epidemic Scenario (Words by Trakl, Lorca and Plath)*, laquelle propose une sorte de *mapping* métastatique, une cartographie d’un monde écologiquement intoxiqué comparé à un organisme cancérogène (Fahlström mourra d’un cancer une année après en 1976); ceci tout en y développant un certain “lyrisme”⁵² ponctué par des références aux poètes Georg Trakl, Federico Garcia Lorca et Sylvia Plath.

En créateur d’un art interactif, Fahlström désire impliquer le spectateur dans son jeu de manipulation. Puisque réseau il y a, les relations d’interdépendances et d’interaction entre l’œuvre, l’artiste et le spectateur doivent être mises en avant. D’où, chez lui, cette volonté de créer un espace critique utopique où l’artiste peut prendre les commandes en maître du jeu afin de satisfaire une éthique du *care*. L’expression «manipulate the world» que nous retrouvons dans son texte de 1964 *A Game of Character*⁵³ est aussi à relier à son manifeste *Take Care of The World*. Car l’individu, simple pion sur un plateau géopolitique, peut également devenir le maître d’un jeu de stratégie; Fahlström nous incite à manipuler ce qui nous manipule, a créé un revers des situations mondiales par les simulations critiques et esthétiques propres au jeu et à l’art. Il est occupé à manier la matière du langage – il est en cela un artiste matérialiste – d’où son obsession pour la géopolitique, la cartographie, la stratégie et les jeux. Il

⁵⁰ Ivi, p. 195.

⁵¹ B. Latour, *Spheres and Networks*, cit., p. 6.

⁵² Sur la notion de lyrisme chez Fahlström, se reporter aux textes de Jean-François Chevrier, lequel met en avant cette dimension dans le catalogue d’exposition *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*. Il y parle de «lyrisme concret». Pour nous, il est évident que Fahlström, en manipulateur de données paradoxales, hybride ses recherches picturales, lyriques, concrètes, avec les questions que les mutations technologiques peuvent poser. Lyrisme et nouvelles technologies ne sont pas des éléments inconciliables, au contraire.

⁵³ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit., p. 109.

veut «manipuler ce qui nous manipule, comme une sorte de contre-contamination» écrit l'historien de l'art et critique d'art Jean François Chevrier⁵⁴. Dans son texte *Manipuler le monde*⁵⁵ l'artiste suédois présente un système pictural constitué d'éléments isolés comme une sorte de machinerie: «orgue à images», «machine à image», duplicable en fac-similé afin que chacun puisse *manipuler le monde* chez soi, à sa guise. Manipuler les signes, c'est manipuler le monde par un principe d'analogie quasiment cosmologique. Mais c'est aussi en prendre soin, le panser, en proposant des contre-modèles participatifs.

Fahlström situe l'artiste comme espion, télépathe, expérimentateur de technologies et d'identités soumis aux instrumentalisation. Il dira à propos de sa pratique, que «l'artiste est comme un agent, comme un espion ou un membre d'une organisation clandestine»⁵⁶. Comme l'observe Vincent Pécoil dans *Dr Fahlström, I presume?*, l'activité de Fahlström est celle d'un «artiste entendu comme agent double, ou espion, tour à tour savant fou (Benway) et explorateur (Livingston)»⁵⁷. Ce qui informe clairement sur le statut de l'artiste incarnant lui-même les variabilités que subissent ses personnages, explorateur de territoires, de consciences ou de technologies; mais, nous dit Pécoil dans ce même texte, Fahlström était convaincu que l'art était une force suffisamment puissante pour changer la conscience des gens, et ainsi, la société. Ce qui propulserait l'artiste à l'avant-garde des manipulations sociales et mentales à des fins émancipatrices.

Ce type de rôle n'est, encore une fois, pas éloigné des *media hackers*, actionnistes numériques, *net-artists* tels que *Urbormorgen*, apparus à la charnière du nouveau millénaire lors de l'éclosion d'internet, tout en restant dans la philosophie esthétique des avant-gardes d'un art réconcilié avec la vie. Mais encore, chez Fahlström, le *manipulate* est arrimé au *care* puisqu'il s'agit de prendre soin du social, du mental et de l'environnemental. Ses soucis écologiques rejoignent ainsi l'écologie de Félix Guattari et ses trois écologies. Le rapprochement de Fahlström et de Guattari n'est pas fortuit: l'un décédé en 1976, l'autre en 1992, ils ont tous deux pensé et créé au temps de la préhistoire du numérique pourrait-on dire, en appréhendant la dimension techno-écologique qui formait le terreau d'où internet allait émerger.

Ainsi, la pensée et l'art de Fahlström sont fondamentalement écologiques. Ses réseaux organiques et technologiques impurs, ses corps mutants, ses espaces hybrides et cellulaires, sont les terrains à partir desquels il propose ses manifestes, sa pensée politique et ses modèles artistiques. Ce sont aussi les lieux d'une redéfinition de l'espace public, lequel abandonne ses repères traditionnels, naviguant entre crises du politique, capitalisme, mutation des corps et des psychés, et conquête de zones utopiques. C'est donc à partir de cet espace pluriel en montage-démontage parfois

⁵⁴ Dans *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, Jean-François Chevrier, Octavi Rofes, Suely Rolnik et Immanuel Wallerstein (auteurs), Catalogue, MACBA Barcelona, 2001.

⁵⁵ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit., p. 109.

⁵⁶ Ivi, p. 11. Cité par D. Birnbaum, *Öyvind Fahlström's final Manipulations*, in «Parkett», 46, 1996, p. 156.

⁵⁷ Ö. Fahlström, *Essais choisis*, cit., p. 11. Le docteur Benway, personnage du roman *Le festin nu* de William S. Burroughs, intervient dans certaines œuvres emblématiques de Fahlström.

kaléidoscopique, parfois bio-cellulaire, parfois techno-écologique, parfois programmatique, qu'il fait émerger des lignes de fuites vers une écologie plus générale ré-interrogeant les notions d'esthétique et de politique.