

Robert Filliou, artiste relais par excellence

par Sylvie Jouval

Alors que l'œuvre et les propositions de Robert Filliou trouvent aujourd'hui un écho étonnant, il est surprenant de constater qu'il pensait que son travail ne serait connu ou apprécié que par un petit nombre d'artistes. Pour cette raison, de même qu'il avait noté que James Joyce se disait un écrivain des écrivains - "a writers' writer" -, de même Filliou se qualifia d'artiste des artistes.

Je voudrais ici rendre hommage à l'artiste qui a mis en place des dispositifs, des outils pour que sa propre expérience, sa pratique de l'art, soient relayées par d'autres initiatives, à celui qui s'identifiait modestement comme un acteur parmi le réseau très vaste de "The Eternal Network".

À Robert Filliou, artiste-relais par excellence.

ROBERT FILLIOU, "UN ANIMATEUR DE PENSÉES", ET L'ART COMME PROCESSUS

Filliou, autodidacte dans le domaine des arts, n'avait pas le souci d'inscrire sa pratique dans le champ spécifique de l'art, ses propositions artistiques n'exposaient pas le contexte de l'art. Économiste de formation, il s'intéressait davantage à l'économie de l'art : il se considérait comme "un animateur de pensées" et concevait "les œuvres d'art comme un échange de nourriture".

Au mot "art", il préférait d'ailleurs celui de "créativité" : le territoire de l'art doit être, selon lui, voué au génie qui est une faculté innée, par opposition au talent qui est une qualité acquise et spécialisée, et être voué à la recherche car "la recherche n'est pas le privilège de ceux qui savent, mais bien le domaine de ceux qui ne savent pas." (1) "Bon-à-rien" donc "bon-à-tout", voilà la logique de Filliou. Par "créativité", il faut entendre, en second lieu, l'unité de temps où l'invention du sujet et la réalisation fusionnent, où elle associe au contenu une forme appropriée. Ce qui est créé relate une expérience, un événement – et il faut pour les œuvres réalisées par Filliou y prêter une attention toute particulière. C'est la recherche créative comme quête de plaisir et comme quête de liberté par la réalisation de soi qui intéresse l'artiste et non la production d'objets d'art en tant que telle.

À la notion de "créativité" il associait aussi celle de "permanence" parce qu'il envisageait comme superposables le temps de l'art et le temps de la vie. Il parlait de la "vitesse de l'art" comme d'"une fonction de la vie plus la fiction, celle-ci tendant vers zéro." (2) Aussi la notion de Création Permanente explore-t-elle "le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art" (3). "L'Histoire chuchotée de l'art" (4), écrite en 1963, déplace précisément avec l'esprit Fluxus les zones spécialisées de l'art vers des activités enracinées dans la vie quotidienne. Ce poème de 12 strophes nous fait parcourir l'histoire de l'humanité à travers la description de petits événements, de gestes extrêmement simples. Le nom de ceux qui ont accompli ces gestes est sans importance, ils sont morts, "mais l'art est vivant" dit Filliou en leitmotiv à chaque strophe. Et le dernier vers ouvre le poème sur un temps à venir : "ne pas essayer de conclure seul est important". Dix ans plus tard, il organisait à Aix-la-Chapelle le 1 000 010^e anniversaire de l'art où il invitait la population de la ville à festoyer "la journée, sans ART" : "une belle journée, non sans mélancolie, comme tous les anniversaires. Car ce jour-là, nous disons adieu aux arts et aux artistes du passé, y compris bientôt les nôtres, y compris nous-mêmes. Un monde de derniers adieux. À long terme, tout ce que l'humanité se doit de conserver de ce plus humain des accomplissements humains, c'est un esprit ; ce qui est utile dans cet esprit. Utile au Voyage individuel et collectif que nous devrons bien accomplir un jour pour échapper à la gravité de ce monde où tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, pèse et nous pèse, et seul le soleil semble capable de marcher quelques centimètres au dessus du sol." (5) Pendant toute sa carrière, Filliou a cherché à communiquer l'esprit de la Création Permanente et, comme il le relate dans son ouvrage majeur Teaching and learning as performing arts (6), il espérait que les qualités d'esprit, les libertés inhérentes à la pratique de l'art seraient diffusibles, généralisables, dans une histoire commune pour renouer avec le processus dynamique de la vie, pour que tout puisse être considéré comme art. Et s'il proposait que l'expérience de l'art soit un modèle pédagogique pour l'expérience humaine en général, il était logique qu'inversement la créativité soit enracinée dans une expérience commune, celle de la vie.

ROBERT FILLIOU UTOPISTE ?

"La création permanente d'une liberté permanente" se formulait en 1966 à partir du constat singulier qu'"il y a un seul problème mais qui est massif quand même : c'est l'argent qui ne résulte pas forcément de la création. Il faut écrire le livre Principes d'Économie Poétique. Écrivez-le." (7)

Il projetait dans ses recherches sur une Économie Poétique une économie dont l'enjeu serait d'accorder à la vie plus de valeurs poétiques. Lui, qui a étudié et appliqué les principes d'économie politique, préférait concevoir

l'économie selon d'autres critères que ceux liés au souci de rendement et de rentabilité capitaliste et se demandait comment créer un État inspiré par la poésie. Faut-il y comprendre une nouvelle théorie de la valeur où la plus-value serait productive de créativité ?

“ Je veux dire que l'art et la vie devraient devenir essentiellement poétiques. Plus précisément, je définirais le “ sens de la poésie ” comme le fait d'apprécier les loisirs, la “ poésie ” comme organisation créative des loisirs et les “ poèmes ” comme élargissement de l'espace de liberté. ” (8)

ROBERT FILLIOU

La poésie comme véhicule du changement, ce serait le côté utopiste de Filliou et c'est la poésie qui le rapproche de Charles Fourier. Filliou parlait de Fourier comme d'un penseur ou d'un utopiste qui a su en précurseur concilier les théories de Marx et de Freud et qui avait découvert “ le secret de l'harmonie ”. Et c'est à Charles Fourier que Filliou dédia *Les Principes d'Économie Poétique*.

“ Je pense aux travailleurs sans lesquels il ne peut y avoir la poésie. Je conçois des projets, pour trouver comment la poésie, qui est futile, pourrait être utile. En d'autres termes comment concilier la gnose, si gaie, à l'économie, si sinistre. Comment passer du “ travail comme peine ” au “ travail comme jeu ”. Bien sûr tout est poésie – la peine comme le jeu – mais où est donc la joie ? ” (9)

ROBERT FILLIOU

Cependant, si l'utopie réside dans le fait que son application est irréalisable, Filliou détournait cette propriété car il s'obligeait à en “ faire la preuve ” en éprouvant la proposition à travers des actions, des œuvres. Aussi pensait-il que l'idée de l'harmonie pouvait se concrétiser individuellement avant de se répercuter dans la société. Le contexte artistique et politique de l'Europe, de l'Internationale Situationniste à l'émergence des mouvements étudiants et ouvriers en 1968, était particulièrement favorable à la réception de ces propositions !

Il précisait aussi que “ la création permanente est une œuvre collective. Elle ne peut être parfaite au niveau de ses composantes, mais seulement en tant que tout, dès qu'un nombre croissant de gens la met en pratique. ” (10)

Avec George Brecht, il annonçait en 1968 lors de la fermeture de la Cédille qui Sourit, centre de la Création Permanente ouvert trois années auparavant, “ la réalisation prochaine de The Eternal Network ” qu'ils traduisaient en français par “ La Fête permanente ”. À la fin des années 1970, pour élargir encore ce réseau à une conscience plus globale, il écrivait l'introduction d'un projet de cinq milliards d'années qu'il nommait “ from madness to nomadness ” (De la folie à l'absence de folie, c'est-à-dire au nomadisme), avec une série de vidéos, “ Video Universecity ”.

Comment pourrions-nous poursuivre cette réflexion à l'heure d'Internet ?

“ LES ŒUVRES D'ART COMME UN ÉCHANGE DE NOURRITURE ”

Si Robert Filliou projetait à travers ses différentes propositions que se tisse une œuvre collective qui participerait au changement de notre environnement social, à l'instauration d'une nouvelle théorie de la valeur, il proposait néanmoins dans chacun de ses travaux un accès direct et immédiat grâce à des dispositifs qui offraient la possibilité au lecteur ou au spectateur d'œuvrer et de procéder à son tour : tout son œuvre est bâti sur des procédés d'interaction potentielle, sur une invitation ludique à expérimenter.

“ C'est ici que l'art accède à sa modernité authentique, qui consiste seulement à libérer ce qui était présent dans l'art de tout temps, mais qui était caché sous les buts et les objets fussent-ils esthétiques, sous les recodages ou les axiomatiques : le pur processus qui s'accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède, l'art comme “ expérimentation ”. ” (11)

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

Lorsque au début de sa carrière, à la fin des années 1950, Filliou se consacrait à l'écriture théâtrale, il avait le souci de ne jamais figer le texte dans une écriture définitive, si bien que les acteurs et souvent même le public, constitués en une sorte de réseau, contribuaient à la création de la pièce lors de chaque représentation. Pour sa première exposition personnelle en 1961 à la galerie Kōpcke à Copenhague, il réalisa un collage sous la forme d'une affiche - qui retranscrivait l'intégralité de “ L'Immortelle mort du monde ” écrite en 1960 - afin que la pièce puisse être rejouée chez soi entre amis selon des procédés aléatoires et ce travail a donné lieu en 1967 à l'édition d'une affiche. Alors que ses pièces de théâtre étaient peu diffusées, créées, Filliou inventa au début des années 1960 la “ poésie d'action ” qui nécessitait peu de moyens et pouvait être exécutée n'importe où ! Ces actions, plus proches de l'acte performatif que d'une représentation théâtrale, lui permettaient de rencontrer enfin

son public sans intermédiaire. Dans le même esprit, il créa en janvier 1962 sa propre galerie : la “Galerie Légitime”, une galerie sans-lieu, itinérante, puisqu’elle était contenue dans son chapeau - casquette, chapeau melon, selon les occasions ! Un tampon spécifiait : “Galerie Légitime / Couvre-chef(s)-d’œuvres”. Ainsi, Filliou organisait des expositions dans les rues ou les files d’attente de cinéma par exemple. Il se présentait et, selon le cours de la conversation, révélait ou pas sa démarche artistique, sortait de son chapeau de petits objets confectionnés par lui ou d’autres, vendait et surtout n’omettait pas de suggérer aux propriétaires de couvre-chefs de “s’en coiffer de temps en temps : dans les rues, au cours des vernissages, etc., car son aspect poésie vivante, d’action, de comportement n’est point négligeable.” (12)

Les pratiques artistiques de Filliou, qui détournaient le fonctionnement habituel du marché de l’art et qui l’engageaient dans une relation directe au public, l’incitèrent en 1971 à Amsterdam à ne pas montrer d’œuvres dans l’exposition qui lui était consacrée, mais à être présent dans une salle du musée pendant toute la durée de l’exposition. Il y avait installé une table, des chaises, mettait à disposition des documents et du matériel pour échanger des idées. Il annonçait la création du “Territoire de la République Géniale” et encourageait chacun à créer son propre territoire. Le livre d’artiste qui fait office de catalogue de cette exposition “Research at the Stedelijk”, rend compte de la dynamique des différentes réflexions et activités menées au musée en collaboration avec le public.

En 1978, lorsque le Centre Georges Pompidou propose à Filliou une exposition personnelle à Paris, cette fois il s’éclipse mais y installe à nouveau un dispositif qui requiert la participation du public. Imaginé en 1963 en collaboration avec Joachim Pfeufer pour devenir le premier Centre de la Création Permanente, le Poïpoïdrome rendait cette fois “Hommage aux Dogons et aux Rimbauds”. Le public circulait dans un dispositif ludique consacré à la discussion, au jeu, à la construction, à l’apprentissage de diverses disciplines revisitées par les artistes, à la poésie, à la méditation. Si Filliou et Pfeufer n’étaient pas présent pour animer ce dispositif, c’est par ce qu’ils rendaient précisément visite aux Dogons, leur présentaient le Poïpoïdrome et la réaction des “Rimbauds” parisiens, par exemple celle d’un groupe de punks du parvis Beaubourg. L’échange, consigné dans une double vidéo, prenait alors une autre échelle en mettant en relation deux cultures différentes.

Robert Filliou cherchait de la même manière à favoriser la participation du public face à ses œuvres, même si l’échange n’était plus réel, même si l’interactivité était différée.

Dans l’œuvre écrit, qu’il s’agisse des “Poèmes à terminer soi-même” ou du livre Teaching and learning as performing arts, il laisse à la disposition du lecteur des espaces, des pages blanches à remplir qu’il engage souvent à retourner à l’éditeur pour que l’échange entre les “co-auteurs” soit possible. Lorsqu’en 1979 il réalise le second volet de Teaching and learning as performing arts, il choisit la vidéo comme alternative au livre pour accentuer l’illusion d’interactivité. Sa présence devenue très réelle donne effectivement la sensation d’une proximité. Filliou, souvent cadré en plan serré à mi-corps s’adresse au spectateur comme pour engager une conversation. Dans “Video Breakfasting Together, If You Wish”, réalisée la même année, nous sommes conviés aux petits déjeuners séparés mais simultanés de Filliou et d’un ami japonais, ils évoquent l’actualité en lisant le journal, se répondent d’écran à écran. Le dialogue en temps réel est simulé mais est une sorte d’anticipation des procédés actuels de la visioconférence.

La participation possible est aussi suggérée lorsque l’œuvre se présente comme inachevée. “Le Principe d’équivalence : bien fait - mal fait - pas fait”, matérialisé en 1968 en est l’exemple ultime. L’artiste arrête sa pièce quand l’espace lui manque. Le public en en découvrant le mécanisme perçoit une œuvre qui décrit un processus d’expansion, “la création permanente de l’univers”, une œuvre “pas faite” en essence mais en train de se faire. Par ailleurs, le Principe d’Équivalence démantèle la hiérarchie des valeurs esthétiques, démontre que l’imagination ou le potentiel créatif se développe de manière exponentielle dans le “mal fait” - notons que Filliou considérait que sa contribution la plus importante à l’art était d’être “le spécialiste du mal fait” -, et il faut appréhender ce Principe d’Équivalence comme un outil utile à l’esprit et à la technique pour favoriser en toute innocence la créativité de chacun.

Parmi les procédés potentiellement interactifs, n’oublions pas l’invitation au jeu toujours présente dans l’œuvre de Filliou. Parce qu’il considérait l’art comme “une forme organisée des loisirs”, le jeu est érigé en forme d’art. On pense alors à Marcel Duchamp en joueur d’échecs et Filliou lui rendait hommage en réalisant en 1969 “The Optimistic box n°3” : sur le couvercle d’une petite boîte servant d’échiquier est écrit en anglais “Tant mieux si vous ne savez pas jouer aux échecs”, et, à l’intérieur “Vous n’imiterez pas Marcel Duchamp” ! On pense aussi aux artistes surréalistes ou à ceux de l’Oulipo qui font du jeu une technique d’exploration du langage, tant individuelle que collective, capable de faire surgir le poétique. On pense bien sûr aussi à l’esprit ludique de bien des propositions des artistes Fluxus.

De très nombreux travaux de Filliou sont des invitations au jeu : jeux de quilles ou de loterie poétique à la “Misfits’ Fair”, jeux d’assemblage, jeux d’écriture comme par exemple le “Poème collectif”, jeu de cartes “Leeds Game” auquel on participe les yeux bandés... Dans ses livres d’artistes les suggestions de jeux sont

innombrables, comme dans Games at the Cedilla or The Cedilla Takes Off qui relate l'aventure de " La Cédille qui Sourit ", atelier-boutique ouvert avec George Brecht à Villefranche-sur-Mer entre 1965 et 1968. Comme dans les aventures d'Alice écrites par Lewis Carroll, Filliou utilise le jeu comme outil de déconstruction, de distanciation, comme une machine capable de libérer des potentialités créatrices et comportementales. Cet état d'esprit ludique que Filliou incarnait à merveille il le résume en une phrase : " Seule la fête est permanente " !

NOTES

(1) cf. interview avec J.P. van Tieghem, Clés pour les arts, Bruxelles, n°17, janvier 1972, p. 22.

(2) " Porta Filliou ", vidéo, 1977.

Cf. multiple " The Speed of Art " (éd. Exempla & Zona Éditions, Florence, 1979).

(3) Texte de Chantal Gaudreau issu d'un entretien avec Robert Filliou, Cahier de l'École Sociologique Interrogative, Paris, n°1, mars 1980, p. 7-15.

(4) " L'Histoire chuchotée de l'art " a été écrite en anglais et éditée la première fois sous forme sonore avec 12 enregistrements de 3 minutes, destinés à être écoutés sur un juke-box (éd. Knud Pedersen, Dansk Kunstbiblioteket, Copenhague, 1963).

(5) cat. Robert Filliou – Der 1 000 010 Geburtstag der Kunst - 17 janvier 1973, Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle, 1973.

(6) Livre d'artiste, 1^{ère} édition anglais / allemand en 1970, trad. française Enseigner et apprendre, arts vivants, éd. Lebeer Hossmann, Paris – Bruxelles, 1998. Parce que la traduction française du titre ne restitue pas l'intention de l'artiste, je citerai le titre dans sa version originale ; par contre les citations françaises sont issues de cette traduction.

(7) cf. " A proposition, a problem, a danger and a hunch ", dans Manifestos, éd. Something Else Press dirigées par Dick Higgins, collection " A Great Bear Pamphlet ", New York, 1966, p. 14.

(8) Teaching and learning...., op. cit., trad. p. 23.

(9) " Porta Filliou ", vidéo, 1977.

(10) Teaching and learning...., op. cit., trad. p. 196.

(11) Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Œdipe – capitalisme et schizophrénie, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972/1973, p. 445.

(12) cat. happening & fluxus, Kunstverein, Cologne, 1970.

Robert Filliou

Exposition pour le 3^{ème} œil/Exhibition for the third eye: un conjunto de obras destinado a la creación permanente de una libertad permanente

Sylvie Jouval

A finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta, no había nadie interesado en nuestro trabajo y cuando me preguntaban qué hacía, siempre respondía: “Bueno, no tengo prisa, trabajo para el año 2000, cuando quizá algunos de nuestros conceptos e ideas resultarán útiles”. Hoy diría que trabajo para el año 3000...

Robert Filliou, 1977¹

Ahora que estamos en los albores del tercer milenio, ¿ha evolucionado nuestra manera de contemplar esta obra? Últimamente, la obra de Robert Filliou se ha citado con frecuencia como ejemplo y ha encontrado resonancias sorprendentes en la creación contemporánea. Resulta interesante la transformación en mito cultural del pensamiento y las obras de Robert Filliou desde la década de 1990. Este fenómeno se explica, sobre todo, por una cruel falta de difusión, al menos en Francia, de las obras del artista o de trabajos sobre su obra. Además, la memoria colectiva parece recordar el compromiso de un hombre, su ética (a menudo calificada de ejemplar) y un arte que predomina por su actitud.

Por otro lado, Robert Filliou comentó acerca de un proyecto que participaba en la *Exposition pour le 3^{ème} œil*, conjunto de obras que contribuía al objetivo de la “creación permanente de la libertad permanente”: “Tengo miedo de que muchos que han venido a encontrar un hombre encuentren únicamente una obra”.² Es cierto que la producción de objetos artísticos nunca fue un fin en sí mismo para Robert Filliou, como lo precisa la frase tantas veces citada y prestada, ejemplo fulgurante del pensamiento del artista: “el arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte”. Le interesaba más la economía del arte, se consideraba “un animador del

pensamiento” y concebía “las obras de arte como un intercambio de alimento”. La obra de Robert Filliou es rica y generosa en todo tipo de propuestas e investigaciones, que podemos utilizar como “instrumentos conceptuales, para el espíritu y para la técnica”.

La Fête Permanente/The Eternal Network: ampliar el concepto de arte hasta el concepto de creación permanente

Efectivamente, he vivido tres años en España, dos en Dinamarca, cinco en Estados Unidos, tres en Japón, uno en Egipto. Paso temporadas breves en diversos lugares de este mundo, al que he dado dos veces la vuelta desde que salí de Francia en 1946, con veinte años. He sido becario, guerrillero, peón, vigilante nocturno, camarero, estudiante y funcionario de Naciones Unidas antes de convertirme en vagabundo, traductor, intérprete y, actualmente, empresario de “cedillas que sonríen”. Y sigo tan pelado y tan de las Cevenas como cuando nací.

Robert Filliou, 1966³

La juventud de Robert Filliou coincidió con la Segunda Guerra Mundial, durante la cual colaboró con la Resistencia, bajo el nombre de guerra de Job, en la región de Alès. Sus estudios en economía política, cursados en Los Ángeles, le llevaron al Extremo Oriente, donde elaboró y redactó, junto con otros economistas, un plan de reconstrucción económica y social de Corea del Sur como funcionario de Naciones Unidas, cargo que abandonó en 1954. El nomadismo y una vía deliberadamente más pacífica le condujeron a la poesía.⁴ Tras haber consultado y aplicado algunos principios de economía política, trabajó en una nueva teoría de los valores y escribió las primeras páginas de un libro que dedicaría a los principios de economía poética, en contraposición a lo que denominaba la “economía de prostitución”. Dedicó los principios de economía poética a Charles Fourier, quien había concebido y descrito nuevas relaciones sociales que satisfacerían la vida en su totalidad, definidas en términos de “atracción apasionada”, para que reinase una “armonía societaria”. Tanto Fourier como Filliou trabajaron para introducir datos no cuantificados en las ecuaciones económicas del sistema productivo: la vida, el deseo, la alegría... Para Robert Filliou, el arte era un vector de cambio social, de liberación frente al

determinismo ambiente, y lo que le animaba era intentar comunicar un nuevo “arte de vivir”.⁵ Tal vez su contacto con el taoísmo y la filosofía zen contribuyó a la idea de que la armonía, su triunfo, pueden concretarse individualmente antes de reflejarse en la sociedad.⁶ Culto, curioso, apasionado, capaz de una lucidez sorprendente, a pesar de ser autodidacta en el dominio de las artes, supo hacer gala de una gran pertinencia mediante propuestas artísticas originales.

En el centro de una compleja red de ideas y de experiencias que se proyectan en el conjunto de su obra, la noción de creación permanente, formulada a principios de la década de 1960, define para él un posible ámbito de la creación. La “creatividad”, término que Filliou utiliza en lugar de “arte”, tiene la capacidad de emancipar las facultades innatas del hombre, facultades inhibidas en el sistema actual. Por creatividad debemos entender también la unidad de tiempo en la que se funden la invención del tema y su realización, cuando se asocia una forma al contenido y se pone a prueba. Asimismo, la noción de creatividad designa el hecho de pasar a la acción, a la experimentación, la realización de uno mismo y no la atención prestada a la calidad artística formal, el *savoir-faire* aplicado durante la realización. Además, Filliou consideraba que cada hombre es un “genio”, aunque la mayoría están demasiado ocupados en ejercitar sus talentos. En lugar de limitarnos a nuestras competencias, a nuestra experiencia, deberíamos recurrir a la “inocencia” y a la “imaginación”, dos facultades del espíritu, la primera pasiva, la segunda activa, inscritas con todas las letras en *The Permanent Creation Tool Box*, cuya combinación genera el potencial creativo.

La noción de permanencia se asocia a la de creatividad para acercar la experiencia del arte a la experiencia de la vida, tema planteado desde las vanguardias.⁷ Filliou no pensaba que todo es arte, sino que deseaba que las cualidades del espíritu y las libertades inherentes a la práctica del arte se difundieran y se generalizaran en una historia común para que todo se pudiera considerar arte, acometido con el mismo estado de ánimo que una actividad artística para reconciliarse con el proceso dinámico de la vida. Una formulación poética de la noción de creación permanente reza: “el ARTE es una función de la VIDA más FICCIÓN y la ficción tiende a cero”. El

artista precisa: “Me interesa especialmente este elemento de ficción, es decir, la transición, el punto mínimo entre el arte y la vida, entre la vida y el arte”.⁸

La creación permanente es también la historia en curso, implica la amplitud y el carácter infinito de la historia colectiva a la que Robert Filliou nos remite con mucha humildad, con el don de la ubicuidad.

La creación permanente es una obra colectiva. No puede ser perfecta a nivel de sus componentes, sino únicamente como un todo, desde el momento en que un número creciente de personas la pone en práctica.
Robert Filliou⁹

Con el mismo ánimo, Robert Filliou anunció en 1968, junto con George Brecht, su compañero de viaje de *La Cédille qui sourit*, la inauguración de *The Eternal Network*, que se tradujo en francés como *La Fête Permanente*. Al igual que otros artistas contemporáneos, especialmente los protagonistas de Fluxus, pensaba que era mejor considerarse parte de una red. Por un lado, esto implicaba dejar de necesitar un escenario específico para el arte (aunque, por supuesto, siempre habrá un escenario artístico). Por otro lado, el arte se consideraba una actividad entre otras, una de las redes que se acopla a una red mayor: una red horizontal que reúne el conjunto de las actividades humanas y, a la vez, una red vertical que se une al cosmos.¹⁰

Ser consciente de que cada actividad forma parte de una red más amplia supone no manifestar en la práctica un espíritu de competitividad, de competencia, y más específicamente en el marco de una práctica artística, no intentar suplantar el arte reciente por un arte considerado mejor. Por esta razón, a Filliou no le parecían pertinentes las nociones de vanguardia o de anti-arte. Por último, también presupone buscar la interactividad de diversas disciplinas y, en efecto, Filliou intentó a lo largo de toda su actividad implicar a políticos, filósofos, científicos, teólogos, etc., ante una cuestión, una proposición. En su *Research on Pre-Biology*, una reflexión sobre la evolución, formuló el principio general según el cual “tener talento consiste en tener seguidores” y “la estrategia de la evolución consiste en ‘cambiar de errores’ y su táctica, en ‘cambiar de soledad’”.

Así, según Robert Filliou, el “tercer ojo” sería “perder el peso del pasado, después del futuro y después del presente”¹¹

Investigación sobre el origen

(1) El Universo

(2) El sistema solar

(3) La Tierra

(4) La vida ADN

“el cielo no se dota de vida a sí mismo”

(tao)

(5) Los humanos

(6) La división de la sociedad

(7) El tercer ojo

perder el peso del pasado

después del futuro

después del presente

Un recorrido singular a través de algunas proposiciones artísticas clave (1956–1984)

Como se explica en su breve biografía, ya citada, Robert Filliou tuvo dificultades durante los primeros diez años de creación para encontrar un mercado para su producción, y su situación económica no era precisamente envidiable, sobre todo si tenemos en cuenta que tenía dos hijos.

La poesía y los textos de Robert Filliou, que en su mayoría reflejan su espíritu crítico, sus reflexiones sobre la sociedad, y provocan una concienciación, apenas hallaron respuestas entre los editores o los directores de teatro durante aquellos primeros años de actividad poética. El autor enseguida decidió asumir él mismo su difusión, prescindiendo de algunos pasos y creando una forma de poesía que podía representarse en cualquier lugar con escasos medios, sin necesitar el dispositivo

escénico habitual. El texto de *L'Immortelle Mort du monde* (1960), inspirado en los principios del “teatro dinámico” y del “autoteatro” enunciados por su amigo Daniel Spoerri,¹² al que conoció por casualidad en 1959 en un café parisino, introduce mecanismos aleatorios e impersonales y se presenta en forma de cartel, de modo que un grupo de amigos puede representar la obra en su propia casa. Robert Filliou calificaba este collage de “poesía visual”. También realizó acciones callejeras, solo o en colaboración, con Emmett Williams por ejemplo. Inventó la “poesía de acción” con textos normalmente muy cortos, flexibles, que se interpretaban libremente mientras duraba la acción con, “como en toda performance, [...] posibilidades de intervención espontánea, incluso de contradicciones”, precisaba.¹³

Cuando Robert Filliou empezó a realizar objetos (1960-1961), en lugar de exponerlos ante un público, participó en las primeras manifestaciones del arte postal invitando a sus destinatarios a suscribir un “poema suspenso”, también remitido por correo en diversos envíos sucesivos.

Dentro la misma lógica, en enero de 1962 creó su propia galería, la *Galerie Légitime*, un no lugar, una galería itinerante contenida en una gorra en la que un tampón rezaba: “*Galerie Légitime – Coudre-chef(s)-d'œuvres*” [Galería legítima – Sombrero de obra(s) maestra(s)]. Este sombrero contenía, en efecto, obras, pequeños objetos confeccionados por el artista o por otros artistas amigos que se presentaban directamente al público en la calle, sin intermediarios. Filliou sugería a los propietarios potenciales de galería “ponerse este sombrero de vez en cuando, en la calle, en el transcurso de una inauguración, etc., pues no se puede desdeñar su aspecto de poesía viva, de acción, de comportamiento”.¹⁴ Esta iniciativa nos remite, por ejemplo, a experiencias artísticas más tardías, como las *Living Sculptures/Sculptures vivantes* de Gilbert & George, o a las “barras de madera redondas” que André Cadere utilizaba durante sus paseos o en las inauguraciones a las que asistía para demostrar la inutilidad de las galerías.

La *Galerie Légitime* podía contener, por ejemplo, pequeños “objetos momificados” (*Momified Objects/Objets momifiés*), en la escala inversa de los “embalajes” de Christo, o bien *Measurements*, objetos medidos en “unidades en relación con el instante”, como los presentados en la Galerie Kōpcke con motivo de su primera

exposición personal en Copenhague en 1961. Los “objetos momificados” realizados por Robert Filliou y una “conversación captada”, en este caso grabada, entre Filliou y Spoerri¹⁵ nos muestran un inicio de reflexión sobre la opinión de Filliou respecto a las intervenciones del grupo de neorrealistas reunido en torno a Pierre Restany en 1960. Al parecer, pensaba que no era absolutamente necesario aislar, apartar concretamente los objetos de la realidad –como por ejemplo, en los “cuadros trampa” de Spoerri– para lograr llamar nuestra atención sobre lo cotidiano y lo inmediato. Prefería simplemente sugerir la idea, la intención, a fin de estimular nuestra imaginación, la agudeza de nuestra mirada sobre lo que nos rodea. Ésta era la postura que expresó claramente en 1966 en su *Exposition Intuitive (avec matériaux et sans matériau, presque)*, donde proponía superar la herencia de Marcel Duchamp –quien privilegió y afianzó la “invención lógica” en la práctica artística con la introducción de los *ready-made*– para dejar vía libre a la “invención intuitiva”.

La *Galerie Légitime* participó también en algunas manifestaciones Fluxus. En julio de 1962 invitó al artista norteamericano Benjamin Patterson, quien proponía un itinerario festivo por diferentes rincones de París (galerías, cafés, cementerios, ayuntamiento...). En el mes de octubre del mismo año, en Londres, con ocasión de la *Misfits' Fair*, mientras la *Galerie Légitime* presentaba obras de cada uno de los artistas participantes, se organizó *The Frozen Exhibition/L'Exposition congelée*, cuya inauguración debía durar diez años, para señalar, una vez más, con sentido del humor, el desfase temporal habitual entre la creación y la difusión.

La necesidad de compartir y de intercambiar sus reflexiones condujo a Robert Filliou a abrir un centro de creación permanente “basado en la alegría, el humor, el desarraigo, la buena voluntad y la participación”.¹⁶ Asimismo, a partir de 1963 proyectó, con la complicidad de Joachim Pfeufer, el *Poïpoïdrome*, que hoy en día perdura sin Filliou. Una de las iniciativas emprendidas con el *Poïpoïdrome* era una mirada cruzada, un intercambio entre las culturas occidentales y las no occidentales,¹⁷ en especial con la tribu dogon, que recibió la visita de los artistas en 1978 durante su “homenaje a los dogon y a los Rimbauds”, mientras el *Poïpoïdrome* sitiaba el Centro Georges Pompidou. Los artistas sugerían un dispositivo “óptimo”, del

que existían los elementos de un prototipo, y “mínimo”, como una mesa y una silla, para que se desarrollaran las actividades del *Poïpoïdrome*.

En 1965, Robert Filliou y George Brecht abrieron *La Cédille qui sourit*, un “centro internacional de creación permanente”, una no escuela instalada en Villefranche-sur-Mer que perduró hasta 1968. En estos centros de creación permanente, se honra el juego como instrumento de deconstrucción, de distanciamiento, igual que los artistas surrealistas lo habían utilizado como técnica de exploración del lenguaje capaz de hacer surgir lo poético. Filliou tuvo su primera experiencia en el mundo del cine gracias a la asociación con Brecht y Bob Guiny: propusieron, sin éxito, a la televisión francesa *Movie Re-Invented/Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran)*, uno de los *One Minute Scenarios*, realizado en 1968, para ocupar las interrupciones entre programas.

En 1968, la trayectoria de Robert Filliou experimentó un cambio. Abandonó Francia con su familia y se instaló en Alemania, gracias a la ayuda económica de sus amigos. Allí, el sector artístico de las instituciones, los galeristas y los coleccionistas estaba más inmerso en la práctica contemporánea, por lo que su producción finalmente pudo desarrollarse en un contexto más favorable. Numerosas exposiciones en las que a veces tuvo la oportunidad de presentar su trabajo anterior permitieron salvar algunas obras raras de la década de los sesenta y poder percibir así la evolución del artista. Por otro lado, bajo la égida de la creación permanente desarrolló un “instrumento conceptual” básico, una máquina de crear con posibilidades infinitas titulada *Principe d'équivalence: bien fait - mal fait - pas fait*. Son muchas las obras creadas a partir de 1969 que presentan el sello del principio de equivalencia.

Que una obra artística esté:

Bien hecha, mal hecha o sin hacer.

Me parece, desde el punto de vista de la CREACIÓN PERMANENTE, indiferente.

[...]

No se trata más que de la forma artística dada por un artista a una intuición.

Sin embargo, el PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA se manifiesta en toda obra, ya sea o no una obra de arte.

En toda idea. En toda reflexión. Que, por ejemplo, puede estar: bien pensada, mal pensada o sin pensar.

El PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA se manifiesta en todo crecimiento, material o inmaterial [...].

Robert Filliou, 1968¹⁸

La equivalencia de lo “bien hecho, mal hecho o sin hacer”, aplicada al ámbito de las artes, podría definirse como un intento de definir los parámetros de un arte combativo que se enfrenta resueltamente a los problemas de producción, de recepción y de percepción de las obras de arte. Filliou se definía como “especialista en lo mal hecho”, exploraba las posibilidades creativas del manitas, pero tendía hacia el ideal de lo “sin hacer”, que, en potencia, es lo más importante en el desarrollo de la creación permanente.

El enunciado del principio de equivalencia recuerda a una propuesta anterior similar de Marcel Duchamp, donde demostraba que el arte no podía discutirse sobre bases estilísticas o metafóricas:

Simplemente quiero decir que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero, sea cual sea el epíteto empleado, debemos llamarlo arte: un arte malo es arte, a pesar de todo, del mismo modo que una emoción mala no deja de ser una emoción.

Marcel Duchamp¹⁹

Al igual que los artistas conceptuales, Robert Filliou cuestionaba la realización del arte como un *savoir-faire* en el sentido artesanal del término. No obstante, a pesar de que Robert Filliou a menudo evocaba la importancia de la introducción del “concepto” en el arte moderno –y también de la poesía–, parecía lamentar que esta nueva manera de entender el arte se hubiese convertido en un movimiento artístico de pleno derecho. En ese contexto, prefería definir su trabajo como un arte “concepto no concepto” o como un “arte filosófico”.²⁰

Y cuando Robert Filliou planteaba la equivalencia de la idea (sin hacer), del modelo (bien hecho) y del error con respecto al modelo (mal hecho) en el flujo continuo de la experiencia, de la red eterna, terminaba en una modelización cuyos desarrollos sucesivos le inducían a buscar el crecimiento geométrico de su obra mediante el cálculo y a prolongar mediante el pensamiento la representación del gesto creador

hasta “la creación permanente del Universo”, hasta la *Exposition pour le 3^{ème} œil* (1971), pues todo es transición dentro del proceso. En términos a la vez científicos, poéticos y espirituales, Robert Filliou tejía vínculos entre el mundo tangible y el mundo inteligible; negaba la oposición tradicional entre el Bien y el Mal, en favor de una energía al mismo tiempo justa y subversiva. El principio de equivalencia evoca la posible e incesante transformación de los individuos a través de experiencias de repetición, de aprendizaje y de enseñanza, algo que denominaba “genio” o “incorporación frente a sobreañadido” (*built in versus built upon/incorporer plutôt que surajouter*). En el libro *Teaching and Learning as Performing Arts*, publicado en 1970 por Kasper König en Colonia/Nueva York, desarrollaba y comentaba sus ideas y sus propuestas en entrevistas (Cage, Patterson, Kaprow, Roth, Iannone, Beuys, además de Marcelline Filliou y los hijos de Dieter Roth), junto a espacios dejados en blanco para la intervención del lector, considerado coautor potencial. En aquella época, Filliou ya tenía gran interés en dar clases y compartir sus experiencias y sus reflexiones, pero hasta principios de la década 1980 no tendría la oportunidad de trabajar, en Hamburgo, en un proyecto con un grupo de estudiantes de la Academia de Bellas Artes.

En 1970 sugirió, a partir de una idea de 1967, durante unas conferencias de prensa (Aquisgrán, Lieja y Maastricht) y en el marco de una exposición formada por dos unidades (una dedicada a la “creación permanente” y otra, a una “contribución al arte de la paz”) “a los gobiernos europeos, que con tanta frecuencia se han enfrentado en guerras, que, para sellar definitivamente la reconciliación, deberían intercambiar sus monumentos a los muertos respectivos”²¹ y, a tal efecto, anunció la creación de una “comisión mixta de intercambio de monumentos a los muertos (COMMEMOR)”. Al año siguiente, Robert Filliou se instaló durante un mes en una de las salas del museo de Amsterdam, rebautizada como *Territoire de la République Géniale*, desde donde desviaba la noción de República de toda entidad nacional e invitaba al público que le visitaba a crear su propio territorio, su propia República donde el genio humano pudiera desarrollarse sin trabas. La publicación posterior al evento resumía las propuestas del artista y confería una dimensión colectiva a las investigaciones, pues recogía las contribuciones de los visitantes. Con la perspectiva

del tiempo, a pesar de que las investigaciones fueron numerosas y diversas hasta 1974, Filliou diría de la República genial que le habría gustado crearla y ponerla a prueba, que se “convirtió en ‘el territorio mimético de la República genial’”, que “es un territorio como los demás, pero simplemente una definición por encima del suelo”.²² Con el mismo fervor, el 17 de enero de 1973 movilizó a los habitantes y a las autoridades municipales de Aquisgrán para celebrar el “1.000.010 aniversario del nacimiento del arte” con una manifestación “sin arte” y sin nombre, ya que “hace un millón diez años, el ARTE era VIDA; dentro de un millón diez años, lo seguirá siendo”.²³ Con este aniversario, de ambiente carnavalesco y de fiesta popular, defendía que “finalmente el arte debía volver al pueblo, al que pertenece” y que la jornada debía convertirse simbólicamente en un día festivo para todos.

En 1975, durante la manifestación *Europalia*, organizada en Bruselas, Filliou y Joachim Pfeufer construyeron el “prototipo 00” del *Poïpoïdrome* proyectado en 1963 y presentaron los estatutos provisionales de la fundación Poïpoï, cuyas actividades se sucederían en Budapest (1976), París y Reikiavik (1978). Los artistas favorecieron los intercambios entre diversas culturas y disciplinas, revisitadas con humor y poesía. De regreso a Francia, establecido en Flayosc a partir de 1975 y después en Les Eyzies a partir de 1979, Filliou, más retirado de la escena artística, realizó obras cuyo mensaje o reflexión solía referirse al modo de comunicación en sí, como en la serie *Musiques Télépathiques* iniciada a partir de 1976, o en *Towards an International Sign Language*, propuesta destinada a la UNESCO para hacer del lenguaje de los signos, basado fundamentalmente en la intuición, el segundo idioma internacional (1978). Con la idea de que el vídeo era un soporte que pronto resultaría accesible para todos los hogares, Filliou realizó varias grabaciones durante numerosas estancias en Canadá (Vancouver, Toronto y Montreal) a partir de 1977, y después en Francia; en estos vídeos presentaba sus investigaciones con la ilusión de una interactividad, del *feedback* del intercambio, privilegiando la relación directa y frontal con el espectador y utilizando emisiones diferidas con las que dialogaba a través del dispositivo. Además de los vídeos producidos, la pantalla, receptáculo universal y privilegiado del movimiento del mundo, se convirtió en uno de los motivos recurrentes en sus obras sobre tela. También la simulaba con archivadores recortados, como en la

serie *Modern Video Model*. Introdujo una completa simbología, como el doble perfil de Janus, al que denominaba “el pobre privilegio del poeta”, que corresponde básicamente a la facultad de aprehender las dos caras de una cuestión; como el signo +, donde se cruzan las realidades material y espiritual, o como la línea ondulada terminada en flecha que simboliza el “espíritu en estado de movimiento”. La obra se depuraba cada vez más para convertirse en “sin objeto”, tal como lo precisó el artista en el título de una de sus exposiciones, *Sans objet* (1981); para jugar, en la serie *Briquolages*, con el contraste de la aparente pesadez del ladrillo y su ligereza intrínseca, y para que la multitud alcance la unidad, como en *Eins, Un, One* (1984). El entorno que el artista dejó en su taller antes de partir hacia Chanteloube, junto con Marianne, para retirarse en un seminario budista, reunía estos símbolos, que podrían constituir la vía de una nueva comunicación entre los hombres.

El proyecto de Robert Filliou, como poeta o utopista, se resumía y se prolongaba con la investigación, esta vez prevista para cinco mil millones de años, que denominaba “*from madness to nomadness*”, esto es, de la locura a la ausencia de locura, es decir, al nomadismo o, como decía el artista, “de la locura al ataque de risa”. Filliou recordaba las palabras del lama Sogyal Rinpoché: “El arte es tántrico (es decir, transforma el veneno en néctar), pero los propios artistas permanecen en la confusión”. Filliou se retiró, en sus propias palabras, para “comprender cómo funciona nuestro espíritu”.²⁴

¹ Performance grabada, *The Gong Show*, en *La Fête permanente présente Robert Filliou*. París: Musée d'art moderne de la ville de Paris, ARC, 1984, pág. 190.

² Notas de Robert Filliou, Archivo de Marianne Filliou.

³ Carta de Robert Filliou a Richard Tialans, Villefranche-sur-Mer, 1966, revista *AA*, nº 169-170, 2 diciembre 1987.

⁴ Poeta: profesión de Robert Filliou que aparecía en su nuevo pasaporte estadounidense.

⁵ “Los artistas tienen la responsabilidad de participar en los sueños colectivos: revolución social, revolución sexual, revolución poética...” Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, ed. König, 1970.

⁶ Robert Filliou se definía con humor como un “*gaga yogi*, taoísta de izquierdas”.

⁷ Dada proclamaba “el arte es la vida”.

⁸ Fragmento del texto de Chantal Gaudreau al final de una entrevista con Robert Filliou para *Cahier de l'Ecole Sociologique Interrogative*, nº 1, París, marzo de 1980.

⁹ *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., pág. 177.

¹⁰ “De la creación permanente a la ‘creación del universo’”. Podemos remitir a numerosas obras de Robert Filliou: *Histoire chuchotée de l'art/Whispered Art History* (1963), *Le principe d'Équivalence: bien fait - mal fait*

- *pas fait* (1968), *L'Anniversaire de l'art* (celebrado en Aquisgrán el 17 de enero de 1973), *Research on Pre-Biology* (1973), *Recherche sur l'origine* (1974) o el proyecto *Biennale Art de la Paix/Art of Peace Biennale* (1984-1985).

¹¹ Notas de Robert Filliou, Archivo de Marianne Filliou.

¹² Hasta 1959, Robert Filliou apenas mantuvo contactos con el arte moderno o contemporáneo. En cambio, su encuentro con Spoerri resultaría decisivo, en la medida en que éste se relacionaba con numerosos artistas, y Filliou se integró rápidamente en su círculo de amigos o colaboradores.

¹³ Con respecto a *L'Autrisme (manifeste-action)* de 1962, en *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit.

¹⁴ Robert Filliou, texto mecanografiado, sin fecha, de la *Galerie Légitime*, archivo Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart.

¹⁵ Conversación captada el 7 de octubre de 1961 que resultó decisiva para el proyecto del libro de Daniel Spoerri *Topographie Anecdotée* du hasard*, en el que se vuelve a transcribir el intercambio de palabras, ed. Galerie Lawrence, París, 1962.

¹⁶ Otro proyecto estudiado por Robert Filliou, *The Afro-Asiatic Combine*, se materializa hoy en día en Vancouver, Canadá, gracias a la iniciativa de Hank Bull, uno de los fundadores del Western Front, con el que colaboró Filliou.

¹⁷ *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit.

¹⁸ *Opus International*, París, nº 22, enero de 1971, p. 23.

¹⁹ Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, extracto de una intervención durante una reunión de la Federación Americana de las Artes de Houston (Texas), en abril de 1967.

²⁰ De una entrevista de Filliou con Georg Jappe, 1984.

²¹ Video *Sans titre – Sans tête*, producido por Jean-Hubert Martin y Filliou en 1983.

²² *Ibid.*

²³ Texto de Robert Filliou insertado en el catálogo *Der 1 000 010 Geburtstag der Kunst*, Neue Galerie, im Alten Kurhaus, Aquisgrán, enero de 1973.

²⁴ Palabras recogidas por Ninon Robelin, amiga y galerista en París a partir de la década de 1970.

Alemania es un buen lugar para dormir

Robert Filliou en Düsseldorf de 1968 a 1974

Heike van den Valentyn

En 1968, animado por algunos de sus amigos, Robert Filliou abandonó el sur de Francia para trasladarse a Düsseldorf. Dieter Roth, su compañera sentimental Dorothy Iannone, así como Daniel Spoerri, Karl Gerstner y André Thomkins, todos ellos artistas, vivían en Düsseldorf y garantizaban a Filliou unos ingresos mensuales, que le permitirían instalarse con su familia.¹ Robert y Marianne Filliou, que en aquel momento se encontraban en una difícil situación económica, fueron acogidos primero en casa de Dorothy Iannone y Dieter Roth,² donde Filliou pudo preparar su exposición individual en la galería Alfred Schmela, así como la exposición *La Cédille qui sourit* junto con George Brecht en el museo Abteiberg de Mönchengladbach durante la primavera de 1969.³ Roth, que desde la primavera de 1968 impartía clases de técnicas gráficas en la Akademie de Düsseldorf, representaba para Filliou, desde el punto de vista artístico y junto a Daniel Spoerri, una figura clave. La proximidad intelectual de ambos artistas traspasa los límites del ámbito poético. El arte como un espacio de proyección de la propia personalidad era una idea que, por su propia visión del arte, tenía que interesar a Filliou. En una entrevista con Roth, en noviembre de 1969, publicada en el libro *Teaching and Learning as Performing Arts*, Roth describe el arte como el intento de “crear un espacio en el que los deseos pueden ser colmados”. Roth consideraba que su función como profesor consistía en “ayudar a los estudiantes a hacerse con una visión general y una idea del terreno que les ofrece la posibilidad de despertar y hacer realidad sus deseos”.⁴ La especial valoración de la libertad personal y la unicidad del individuo se corresponde con la idea, a menudo apuntada por Filliou, de que la existencia del ser humano alberga algo genial.⁵ Genio y talento son conceptos clave que Filliou utiliza repetidamente en los títulos de sus obras y que distingue de forma clara: “Vivir, jugar, amar pertenecen al campo del genio; en cambio la institución del Estado, la policía, las fábricas y la familia son

fruto de nuestros talentos.” Filliou dedica toda una serie de obras, que él titula *Territoire de la République Géniale*,⁶ a la investigación del genio humano, que define como una “capacidad potencial” que en gran parte hemos perdido.

En el estudio de Dorothy Iannone y Dieter Roth nace también el díptico *Die Errechnung der Menschheit*, el único trabajo común conocido de Filliou y Roth. Roth utiliza un fragmento de esta obra como diseño para el cartel que servirá de invitación a la primera exposición en solitario de Filliou en la galería Schmela de Düsseldorf durante la primavera de 1969.⁷ La autoría de estos cuadros no se puede determinar con total certeza. En cambio, en la obra de Filliou *Principe d'équivalence*, la equivalencia de lo “bien hecho”, lo “mal hecho” y lo “sin hacer”, mostrada por primera vez en la Schmela, se puede ver claramente la mano del artista francés. Desde la perspectiva de hoy este trabajo no fechado parece incluso un estudio de aquel *Principe d'équivalence* de 1968, que hoy se encuentra en el Centre Pompidou de París.

Fue también a través de Roth como Filliou entró en contacto con el director cinematográfico Hartmut Kaminski, quien impulsó de una forma decisiva la instalación de Filliou *7 Childlike Uses of Warlike Material* (1971) y produjo junto a éste las grandes serigrafías *Projects for Sky-Writing*, *7 Childlike Uses of Warlike Material* (ambas de 1971) así como *Research in Arts and Astrology* (1972).

Además del apoyo de Roth y Iannone, también Daniel Spoerri, con su ilusionada colaboración, contribuyó a la marcha de Filliou del sur de Francia. Spoerri había llegado en enero de 1968 a Düsseldorf para inaugurar al cabo de pocos meses su restaurante en la plaza Burgplatz 19, bastante cerca de la Kunsthalle. La amistad entre ambos, que Spoerri definía con la conocida frase “Filliou es mi hermano mayor, pero yo soy su madre”,⁸ se remonta a un encuentro en París en el año 1959, a partir del cual surgió una relación de intercambio y cooperación que perduró a lo largo de los años. Filliou dedicó su trabajo *L'Immortelle Mort du monde*, un collage a partir de textos, a Spoerri. Y éste, a su vez, utilizó una parte del mobiliario del apartamento que Filliou tenía en Copenhague en su cuadro casual *La Table de Robert* (1961). En el mismo año Filliou adapta al francés la obra de Spoerri *Topographie anecdotée* du hasard*, dejando constancia una vez más de la amistad y el intercambio artístico entre ambos.⁹ A la invitación de Spoerri para la *Misfits' Fair* en la galería londinense One sigue en 1964 la serie de los *Wortfallen*, una cooperación que visualiza refranes y proverbios comunes. Sin embargo, el reencuentro de Spoerri y Filliou en Düsseldorf no resultó en una cooperación inmediata. En la exposición *Freunde – Friends – d'Fründe*, de 1969 en la

Kunsthalle de Düsseldorf, a la cual Spoerri había invitado a Karl Gerstner, Dieter Roth y André Thomkins, Filliou participó únicamente como “amigo de amigos” con tres trabajos propios y dos trabajos en colaboración.¹⁰ Es en la Eat Art Gallery, situada sobre el restaurante de la Burgplatz y que Spoerri inauguró en septiembre de 1970, donde Filliou muestra por primera vez en el marco de una exposición colectiva su *Poi Poi Beer Bottles*.¹¹ En esta exposición se presentaron también dos “Co-inventions” que Filliou realizó junto con Williams¹² (*The Spaghetti Sandwich*, 1963; *The Pink Spaghetti Handshake*, 1965).

Otro ejemplo que ilustra el entorno artístico de Filliou en Düsseldorf lo constituye la invitación del año 1970 con la que anunciaba una exposición en la peluquería convertida en espacio de exposiciones en la calle Andreasstrasse. Después de una exposición colectiva con André Thomkins, George Brecht, Dorothy Iannone, Karl Gerstner, Daniel Spoerri, Dieter Roth y otros, este local fue cerrado de nuevo con un cartel que decía “not sold but definitely closed”, y al cabo de poco fue adquirido por Joseph Beuys, que organizó allí la oficina de la *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*.¹³

Pero Filliou no se ocupa sólo del trabajo de los viejos amigos. Su entorno es cada vez más amplio gracias a un círculo de nuevos conocidos y mecenas privados que le permiten por primera vez en su vida una producción continuada. A pesar de que había ido a Düsseldorf con ciertas reservas¹⁴ y que tan sólo había planeado una estancia corta, sus ideas encontraron aquí una resonancia extremadamente positiva y le reportaron un éxito mucho mayor del que tenía en su Francia natal. Los coleccionistas Erik Andersch y Wolfgang Feelisch acogieron a Filliou durante una temporada en su casa y le ayudaron ofreciéndole un espacio donde trabajar y otros recursos materiales, lo cual le permitió realizar obras de grandes dimensiones e instalaciones que requerían gran cantidad de materiales. Wolfgang Feelisch había conocido a Filliou en 1968 a través de Spoerri y, entre otros, publicó en su empresa de venta por catálogo VICE de Remscheid los *Optimistic Boxes* (1968, 1969, 1981) y *The Frozen Exhibition* (1972) –aquel famoso bombín con fotografías de *Misfits’ Fair* en Londres 1962, que al cabo de diez años, el 22 de octubre de 1972, volvió a aparecer en la galería Magers de Bonn–.¹⁵

Si hasta aquel momento las obras teatrales, los poemas de acción y la “non-boutique” *La Cédille qui sourit* de Villefranche habían tenido un carácter más bien efímero, Filliou logra crear en Düsseldorf una obra “visible”. Con los *Joint Works*, el *Principe d’équivalence* y *Recherches sur le Territoire de la République Géniale* Filliou empieza a trabajar en grandes

series de obras con las que entra de lleno en los museos y en el mercado del arte. Además de Alfred Schmela en Düsseldorf, la Wide White Space Gallery en Amberes y la galería parisina Bama (Ninon Robelin), entra en contacto con galeristas influyentes como René Block, Armin Hundertmark (ambos en Berlín) y Hansjörg Mayer (Stuttgart) que no tardan en apoyarlo editando sus múltiples. En 1970, Kasper y Walther König editan el “multilibro” de Filliou *Teaching and Learning as Performing Arts*.

También el museo Abteiberg de Mönchengladbach contribuye de una forma decisiva a divulgar la fama de Filliou. Bajo la dirección de Johannes Cladders este museo no sólo alberga en 1969 las exposiciones individuales de Robert Filliou y George Brecht, sino que en 1967 y más tarde en 1971 se mostrarían aquí también las obras de Joseph Beuys y Marcel Broodthaers, respectivamente, lo que representaba un verdadero reconocimiento a esta generación de artistas. En Mönchengladbach Filliou conoce a Anny De Decker y Bernd Lohaus, que presentan en su galería Wide White Space de Amberes un programa parecido al de Cladders y muestran los trabajos de Filliou en dos exposiciones individuales en 1971 y 1972.¹⁶

A través del grupo Lidl, que se había ido consolidando en Düsseldorf alrededor de la figura de Jörg Immendorff, en 1969 Filliou ya había establecido contactos en Amberes y había conocido allí a Marcel Broodthaers.¹⁷ Este mismo año aparece el nombre de Broodthaers en la obra de Filliou *The Ministry of Fear*.

Ambos ya se conocían cuando Broodthaers llegó a Düsseldorf a finales de 1969, donde un poco más tarde, en enero de 1971, organizó en el sótano de la casa situada en el número 12 de la Burgplatz la *Section Cinéma*, tan valorada por Filliou, del *Musée d'art moderne Département des Aigles*. A semejanza de la *Galerie Légitime*¹⁸ de Filliou –un sombrero bajo el cual exponía las obras de amigos artistas paseando por las calles de París al estilo de los artistas de la Internacional Situacionista–, Broodthaers fundó su museo ficticio con el objetivo de “proyectar una nueva luz sobre los mecanismos del arte”¹⁹ y de poner en tela de juicio la función del museo.

La distribución museística de los accesorios cinematográficos de Broodthaers tuvo sin duda una influencia en la propia obra de Filliou. Entre 1968 y 1972 aparece la serie *Research on Filmmaking*, a través de la cual Filliou establece una conexión con su primer film, *Movie Re-Invented/Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran)*, rodado en 1968 junto con George Brecht.²⁰ Resulta interesante que poco después aparezcan las llamadas

“investigaciones” sobre el tema del cine en medios no cinematográficos. Se trata de obras plásticas o collages a partir de objetos o papeles que tematizan diferentes aspectos del cine como el argumento, el sonido y la voz. Además de los objetos, a menudo encontramos notas manuscritas redactadas al estilo de los guiones cortos y que encuentran su interpretación individual en la imaginación del espectador.

La casualidad, la suerte y los elementos lúdicos representan para Filliou categorías centrales del arte cinematográfico: “Por lo que respecta al cine, también he pensado en la posibilidad de filmar todos los chistes del mundo”.²¹ Especialmente en obras plásticas como *Goldene Sieben, Research on Filmmaking. Jackpot* (1971) o en el borrador para el film *Jackpot: A Film* (1972) que no llegó a ser realizado, Filliou reúne elementos humorísticos y lúdicos. De una forma parecida a lo que ocurre en el caso de Broodthaers, que entendía el cine como una “extensión del lenguaje”,²² para Filliou en el cine se encuentran elementos básicos del arte. Ambos artistas trabajaban con letras y referencias literarias, que remiten a su actividad como poetas. A principios de los años sesenta Filliou, que siempre se había considerado un poeta, culminó el salto al arte visual con el collage poético *L’Immortelle Mort du monde* (1960). Cuatro años más tarde le seguiría Broodthaers enyesando sus libros de poesía *Pense-Bête*. La estrecha relación entre Filliou y Broodthaers se manifiesta especialmente en el cuadro *Broodthaers, Marianne and I Walking by, Düsseldorf 1970*, realizado por Filliou en recuerdo del tiempo que pasaron juntos en Düsseldorf.

Filliou compartía su interés por el cine experimental también con el grupo Düsseldorfer Filmgruppe, con el que pudo entrar en contacto a través de Hartmut Kaminski. Este grupo, unido por unos intereses comunes, fue fundado en 1971 por el director danés Ole John, director de la sección de cine en la Akademie de Düsseldorf entre 1971 y 1976, junto con Hartmut Kaminski, Tony Morgan y otros, con el fin de crear un “espacio cinematográfico” fuera de la Akademie.²³ En 1972 Filliou realiza en colaboración con Tony Morgan la película de apenas dos minutos de duración titulada *Düsseldorf ist ein guter Platz zum Schlafen*, en la cual se puede ver a Filliou durmiendo sobre el pavimento de una calle cortada. Ya en 1969 había utilizado un cojín de color lila con cintas de película para *Deutschland ist ein guter Platz zum Schlafen*. En una foto realizada en 1972 por el fotógrafo Joaquín Romero en el estudio de Filliou de Düsseldorf podemos comprobar el gran número de miembros participantes del grupo Research on Filmmaking (ver fotografía p. 138).

La estrecha relación de Filliou con los círculos cinematográficos de Düsseldorf se refleja en la obra *Hommage to the Düsseldorf Film Group*. Este trabajo nace durante un encuentro del grupo cinematográfico de Düsseldorf en el piso de Filliou situado en la calle Bagelstrasse 122, donde vivía como inquilino y organizaba encuentros regularmente. El 17 de abril de 1972, cuando al finalizar una de estas reuniones se rompió un espejo, Filliou empezó a escribir espontáneamente los nombres de los miembros del grupo en los añicos.²⁴

Al cabo de poco tiempo Filliou ya era una referencia indiscutible en el panorama artístico de Düsseldorf, como lo demuestran las numerosas exposiciones de su obra en esta ciudad. En la Kunsthalle, y bajo la dirección de Jürgen Harten, en 1970 se puede ver el proyecto *Commemor* de Filliou en el marco de la serie de exposiciones *between 5*. Más tarde viene la participación en *between 7* (1973) y la exposición individual *Recherche sur l'origine* (Erforschung des Ursprungs, 1974).

La participación de Filliou en la exposición colectiva *Strategy: Get Arts. Contemporary Art from Düsseldorf*, organizada y presentada en 1970 por la Kunsthalle de Düsseldorf en colaboración con la Richard Demarco Gallery del Edinburgh College of Art, pone de manifiesto que en aquel momento el artista ya estaba plenamente integrado en los círculos artísticos de Düsseldorf.

Filliou era reconocido también en toda la zona del Rin. En la exposición *Happening und Fluxus*, organizada en 1970 por Harald Szeemann en el Kunstverein de Colonia, Filliou estuvo representado con su *Wishing and Joking Room*, y la Neue Galerie de Aquisgrán dedicó a Filliou entre 1970 y 1973, bajo la dirección de Jürgen Becker, dos presentaciones individuales. Para la exposición *Düsseldorf. Stadt der Künstler* (1971) Filliou aportó una lista de nombres de todos los artistas implicados. Al mismo tiempo realizó *Research at the Stedelijk* como *work in progress* en el museo Stedelijk de Amsterdam y en 1972 participó en la Documenta 5.

Se trata de un tiempo especialmente productivo para Robert Filliou, en el cual llega a su máxima expresión el *Principe d'équivalence*, el concepto central de su teoría, con el que hace referencia a la separación entre el contenido intelectual de una obra de arte y su realización artesanal. A éste se añaden las "*Recherchen*", estudios sobre astrología, el origen y pre-biología, que a pesar de sus estructuras esquemáticas no tienen ningún tipo de pretensión científica, sino que se basan en una "comprensión intuitiva"²⁵ de los fenómenos universales.

Filliou también hace hincapié en el *Principe d'équivalence* en la serie de los *Portraits pas fait*, retratos que hace de sus amigos de Düsseldorf en 1970. Lo sin hacer constituye para Filliou uno de los más importantes elementos de la creación permanente. En lugar de pintar las personas, un simple signo lingüístico hace referencia a los retratados mientras el lienzo permanece inmaculado. Además de los retratos de Brecht, Arman, Roth, Iannone, Cage y Warhol, encontramos un retrato sin hacer de Beuys, que Filliou conocía desde el primer festival Fluxus a comienzos de los años sesenta.²⁶ Un testimonio de estos primeros encuentros lo constituye el transistor de radio que Beuys dedicó a Filliou en 1963 y en cuya cara posterior escribió “*Poi Poi*”. En aquel mismo año Filliou desarrolló junto con el artista y arquitecto Joachim Pfeufer la idea de los *Poïpoïdromes* como lugar real en el que es posible contemplar el Principio de la creación permanente. A pesar de que las obras de Beuys y Filliou son básicamente diferentes, ambos defienden un concepto universalizador de la creatividad. Con el principio del *Work as Play – Art as Thought*, Filliou extiende al acto creativo en el sentido de Beuys “para dar una idea de creatividad que a mi me gustaría hacer asequible a cualquier persona”.²⁷ *Imagination* y *Innocence* son expresión de esta creatividad original. Durante una conversación con Filliou en 1969, Beuys describe la crucial importancia que también él concede al conocimiento intuitivo: la intuición es “una forma superior del pensamiento. [...] Es el pensamiento que se conoce a sí mismo” y por tanto un “punto de creación”.²⁸ Tampoco en las *Recherchen* se excluyen la creación permanente y el pensamiento analítico. Para Filliou la investigación “no es un privilegio de los sabios, sino que, bien al contrario, es el ámbito de los ignorantes”.²⁹ La gran diferencia en la concepción de lo que puede aportar el arte reside probablemente en la forma de alcanzar el objetivo final, es decir, el conocimiento total. Si bien las acciones de Beuys a menudo presentan rasgos de antiguos rituales, Filliou entiende el arte como una “aventura espiritual” más bien lúdica que tiene carácter de entretenimiento.³⁰ También hay que entender en este sentido los *Principles of Poetical Economy* en los cuales Filliou apunta una nueva teoría de valores y nuevos modelos sociales sin determinarlos de una forma categórica ni describirlos detalladamente.

Filliou se negó durante toda su vida a entender “el arte como algo en lo que uno puede hacer carrera”.³¹ A pesar del éxito que había tenido en Alemania, en 1975 se compró de nuevo una casa en Francia para instalar allí el 2. *Territoire de la République Géniale*. Anteriormente y durante el montaje de la exposición *Recherche sur l'origine* en la Kunsthalle

de Düsseldorf, Filliou se desplazaba en una furgoneta Volkswagen que le servía de vivienda móvil entre Berlín, Düsseldorf y el sur de Francia. En 1982 le fue concedido el premio Kurt-Schwitters en Hannover y entre 1982 y 1984 fue invitado por la Kunstakademie de Hamburgo a impartir un curso; estos dos acontecimientos le llevaron de nuevo a Alemania durante un tiempo. Los preparativos para una Bienal de la Paz, que debe reunir periódicamente artistas, científicos y representantes de la religión para discutir sobre el tema de la paz, fue el último proyecto de Filliou en Alemania. La realización de este proyecto la dejó en manos de René Block para retirarse con su mujer durante tres años, tres meses y tres días en un monasterio budista de la Dordogne.

¹ Filliou tuvo que abandonar su residencia de Villefranche-sur-Mer debido a su precaria situación económica. Sobre este tema, ver Robert Filliou. "Über die Prinzipien der Poetischen Oekonomie und der Oekonomie der Prostitution", en *Teaching and Learning as Performing Arts*. Colonia/Nueva York: Kasper König, 1970, p. 51 y siguientes.

² Dieter Roth utilizaba diferentes grafías para escribir su nombre. La autora utiliza aquí la que es usual en las publicaciones actuales.

³ Según un comunicado de Dorothy Iannone en el transcurso de una conversación con la autora el 30 de septiembre de 2002. Ver también la carta no publicada a George Brecht del 5 de marzo de 1969 con la anotación "c/o Dieter", en la cual Filliou formula los tres principios básicos de la colaboración con George Brecht.

⁴ Dieter Roth, en *Teaching and Learning as Performing Arts*, *op cit.*, p. 145.

⁵ "Creo que es una genialidad ser simplemente un hombre o una mujer, creo que la mayoría de la gente lo olvidan (están demasiado ocupados sirviéndose de sus talentos)." Entrevista con Robert Filliou, en *COMMEMOR*. Aquisgrán: Neue Galerie, 1970, p. 4 [cat. exp.].

⁶ Robert Filliou. "Territorium Nr. 2 der Genialen Republik. Untersuchungen über Stupidologie", en *Research at the Stedelijk Nov. 5-Dec. 5 1971*, citado según el catálogo de la exposición Documenta 5, Kassel, 1972, p. 16, 28.

⁷ Filliou presentó en total tres exposiciones individuales en la galería Schmela de Düsseldorf: *Création Permanente* (25 febrero - 20 marzo 1969), *A Joint Work of R. Filliou and Galerie Schmela* (14 noviembre - 12 diciembre 1970) y *Territory No 0 of the Genial Republic: 9 Weeks of Futurology* (12 mayo - 20 junio 1972).

⁸ "Filliou es mi hermano mayor, pero yo soy su madre", entrevista de Hans-Werner Schmidt con Daniel Spoerri, en *Robert Filliou 1926 - 1987. Zum Gedächtnis*. Düsseldorf: Kunsthalle, 1988, p. 10 [cat. exp.].

⁹ Ver Daniel Spoerri. *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Neuwied, 1968.

¹⁰ Ver *Freunde - Friends - d'Fründe*. Karl Gerstner, Dieter Rot, Daniel Spoerri, André Thomkins und ihre Freunde und Freundesfreunde. Berna: Kunsthalle / Düsseldorf: Kunsthalle, 1969, índice de las obras expuestas [cat. exp.].

¹¹ La exposición colectiva se inauguró el 22 de enero de 1971. Ver "Programm der Eat-art Gallery, Düsseldorf 1970-1973", en Elisabeth Hartung (ed.). *Daniel Spoerri Presents Eat-Art*. Múnich: Aktionsforum Praterinsel, 2001, p. 197 y siguientes [cat. exp.].

¹² Emmett Williams. "The Co-Inventors", en Emmett Williams. *My Life In Flux - And Vice Versa*. Londres, 1992, p. 120-151.

¹³ Comunicado por Armin Hundertmark en una conversación con la autora el 4 de junio de 2002.

¹⁴ A finales de la Segunda Guerra Mundial Filliou se habían apuntado en las filas de la resistencia.

¹⁵ Wolfgang Feelisch. "Robert Filliou – Poet", en *Robert Filliou – Poet*. Remscheid: Galerie der Stadt, 1997, p. 9-12. Sobre VICE-Versand véase: Peter Schmieder. *Der VICE Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Tesis doctoral Ruhr-Universität Bochum, 1996.

¹⁶ Se trata de las exposiciones *15 Works of Robert Filliou to be looked upon as Exhibition for the 3d Eye* (4 noviembre – 2 diciembre 1971) y *9 Weeks of Research from the Territory N° 0 of the Genial Republic* (12 octubre – 15 noviembre 1972). Ver también *Wide White Space. Hinter dem Museum 1966–1976*. Bruselas / Düsseldorf: Palais des Meaux-Arts, entre otros, 1994, p. 286, 296, 298 [cat. exp.].

¹⁷ En la primavera de 1968 W. Feelisch y J. Immendorff fundan el nuevo espacio para acciones en la Blücherstrasse. Ver Susanne Rennert. "Lidl-Chronologie, 1968–1970", en Marie-Louise Syring (ed.). *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Düsseldorf / Colonia: Kunsthalle, 1990, p. 159-163.

¹⁸ Filliou fundó la *Galerie Légitime* en enero de 1962. Se trata de un simple sombrero bajo el cual expone pequeñas obras de arte de B. Patterson, B. Vautier, E. Williams, R. Page, A. Köpcke y D. Spoerri. Ver también Robert Filliou. "Über die Galerie Légitime", en Laszlo Glozer (ed.). *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Colonia, 1981, p. 259 y siguientes.

¹⁹ Marcel Broodthaers en una conversación con Johannes Cladders en enero de 1972, en Wilfried Dickhoff (ed.). *Marcel Broodthaers. Interviews und Dialoge*. Colonia, 1994, p. 95.

²⁰ El pionero del cine y caricaturista, el francés Méliès (1861-1938) introdujo el argumento en la película y dejó que los artistas actuaran libremente ante unos decorados llenos de fantasía.

²¹ Robert Filliou en *The Gong Show*, citado según *La Fête permanente présente Robert Filliou*. París: Musée d'art moderne de la ville de Paris, entre otros, 1984, p. 71 [cat. exp.].

²² Sobre la *Section Cinéma* ver "Die Welt des Kinos und der Finanzen 1971. Section Cinéma und Section Financière", en Dorothea Zwirner. *Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge*, Colonia, 1997, p. 116-123. Ver también *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Düsseldorf: Kunsthalle, 1997 / Hamburgo: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, 1998 / Düsseldorf, 1997.

²³ Ole John. "Erinnerungen an die Filmklasse", en Stephan von Wiese (ed.). *Brennpunkt Düsseldorf 2. Die siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag*. Düsseldorf, 1991, p. 104 y siguientes.

²⁴ Especialmente sorprendente es la caja de madera que le sirvió para meter los añicos. Se trata de una de las cajas que Beuys usaba a miles para la presentación de su múltiple *Intuition* (1968), aunque el ejemplar de Filliou no tenía ninguna anotación ni la firma de Beuys.

²⁵ Robert Filliou. "Robert Filliou spricht über die Integration des Dharma in seine Arbeit als Künstler", en Louwrien Wijers (ed.). *Schreiben als Plastik. 1978–1987*. Berlín, 1992, p. 128.

²⁶ Filliou y Beuys actuaron entre otros en la Escuela Técnica Superior de Aquisgrán en 1964 durante una acción simultánea. Ver *happening und fluxus*. Colonia: Kunstverein, 1970 [cat. exp.].

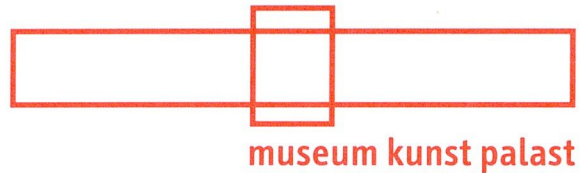
²⁷ Robert Filliou en *The Gong Show*, según *La Fête permanente présente Robert Filliou*, op. cit., p. 184.

²⁸ Joseph Beuys, en *Teaching and Learning as Performing Arts*, op. cit., p. 165.

²⁹ Robert Filliou, en *The Gong Show*, citado según *La Fête permanente présente Robert Filliou*, op. cit., p. 148. Filliou le facilitó a Beuys también el contacto con el Dalai Lama, con quien Beuys se encontró en Bonn en 1982. En las conversaciones que Louwrien Wijers documentó también se trataba de la integración entre ciencia y conocimiento. Ver *Schreiben als Plastik. 1978–1987*, op. cit., p. 204 y siguientes., 232 y siguientes.

³⁰ "Soy un conversador de pensamientos", Robert Filliou en *The Gong Show*, citado según *La Fête permanente présente Robert Filliou*, op. cit., p. 184.

³¹ Entrevista con Robert Filliou, en *COMMEMOR*, op. cit., parte posterior de la hoja 3.



museum kunst palast

mit Sammlung Kunstakademie
und Glasmuseum Hentrich

Stiftung museum kunst palast Ehrenhof 4-5 40479 Düsseldorf

MACBA
Dr. Manuel J. Borja-Villel
Placa dels Angels, 1
8001 Barcelona
Spanien

Düsseldorf, March 5th, 2004

Retrospective „Robert Filliou. Genius without Talent“

Dear Manuel Borja-Villel, *Dear Manuel*

Stiftung museum kunst palast
Ehrenhof 4-5, 40479 Düsseldorf
info@museum-kunst-palast.de
www.museum-kunst-palast.de

Jean-Hubert Martin
Telefon +49(0)2 11-89-962-41
Telefax +49(0)2 11-89-293-07
jean-hubert.martin@
museum-kunst-palast.de

Now that the Robert Filliou retrospective has already been opened at its third and final destination in Lille, please let me use the completion of our press review as an opportunity to personally thank you for your contribution towards the exhibition. Recently, the Düsseldorf show was again mentioned in connection with the retrospectives of Filliou's contemporaries Arthur Köpcke and Dieter Roth while underlining the significance of this generation for the current production of art. I am pleased that, owing our cooperation, the French artist's to-date largest overview exhibition has been extremely successful in and beyond the Rhineland.

Enclosed you will find a selection of the extensive press coverage, a detailed listing of which you will find at the beginning of the press review.

With best regards, *See you in Helsinki hopefully.*

Jean-Hubert Martin
General Director