

SVENSK FLUXUS / SWEDISH FLUXUS

BENGT AF KLINTBERG

**SVENSK FLUXUS /
SWEDISH FLUXUS**

RÖNNELLS ANTIKVARIAT

Förord

När jag för ett femtontal år sedan bestämde mig för att skriva en bok med titeln »Svensk Fluxus» var titeln närmast tänkt som ett skämt. Fluxus fanns ju inte i Sverige. De tre Fluxuskonserter som arrangerades i Stockholm i mars 1963 lockade bara en handfull besökare och hade inget omedelbart inflytande på det svenska kulturklimatet. Det var inte alls som i Tyskland och Danmark, där konserterna hade varit välbesökta och väckt skandal och gjort ett djupt intryck på en hel generation unga konstnärer.

Den svenska utposten för Fluxus var jag. Jag hade mest av en slump mött George Maciunas, Dick Higgins och andra Fluxuskonstnärer under ett besök i Köpenhamn. Kontakten ledde till att mitt namn hamnade på en mängd postlistor. Under flera år på 60-talet överöstes jag av mail art, affischer, manifest och konsertprogram. Det mesta blev liggande, jag hade bestämt mig för att satsa min energi på en bana som folklorist. Möjligen tog några av mina vänner intryck av den information jag förde vidare, men på det hela taget hade den finlandssvenske konstnären och konstkritikern J. O. Mallander rätt när han skrev: »Bengt af Klintberg är pionjär för en massa rörelser som sedan aldrig kom till Sverige.» (Paletten 1972:4).

I dag känns inte titeln »Svensk Fluxus» lika skämtsamt som för femton år sedan. En ung generation svenska konstnärer och tonsättare hänvisar allt oftare till Fluxus, ordet har blivit ett begrepp för den frihetskänsla och experimentlust som kännetecknade 60-talet. Själv blir jag påmind om det ökade intresset varje gång man ringer från våra konstskolor och ber mig komma och berätta om Fluxus.

Boken innehåller fyra kapitel. Det första är en självbiografisk berättelse om mina Fluxusaktiviteter under ett fyrtiotal år. Det andra tar upp några konstteoretiska perspektiv. Det tredje består av kortfattade presentationer av tjugofem konstnärer – en del okända för en svensk publik, andra mycket kända – som brukar förbindas med Fluxus. I det fjärde, slutligen, har jag samlat ihop ett antal belägg för att man faktiskt kan tala om »svensk Fluxus».

Stockholm nyårsdagen 2006
Bengt af Klintberg

Preface

When around fifteen years ago I decided to write a book called »Swedish Fluxus», the title was almost meant as a joke. After all, Fluxus did not exist in Sweden. The three Fluxus concerts which were arranged in Stockholm in March 1963 attracted only a handful of visitors and had no immediate influence on the Swedish cultural climate. It was not at all like in Germany and Denmark, where the concerts had been well-attended and caused a scandal and made a deep impact on a whole generation of young artists.

The Swedish outpost of Fluxus was me. I had more or less by chance met George Maciunas, Dick Higgins and other Fluxus artists during a visit to Copenhagen. This contact resulted in my name being put on a lot of mailing lists. During several years in the 60s I was showered with mail art, posters, manifestos and concert programmes. Most of it remained undealt with, as I had decided to concentrate on a career as a folklorist. It is possible that some of my friends were influenced by the information I passed on, but on the whole the Finland-Swedish artist and art critic J.O. Mallander was right when he wrote: »Bengt af Klintberg is a pioneer in a lot of movements which later on never came to Sweden.» (Paletten 1972:4)

Today the title »Swedish Fluxus» does not have the same jocular ring that it had fifteen years ago. References to Fluxus are often heard among a young generation of Swedish artists and composers; the word stands for the feeling of liberty and zest for experimentation characteristic of the 60s. Personally I am reminded of the increasing interest every time I receive a call from our art schools with an inquiry to come and speak about Fluxus.

This book contains four chapters. The first is an autobiographical account of my Fluxus activities over a period of around forty years. The second takes up some perspectives of art theory. The third consists of brief presentations of twenty-five artists – some unknown to a Swedish public, others very well-known – who are often associated with Fluxus. In the fourth, finally, I have gathered some evidence to show that one can in fact speak about »Swedish Fluxus».

Stockholm, New Year's Day 2006
Bengt af Klintberg

International **Take-A**

DEEP
BREATH DAY

International Take-A-Deep-Breath Day

1955 var jag sexton år. Jag målade tavlor med rinnande lackfärg som Jackson Pollock, skrev dikter inspirerad av Ezra Pound och hade börjat gå på konserter med nutida musik, där det framfördes verk av Stockhausen och Bo Nilsson.

På konserterna träffade jag ibland en tidigare skolkamrat, Staffan Olzon, som var ett år äldre än jag. Han brukade komma dit på sin motorcykel, en BMW, klädd i svarta skinnkläder och med en snusnäsduk om halsen och oljefläckar i ansiktet och den blonda kalufsen spretande åt alla håll. Han skrev inte dikter som jag utan arbetade på en roman som var inspirerad av Bachs musik, »Musikaliskt offer». Den kom ut 1959, samma år som jag fick min första diktsamling publicerad.

Så här långt efteråt kan jag tycka att femtiotalet var ett tryggt årtionde för oss som hade börjat få kulturella intressen. Var sak på sin plats. Poeterna skrev dikter, romanförfattarna skrev romaner, målarna målade tavlor, skulptörerna skulpterade. På teaterscenerna spelades dramatik, i konsertsalarna musik. Allt det där ändrades på sextiotalet.

I augusti 1962 kom jag tillbaka till Stockholm efter fem veckors sommararbete på Norrbottens museum. Staffan Olzon berättade att han sparat upp en liten teaterlokal på Rörstrandsgatan, Athenateatern, som var till uthyrning. Ville jag hyra den tillsammans med honom? Det ville jag så klart. Vi kom överens om att hyra in oss en kväll i veckan och kalla verksamheten »litterärt-musikaliskt laboratorium».

I Konstrevy hade jag läst om amerikanska konstnärers happenings i USA. I Sverige hade kompositören Lars-Gunnar Bodin och konstnären Åke Karlung iscensatt den första svenska happeningen under den gångna sommaren. Staffan och jag sökte upp Lars-Gunnar och hörde honom berätta om den nya konstformen. Jag tyckte att det lät spännande och avtalade med Staffan att jag skulle ansvara för programmet varannan vecka. Inbjudna poeter, konstnärer och musiker skulle framträda, och kvällen skulle avslutas med en happening. Staffan ville framföra egna teaterstycken och utveckla en form av improviserad teater med en egen ensemble. I verklig-

International Take-A-Deep-Breath Day

In 1955 I was sixteen years old. I made paintings with dripping paint like Jackson Pollock, wrote poems inspired by Ezra Pound and visited concerts where works by contemporary composers like Stockhausen and Bo Nilsson were performed.

At the concerts I sometimes met a former schoolmate, Staffan Olzon, who was one year older than me. He used to arrive on his motorcycle, a BMW, dressed in a black leather outfit and with a bandanna around his neck, oil stains on his face, and his blond hair sticking out in all directions. He didn't write poetry like me but was working on a novel inspired by the music of Bach, »Musikaliskt offer» (»The Musical Sacrifice»). It was printed in 1959, the same year that my first collection of poetry was published.

In retrospect the Fifties stand out as a safe decade for those of us who were beginning to show an interest in cultural activities. All boundaries were respected. The poets wrote poems, the novelists wrote novels, the painters painted their canvases, the sculptors sculptured. Theatre plays were played on the theatre stages, music in the concert halls. All that changed in the Sixties.

In August 1962 I came back to Stockholm after a five week summer job at a museum in northern Sweden. Staffan Olzon told me that he had found a little theatre at Rörstrandsgatan, the Athena Theatre, that was for hire. Did I want to rent it together with him? I sure did. We agreed to rent it one evening a week and call our activities a »literary-musical laboratory».

I had read in an art magazine, Konstrevy, about »happenings» performed by American artists in the USA. In Sweden the composer Lars-Gunnar Bodin and artist Åke Karlung had staged the first Swedish happening during the summer. Staffan and I visited Lars-Gunnar who told us about the new art form. It sounded exciting, and I agreed with Staffan that I should take responsibility for the programme every second week. Invited poets, artists and musicians would appear, and the evening should end with a happening. Staffan wanted to perform his own theatre pieces and develop a form of improvised theatre with his ensemble. In reality the division differed somewhat: there



Bengt af Klintberg på sin utställning på Galerie Catharina 1960. / Bengt af Klintberg at his exhibition at Galerie Catharina 1960. Photo: PeO Eriksson.

heten blev fördelningen en annan: mina kvällar på Atheneateatern blev bara tre.

Min första happening, »Eden», ägde rum i slutet av september. På scenen fanns ett halvdussin plåthinkar som hängde i snören från taket. En stycke ifrån dem stod en byrå vars lådor var fulla med äpplen. Min vän Erik Langlet hade fått till uppgift att dra ut lådorna och kasta äpplena i hinkarna. Meningen var att det skulle uppstå en punktvis, gles, metallisk musik när de dunsade ner.

I bakgrunden fanns också en tygskärm i träram mot vilken en filmremsa projicerades. Filmremsans båda ändar var ihopskarvade så att samma scen ständigt återkom: en man som sätter på sig en hatt. Till en början syntes mycket litet av filmen på det mörka, murriga tygmönstret. Min roll i föreställningen var att måla skärmen vit så att scenen med hatten så småningom framträdde.

Tanken var att happeningen skulle sluta med att en naken flicka kom in på scenen med en skottkärra full med äpplen, som hon välte ut.

Händelseförloppet blev inte som jag hade tänkt mig. Det började redan före start med att flickan som jag vidtalat att agera Eva, en modell på en konstskola, sa att det

Bengt af Klintberg: Identifikationsövning (bandylag), 1962. / Identification Exercise (Bandy Team), 1962.

were only three evenings of mine at the Athena Theatre.

My first happening, »Eden», took place at the end of September. Half a dozen tin buckets were hung by strings from the ceiling of the stage. There was also a chest whose drawers were filled with apples. I had instructed my friend Erik Langlet to pull out the drawers and throw the apples into the buckets. The idea was that the sounds of the apples falling down would create an irregular, sparse, metallic music.

In the background there was a screen of dark, patterned cloth in a wooden frame against which a short film sequence was projected. The film strip was spliced together in both ends so that the same scene reappeared again and again: a man who put on his hat. My role in the performance was to paint the dark cloth white, thereby making the scene with the hat visible.

I had planned that the happening should end with the entrance of a naked girl, pushing a wheelbarrow filled with apples, which she overturned.

The course of events did not follow my plans. Before we had started the girl who I had engaged to act as Eve, a model at an art school, told me that it was forbidden by law for naked models to make movements in front of an audience. To my great disappointment she wore a semi-transparent green gown when she overturned the wheelbarrow.

The apples that Erik Langlet tried to throw into the buckets often missed their goal and rolled out to the audience, who was not slow to bombard the two of us on the stage with them. I set the hanging buckets in swing to increase the dramatic pulse. In the turmoil the partly white-painted screen fell down with a crash over the stage. The whole happening ended in chaos.

Two weeks later I performed a solo happening which I called »Lidner's Vision». It opened with a scene where I was lying on the stage, apparently asleep, wearing a wig and 18th century clothes, with my head leaning on an old drum. Not far from me was a hot plate on which I had put a big kettle filled with water. The bottom of the kettle was uneven which made it rock back and forth on the hot plate at the same time as steam rose towards the ceiling.

When the air on the stage had become moist from the steam I rose and held an improvised, Gothic monologue.



var förbjudet i lag för nakenmodeller att utföra rörelser inför publik. Till min stora besvikelse hade hon på sig en halvt genomskinlig grön klänning när hon välte ut äpplena.

De äpplen som Erik Langlet skulle kasta i hinkarna hamnade ofta snett och rullade ut bland publiken, som inte var sen att bombardera oss på scenen med dem. Jag satte de hängande hinkarna i svängning för att öka dramatiken. I det allmänna tumultet föll den delvis vitmålade skärmen med ett brak in över scenen. Hela händelsen slutade i kaos.

Två veckor senare genomförde jag ensam en händelse som jag hade kallat »Lidners syn». Den inleddes med att jag låg på scenen, till synes sovande, iförd peruk och 1700-talskläder, med huvudet lutat mot en gammal trumma. Inte långt från mig stod en kokplatta på vilken jag hade placerat en stor vattenfylld kastrull. Kastrullens botten var inte planslipad, och det gjorde att den vickade fram och tillbaka på kokplattan, samtidigt som vattenångan steg upp mot taket.

När luften på scenen blivit fuktig av vattenånga reste jag mig upp och höll en improviserad, skräckromantisk monolog. »Jag är skalden Lidner», ropade jag, »som har kommit upp ur min grav på Klara kyrkogård med maskar

»I am the poet Lidner», I shouted, »who has come up from my grave in St. Clara's churchyard with worms crawling in my half-decayed body.» At the end of the monologue I slipped my hands into my pockets and took up living earthworms that I had bought in a shop for anglers. I held up my hands and let the worms fall down over me. Some of them I splattered over the audience who fled screaming. The happening ended with a snowfall: Erik Langlet who was standing in the background put on a big tube with carbon dioxide snow that filled the whole stage with its cold flakes.

In later years I have wondered if throwing the worms over the audience was my unconscious revenge for the apples they had thrown at me two weeks before. In any case, afterwards I collected all earthworms that had survived and gave them their freedom on a lawn close to one of Stockholm's churches.

The third happening at the Athena Theatre took place four weeks later, November 9. It was called »A journey through Inner Sörmland [a province south of Stockholm] Summer 1957» and was described as a »lecture with lantern slides». I had borrowed a slide projector from a school where I had been a substitute teacher. Some thirty black and white photos were shown at a very slow tempo



Från händelsen »Eden» på Athena-Teatern, Stockholm, 1962. / From the happening »Eden» at the Athena Theatre, Stockholm, 1962. Photo: Pressens Bild.

krälände i min halvt förmultnade kropp.» Monologen slutade med att jag stack ner händerna i mina fickor och tog upp levande daggmaskar som jag inhandlat i en affär för sportfiskare. Jag sträckte upp händerna och lät maskarna regna över mig. En del av dem sprätte jag ut över publiken som flydde skrikande. Händelsen slutade med att Erik Langlet, som befann sig i bakgrunden, satte på en stor tub med kolsyresnö och lät hela scenen fyllas av virvlande, kall snö.

Långt senare har jag undrat om maskarna som jag slungade ut över publiken var en omedveten hämnd för att den hade kastat äpplen på mig två veckor tidigare. Hur som helst samlade jag efteråt ihop alla maskar som överlevt och återgav dem friheten på en gräsmatta intill en av Stockholms kyrkor.

Den tredje händelsen på Athenateatern ägde rum fyra veckor senare, den 9 november. Den hette »Resa genom det inre av Sörmland sommaren 1957» och var rubricerad som »föredrag med ljusbilder». Jag hade lånat en skioptikonapparat från en skola där jag hade vikarierat som lärare. I långsamt tempo projicerades ett trettiotal svartvita fotografier mot en duk, bilder som hade det gemensamt att de var fullständigt misslyckade. Några var oskarpa, andra föreställde mörka interiörer eller hus och människor på långt avstånd.

Samtidigt som publiken betraktade fotografierna kunde den höra ett på förhand inspelat ljudband där jag gav en absurt detaljrik, ointressant redogörelse för en resa genom Sörmland. Min avsikt var att söva ner publiken, så att kontrasten till händelsens senare del skulle bli maximal.

Den var inte lång men desto mer dramatisk. När ljudbandet hade tystnat kom jag glidande ut i salongen en dryg meter ovanför publikens huvuden i en stor dykar-dräkt som var fäst i en stålwire. Samtidigt började tre på förhand instruerade vänner i publiken blåsa med full kraft i sina medhavda klarinetter. Girlander av tomtebloss gnistrade, och på scenen välldes salmiakrök fram.

När denna min tredje och sista händelse ägde rum på Athenateatern inför ett femtiotal åskådare, hade begreppet »händelse» blivit riksbekant i Sverige genom ett inslag i TV-programmet »Hylands Hörna» några dagar tidigare. Där framträdde Öyvind Fahlström och Carl Fred-

on a screen, photos which were all a complete failure in one way or another: some were out of focus, others portrayed dark interiors or houses and people from a far distance.

At the same time the spectators looked at the photos they could hear a tape that I had recorded, with a preposterously detailed, uninteresting account of a journey through Sörmland. My aim was to make the audience sleepy in order to create a maximum contrast to the latter part of the happening.

It did not last long but it was dramatic. When the sound tape finished I came gliding out in the auditorium a good metre over the heads of the spectators in a diving suit which was attached to a steel wire. At the same time three previously instructed friends in the audience started to blow clarinets at maximum volume. Garlands of sparklers ignited, and on stage white smoke poured forth.

When this my third and last happening took place at the Athena Theatre in the presence of some fifty spectators, the term »händelse» had become known nationwide in Sweden through the TV programme »Hyland's Corner» some days earlier. There Öyvind Fahlström and Carl Fredrik Reuterswärd appeared together with a smiling Lennart Hyland. The evening newspaper Expressen afterwards stated that the happenings at the Athena Theatre were »far wilder than those of Hyland».

While these evening activities were on I spent my days as an assistant at the Nordic Museum. On November 24 an ethnological dissertation was to be defended in Lund, and I got permission to attend. At the same time I could take the opportunity to visit my folklorist colleagues in Copenhagen. One of my Danish colleagues had a free ticket to a Fluxus concert the evening of November 28. She warned me: the previous evenings had been slashed by the Copenhagen papers.

Many curious visitors had come to the concert in the Nikolaj church (which was the fourth of a series of six), and they reacted with laughter and whistles. I noted that the activities which took place on the stage were different from those happenings I had read about or performed myself. The concert consisted of some ten pieces by different composers. The titles of their works followed musical conventions rather than those of pictorial art. Even the

rik Reuterswärd tillsammans med en leende Lennart Hyland. I Expressen konstaterades efteråt att Athenateaterns happening var »långt vildare än Hylands».

Samtidigt som denna verksamhet pågick arbetade jag på dagtid som amanuens vid Nordiska museet. Den 24 november skulle en avhandling i folklivsforskning ventileras i Lund, och jag fick min chefs tillåtelse att vara med om disputationen. Samtidigt kunde jag passa på att besöka folkloristkolleger i Köpenhamn. En av mina danska kolleger hade en fribiljett till en Fluxuskonsert kvällen den 26 november. Hon varnade mig: de föregående kvällarna hade blivit utskälda av Köpenhamns-tidningarna.

Många nyfikna besökare hade kommit till konserten i Nikolajkirken (som var den fjärde av sammanlagt sex), och de reagerade med skratt och visslingar. Jag noterade att det som hände på scenen var något annat än de happeningar jag läst om eller själv framfört. Konserten bestod av ett tiotal stycken av olika upphovsmän. Titlarna på verken följde musikaliska konventioner snarare än bildkonstens. Att det var en konsert framgick redan av titeln i programbladet: »Musik og antimusik. Det instrumentale teater». Styckena kunde vara både korta eller påfrestande långa, men oavsett längd tycktes de uppbyggda på en enda idé. De var minimalistiska innan detta begrepp slagit igenom.

Ett av de längsta var Tomas Schmits »Zyklus». Framme på scenen stod tolv flaskor uppställda i en cirkel. En av dem var full med vatten, alla de andra var tomma. Konstnären tog flaskan med vatten och hällde över vatten i flaskan intill. Därefter fortsatte cirkelrörelsen med sols varv efter varv ända tills allt vatten hade försvunnit. Många i publiken blev provocerade av det långsamma stycket, men själv tilltalades jag av dess rofyllda enkelhet.

Emmett Williams »Counting Song» bestod i att han räknade publiken med hög röst. För varje person han räknade stoppade han en karamell i munnen. Rösten blev så småningom allt otydligare, och till slut – när munnen var full av karameller – kunde han inte längre fortsätta. Det stycket hade en rent matematisk skönhet: man kunde räkna ut att munhålan skulle bli så full att rösten vid ett visst stadium måste tystna.

title in the programme made it clear that it was a concert: »Music and Anti-Music. Instrumental Theatre.» The pieces could be both short or very long, but irrespective of their duration they seemed to be based upon one single idea. They were minimalistic before this term had been coined.

One of the most lengthy was Tomas Schmit's »Zyklus». Twelve bottles had been placed in a circle on the stage. One of them was filled with water, all the others were empty. The artist took the water-filled bottle and poured the water into the next bottle. He then continued this circular movement from bottle to bottle clockwise until all water had disappeared. Many people in the audience became provoked by the slowness of this piece, but to me its serene simplicity was very appealing.

The performance of »Counting Song» by Emmett Williams consisted of his counting of the audience in a loud voice. For each person he counted he put a piece of candy in his mouth. His voice became gradually more and more indistinct until he finally – when his mouth was filled with candy – could not continue. That piece had an almost mathematical beauty: the audience could calculate when his mouth cavity would be so full that it forced him to be silent.

In Ben Patterson's »Septet» seven coffee kettles were put in pyramid form on the steps of a ladder. On the spout of each was fastened a balloon, and when the water in the kettles started to boil, the balloons filled up. The seated composer then threw darts at them.

The final piece was »Proposition (Make a Salad)» by Alison Knowles. All performers on the stage started to chop heads of lettuce, leek and other vegetables for a salad, which was then carried out on plates to the audience. A young Dane who had apparently come in order to have fun stepped forward and took a carrot. He was driven away by a big man with curly hair who gave him such a strong blow with a wooden spoon that the spoon broke. That was my first impression of Dick Higgins.

This very episode has stuck in my memory, because it was then it became quite clear to me that the events which took place on the stage were not to be conceived as pure jokes. The performers had a serious purpose with their pieces. What they called »music and anti-music»

I Ben Pattersons »Septet» kunde publiken betrakta sju kaffepannor, uppställda i pyramidform på en steg. På varje pip var en ballong fastsatt, och när vattnet i kaffepannorna började koka, svälde ballongerna upp. Sedan utsattes de för pilkastning av den sittande kompositören.

Sist kom Alison Knowles »Proposition (Make a Salad)». Alla aktörerna på scenen satte igång med att hacka salladshuvuden, purjolök och andra grönsaker till en sallad, som sedan bars ut på tallrikar till publiken. En ung dansk som tydligen kommit dit i avsikt att ha roligt gick fram och tog en morot. Han drevs bort av en storväxt man med krulligt hår som gav honom ett så kraftigt slag med en träslev att slevan gick sönder. Det var mitt första intryck av Dick Higgins.

Just den episoden har fastnat i mitt minne, för det var då det blev helt klart för mig att det som utspelade sig på scenen inte skulle uppfattas som rena skämt. Aktörerna hade ett allvarligt ärende med sina stycken. Det som de kallade »musik och antimusik» var i stor utsträckning olika tillämpningar av Marcel Duchamps idé om readymades och John Cages tankar om musik. Duchamp hade ställt ut en flasktorkare som konst, och Cage hade låtit ett musikstycke (4'33) bestå av alla ljuden i och omkring konsertsalen. På samma sätt presenterade Fluxus-artisterna vardagens välkända ljud och rörelser som musik och dans.

Efter konserten följde jag med konstnärerna till en liten krog och lärde känna flera av dem närmare. Jag berättade om mina happenings i Stockholm och bytte adresser med George Maciunas, Dick Higgins, Emmett Williams och Arthur Køpcke. Efter hemkomsten skrev jag en artikel för Expressens kultursida om konserten i Köpenhamn som måste vara det första omnämmandet av Fluxus i svenska medier (»Komposition för purjolök och karameller», Expressen 6 december 1962).

George Maciunas hade berättat att nästa Fluxuskonsert skulle äga rum i Düsseldorf i slutet av januari nästa år. Några dagar efter jul fick jag ett brev från honom där han berättade om sina planer på att ge ut en skandinavisk Fluxus-box. Han undrade om jag ville redigera den, förslagsvis tillsammans med Hans Nordenström.

I brevet inbjöd han mig dessutom att skicka kompo-

was to a great extent adaptations of Marcel Duchamp's idea of readymades and John Cage's thinking on music. Duchamp had exhibited a bottle-dryer as art, and Cage had created a musical piece (4'33) which consisted of all sounds in and around the concert hall. In the same manner the Fluxus artists presented well-known everyday sounds and actions as music and dance.

After the concert I joined the artists at a small restaurant and became acquainted with several of them. I told them of my happenings in Stockholm and exchanged addresses with George Maciunas, Dick Higgins, Emmett Williams and Arthur Køpcke. Having returned home I wrote an article for the culture page of Expressen about the concert in Copenhagen which must be the first mention of Fluxus in Swedish media (»Komposition för purjolök och karameller» [»Composition for Leek and Candies»] Expressen, December 6, 1962).

George Maciunas had told me that the next Fluxus concert was planned to take place in Düsseldorf at the end of January the following year. Some days after Christmas I got a letter from him describing his plans for a Scandinavian Fluxus box. He wondered if I wanted to edit it, if possible together with Hans Nordenström.

In the letter he also invited me to send compositions to the Fluxus festival at the art academy in Düsseldorf or to come myself and perform them. He also asked me to find out if Nordenström was interested in participating.

A third point in the letter concerned a possible series of Fluxus concerts in Sweden, tentatively in the autumn of 1963. Finally Maciunas mentioned his plans to move to Japan in 1964 in order to establish a communal farm there.

In the beginning of the new year I called Hans Nordenström, who I knew was the creator of the ingenious cartoon »Brul», and asked him if he was interested in taking part in Fluxus activities. It appeared that he was not at all interested. He worked as an architect, and he didn't know who George Maciunas was, contrary to my previous impression. After the telephone call I decided to try instead to convince Staffan Olzon to accompany me to Düsseldorf.

It was first January 17 that I answered Maciunas' letter. I gave a closer description of my three happenings at

sitioner till Fluxusfestivalen på konstakademin i Düsseldorf eller själv komma och framföra dem. Han bad mig också undersöka om Nordenström var intresserad av att delta.

En tredje punkt i brevet gällde en eventuell serie Fluxuskonserter i Sverige, förslagsvis hösten 1963. Brevet slutade med att Maciunas nämde sina planer på att 1964 flytta till Japan och etablera en kollektivfarm där.

I början av det nya året ringde jag upp Hans Nordenström, som jag främst kände som upphovsman till den geniala tecknade serien »Brul», och frågade om han var intresserad av ett Fluxussamarbete. Han var inte alls intresserad, visade det sig. Han arbetade som arkitekt, och han visste inte vem George Maciunas var, vilket jag hade fått för mig att han gjorde. Efter telefonsamtalet bestämde jag mig för att i stället försöka övertala Staffan Olzon att följa med till Düsseldorf.

Det dröjde till den 17 januari innan jag besvarade Maciunas brev. Jag beskrev närmare mina tre happenings på Athenateatern och informerade honom om att jag gärna ville delta i Düsseldorf-festivalen med något nytt stycke. Jag nämnde också att Staffan Olzon var beredd att följa med.

Svaret kom efter bara ett par dagar i ett brev daterat 23 januari. Festivalen skulle äga rum redan den 2 och 3 februari, meddelade han. Han hade ännu inte gett upp hoppet att kunna knyta Hans Nordenström till den planerade skandinaviska Fluxusutgåvan. Två personer i Düsseldorf hjälpte till att organisera festivalen: Jean Pierre Wilhelm och Joseph Beuys. Senare läste jag i en tysk bok om happenings att han skrivit till Beuys och informerat honom om att vi var i antågande:

Lieber prof. Beuys:

Ich habe ein leicht revidiertes Programm beigelegt. Ich bezweifle sehr, ob Dick & Alison Higgins meine Mitteilung früh genug erhalten werden, um am 2. und 3. Feb. wieder aus der Türkei zurück zu sein. Ich habe deshalb die sehr guten schwedischen »events»-komponisten Bengt af Klintberg & Staffan Olzon aufgefordert, teilzunehmen. Sie werden in einem mit ihrem Material und weiteren Aufführern vollgepackten Auto ankommen. (Becker & Vostell 1965, 196)

the Athena Theatre and informed him that I would very much like to participate at the Düsseldorf festival with a new piece. I also mentioned that Staffan Olzon was ready to go with me.

The answer came only a couple of days later in a letter dated January 23. He told me that the festival was to take place on February 2 and 3. He had not yet abandoned his hope to be able to tie Hans Nordenström to the planned Scandinavian Fluxus edition. Two persons in Düsseldorf were helping him to organize the festival: Jean Pierre Wilhelm and Joseph Beuys. Later I read in a German book about happenings that he had written to Beuys and informed him that we were on the way:

Lieber prof. Beuys:

Ich habe ein leicht revidiertes Programm beigelegt. Ich bezweifle sehr, ob Dick & Alison Higgins meine Mitteilung früh genug erhalten werden, um am 2. und 3. Feb. wieder aus der Türkei zurück zu sein. Ich habe deshalb die sehr guten schwedischen »event»-komponisten Bengt af Klintberg & Staffan Olzon aufgefordert, teilzunehmen. Sie werden in einem mit ihrem Material und weiteren Aufführern vollgepackten Auto ankommen.» (Becker & Vostell 1965, 196)

Staffan Olzon and I started our journey to Düsseldorf on January 31 in Staffan's little Citroën 2 CV, that classical model which is called »canard» (duck) in French. Our fellow-travellers were the sisters Mieke and Beatrice Heybroek who had been asked to assist in my contribution, a composition called »An Alternative to Another Rattlesnake». Staffan brought with him a tape, »Mr Laurel Just Had to Become a Bird».

I had a clear idea for my piece when the car left Stockholm, but it was not yet carried out. The idea was that Staffan and I should be standing on top of two ladders on the stage. We should, by means of a string, exchange big signs with messages, but these messages should be more and more difficult to interpret so that the communication finally collapsed. I had borrowed a pair of bobbins, a kind of roll with a handle used for rolling yarn, and I had bought white cardboard plates, thin black sheets of paper for the letters and glue. The texts had to

FLUXUS

Dea-Rben-Gtafk-Lint-Berg:

Thanks for your card & paper clipping with your essay. There are several requests & comments I would like to make:

I. We have decided to issue a separate Scandinavian FLUXUS Box, since there seem to be enough things of interest in Scandinavia to form a separate issue. Germany meanwhile seems to have too little to have any fluxus issue at this time.

To assure a comprehensive collection it would be good if you ^{could} undertake to co-edit this issue with Hans Nordenström for instance. [and K.E. Welin] I wrote to Nordenström on this subject but it would be better if you requested his collaboration.

The Yearbox could contain just about anything you like, essays, compositions, pictorial matter, flip-books, scraps, ready-mades, objects - etc. Something in the character of the Tvängs-Blandaren the box that Nordenström did few years ago. I would finance its publication & allow you to have few hundred copies as compensation for your work. Other copies would be distributed in USA, Japan, East & West Europe.

Date of issue could be scheduled for Nov. 1963, so you would have a whole year to collect all good materials. Enough time to in general - fluxus tends to be encyclopaedic in character - a kind of Shosoin warehouse of good things being done these days.

We are also publishing special issues devoted to single people - such as complete works of...

compare works of George Brecht, or
La Monte Young, or N.J. Falk, or Ben Patterson etc. etc.
Possibly you and/or Nordenström would be interested to
have such issue on your or his works (if there is
enough to fill a box that is).
Let me know your thoughts on this subject.

2. In February we will conduct a 3 concert ^{fluxus} festival
in Düsseldorf. In connection to this we would like
to know whether you would be interested in joining
us: both by providing us with your event-compositions
(for us to perform) and/or coming yourself to
perform your events and those of others.
We will have a street demonstration and 2 or 3
concerts in the Art Academy.
Please, also inquire Nordenström in his interest to
participate in future "Festum Fluxorum".

3. We would also be interested in coming to Sweden
to perform if you think such series could be
organized without too much cost.
Maybe Karl-Eric Welin (who works with Swedish radio &
performed one with us) could be of help in this matter.
A good time to present it would be Autumn 1963, or even
the ~~to~~ to coincide with Scandinavian Fluxus box.

In 1964 we will "migrate" to Japan most likely &
establish a Fluxus "collective farm" there, from which it
would be economically more practical to operate.

Please let me know as soon as you can your thoughts on
participating in future Fluxus festivals starting Feb.
since we must prepare programs in mid. Jan.
Also, please let us know the results of your
conversations with Nordenström regarding fluxus
yearboxes & festivals. Also — let us know whether
you prefer to present your events in street or theatre
or both — also — what materials & equipment you would
require. We must plan all this as much in advance
as possible.

Regards regardless of regardants.

George Maciunas.
FLUXUS
6241 Ehlhalten
Gräfliche Str. 17
Reactionary Germany.

P.S. Could you travel on your own funds to Düsseldorf,
later to Yugoslavia & Poland ??? to Japan, USA ???

Dea Rbe Ngt Afkli Ntb Erg: Jan. 23, 63.
Thanks for your letter & "scores" of events which were of great interest to us.
Düsseldorf festival will be presented in two very condensed & concentrated concerts.
FEBRUARY 2nd & 3rd. Sat. & Sun.
at the Kunstakademie. Would you be able to come on such so short notice? I will write the organizers there to arrange for cheap hotels etc. We may be able to obtain loudspeakers there, since we are not bringing our own equipment, nor will we perform any electronic music.
The concerts will be in the evening.
Some Düsseldorf organizers & collaborators:
Jean Pierre Wilhelm, Kaiserstr. 22. Tel. 447739
Prof. Josef Beuys, Stadtl. Kunstakademie.
There will be a stage & audience of about 200
I will write in few days with more exact particulars.

In regards to Scandinavian Fluxus. - Did Nordenström get my letter? Could he send me that box he edited (I forget the name) with designs of 2 ^{surround} machines in them. Are his book-box out-of-print? not available. Also a box of his cartoon cards? I will pay for these publications. I am sorry Nordenström is so hesitant. Actually I could do as much organizational work as possible as long as you both give me "leads" - suggestions whom, what, which to include to whom to contact etc. I would do all type-setting, printing & distribution. I suppose both of you know enough people in Scandinavia to make up a good solid volume. It's just a question of letting me know what you know and most important - sending me contributions of your own. OK? If you do come to Düsseldorf we can discuss this plan in great detail and afterwards you could try to influence Nordenström too.

I have enclosed 2 things: (1) tentative program which was made-up before you wrote me, so your events could be included in the 1st. evening. (I am writing this to the Düsseldorf organizers.)
(2) a News letter no. 5 which is self explanatory. I hope you & Nordenström would respond to it affirmatively.

Regards/regards regardless of regardants. George M.
Mac-Ehr-Nas

*Staffan Olzon och Bengt af Klintberg i den senares
»Alternative to Another Rattlesnake» vid Festum Fluxorum,
Düsseldorf, 1963. / Staffan Olzon and Bengt af Klintberg in
»Alternative to Another Rattlesnake» by the latter at the
Festum Fluxorum, Düsseldorf, 1963. Photo: Manfred Leve.*

Den 31 januari startade Staffan Olzon och jag vår resa till Düsseldorf i Staffans lilla Citroën 2 CV, den klassiska modell som på franska kallas »canard» (anka). Med på resan var systrarna Mieke och Beatrice Heybroek som skulle assistera i den komposition som skulle bli mitt bidrag, »An Alternative to Another Rattlesnake». Staffan Olzon hade tagit med sig ett ljudband, »Mr Laurel Just Had to Become a Bird».

När bilen lämnade Stockholm var jag klar med idén till mitt stycke, däremot inte med utförandet. Idén var att Staffan och jag skulle befinna oss på var sin stege på scenen. Mellan oss skulle vi veva skyltar med språkliga budskap, som skulle bli alltmer svårtydda så att kommunikationen till slut kollapsade. På Handarbetets Vänner på Djurgården hade jag fått låna bobiner, ett slags garnrullar, och jag hade köpt pappskivor, tunna svarta pappark för texterna och klister. Tillverkningen av texterna fick ske under bilfärden. Jag satt i baksätet och klippte ut bokstäver och bokstavsliknande former som jag klistrade fast på skivorna.

Sent på eftermiddagen stannade vi vid ett småländskt motell för att dricka en kopp kaffe. När vi sedan satte oss i bilen startade den inte. Trots Staffans alla bemödanden förblev motorn död, och vi tvingades övernatta på motellet. Staffans försök att få i gång bilen följande dag var lika resultatlösa. Jag och systrarna Heybroek utnyttjade tiden till att klippa och klistra skyltar till mitt stycke. Till sist drog en bärgningsbil vår Citroën till Helsingborg, där det fanns en Citroënverkstad som kunde avhjälpa felet. Sedan körde vi hela natten genom Danmark. Det var fruktansvärt kallt i bilen, vi satt hopträngda och skakade av köld. Under de tidiga morgontimmarna fick vi lite sömn på Grossenbrodefärjan. Inte heller nästa dag kom vi fram. Bilen gick allt långsammare; i uppførsbackar fick vi åka på ettans växel.

Eftersom resan tog mer än tre dagar missade vi den första konsertkvällen i Düsseldorf. Vi kom fram till konstakademin på eftermiddagen den 3 februari, bara några timmar innan den andra konserten skulle börja. Rekvisitan som vi beställt fanns på plats, och vi hann repetera våra stycken innan publiken fyllde den stora aulan. Vi fick all hjälp vi kunde önska av Joseph Beuys som berättade att den första kvällen hade blivit en succé. Äggfläckar

be made during the car ride. I sat in the back seat, cutting out letters and letterlike forms which I glued on the plates.

We stopped late in the afternoon at a motel in southern Sweden to have a cup of coffee. When we got back to the car it wouldn't start. The motor resisted all efforts by Staffan and remained dead, so we had to stay overnight at the motel. The Heybroek sisters and I spent the time cutting and gluing signs for my piece. Finally a towtruck pulled our Citroën to Helsingborg, where it was repaired at a Citroën garage. We drove a whole night through Denmark, and it was terribly cold in the car; so cold that we were shivering although we were sitting close together. During the early morning hours we got a little sleep on the Grossenbrode ferry. Our hope to reach Düsseldorf the next day was shattered. The car went slower and slower; we had to use first gear for uphill.

Since the trip took more than three days we missed the first concert in Düsseldorf. We arrived at the art academy in the afternoon of February 3, a few hours before the second concert. The props that we had ordered had arrived, and we had time to rehearse our pieces before the audience filled the great hall. Joseph Beuys gave us all the help we could wish and told us that the first evening had been a success. Egg stains on the wall behind the stage illustrated that there had been an animated atmosphere.

This second Festum Fluxorum in Düsseldorf was an outburst of creativity that made our memories of the hardships during the journey fade away. Many of the artists were the same as in Copenhagen, but some were new acquaintances like Nam June Paik, Daniel Spoerri and Wolf Vostell. Paik's piece »Fluxus Champion Contest» didn't resemble anything I had seen earlier on stage. One participant from each country (Sweden was represented by Staffan Olzon) stood on the stage around a bucket and urinated into it while singing the national anthem of their country. An American, Frank Trowbridge, had been drinking beer all afternoon and won the title »Fluxus Champion». The humour and satire of the piece went home among the audience who laughed instead of being provoked.



på väggen bakom scenen vittnade om att det hade gått vilt till.

Denna andra Festum Fluxorum i Düsseldorf blev ett utbrott av kreativitet som fick minnet av vedermodorna under resan att förblekna. De flesta av konstnärerna hade jag träffat redan i Köpenhamn, nya bekantskaper var (förutom Joseph Beuys) bland andra Nam June Paik, Daniel Spoerri och Wolf Vostell. Paiks stycke »Fluxus Champion Contest» liknade ingenting jag tidigare hade sett på en scen. En deltagare från varje land (Sverige representerades av Staffan Olzon) ställde sig på scenen runt en hink och pissade i den, samtidigt som de sjöng sitt lands nationalsång. En amerikan, Frank Trowbridge, hade druckit öl hela eftermiddagen och kunde därför erövra titeln som »Fluxus Champion». Humorn och satiren i stycket gick hem hos publiken, som skrattade i stället för att bli provocerad.

A beautiful example of instrumental theatre was Tomas Schmit's »Piano Piece No. 1». A black grand piano was on the stage with its lid shut. Tomas Schmit stepped forward and placed wooden blocks in different colours on it. With deep concentration he put the blocks upon each other so that they formed tall towers. The audience followed the course of events with intense interest. Suddenly he lifted the lid so that all the blocks fell down on the stage. Cheers and handclaps!

The two Swedish contributions were well received. In my »Alternative» Staffan Olzon and I were standing on our ladders, assisted by the Heybroek sisters who handed us the signs that we exchanged with great difficulty. In Staffan's »Mr Laurel» the composer was sitting in a striped pyjamas on a bed on the stage doing nothing, just listening together with the audience.

A piece that was very unlike the others and perhaps

Ett vackert exempel på instrumental teater var Tomas Schmits »Piano Piece No. 1». En svart flygel stod på scenen med nedfällt lock. Tomas Schmit gick fram till flygellocket och placerade tråklossar i olika färger på locket. Under djup koncentration satte han klossarna på varandra så att de bildade höga staplar. Publiken följde det hela under spänd tystnad. Plötsligt lyfte han upp locket så att alla klossarna regnade över scenen. Jubel och applåder!

De båda svenska bidragen fick också ett positivt mottagande. I mitt »Alternative» stod Staffan Olzon och jag på var sin stege, assisterade av systrarna Heybroek som räckte upp och tog emot de skyltar som vi mödosamt vevade mellan oss. I Staffans »Mr Laurel» satt kompositören själv i randig pyjamas på en säng på scenen och gjorde ingenting, bara lyssnade tillsammans med publiken.

Ett stycke som inte liknade de andra och kanske just därför gjorde ett starkt intryck var Joseph Beuys »Sibirische Symphonie, erster Satz». En död hare hängde från en svart tavla. På flygeln framför haren var strängarna täckta av jordhögar. När Beuys slog sig ner vid flygeln och spelade på tangenterna hördes bara stumma, dova ljud. Han reste sig och gick till svarta tavlan där han med krita skrev ner enkla matematiska satser ($2 \times 2 = 4$). Därefter skar han ut hjärtat ur haren och (men här är mitt minne oklart) lät den glida på en wire ner mot klaviaturet.

Efteråt har jag förstått att den här aktionen var Beuys första stycke där han framträdde med en död hare. Den skulle följas av många andra under de kommande åren. Med sin rituella, magiska karaktär uttryckte den en helt annan konstsyn än de övriga Fluxuskompositionerna, och den skulle senare leda till att George Maciunas tog avstånd från Beuys. Men om det visste jag just då ingenting. Jag satt som så många andra i publiken helt fascinerad.

Dick Higgins och Alison Knowles hade hunnit återvända från Turkiet i tid till Düsseldorfkonserterna, tvärt emot vad George Maciunas hade befarat. Dagen efter den andra konserten åt jag lunch med dem. Vi diskuterade möjligheten att arrangera en Fluxuskonsert ganska snart i Stockholm, nu när de ändå var i Europa. Vi visste

for that reason made a strong impression was Joseph Beuys' »Sibirische Symphonie, erster Satz». A dead hare hung from a blackboard. On the grand piano in front of the hare the strings were covered with heaps of earth. When Beuys sat down at the grand piano and played on the keys only dumb, unresounding tones were heard. He rose and went to the blackboard where he wrote down simple mathematical propositions with chalk ($2 \times 2 = 4$). Then he cut out the heart of the hare and (here my memory is unclear) had it glide down a wire on the keyboard.

Afterwards I have understood that this action was the first one in which Beuys appeared together with a dead hare. It was to be followed by many others in the coming years. With its ritual, magical character it expressed a totally different view on art than the other Fluxus compositions, and it would later lead to George Maciunas dissociating himself from Beuys. But this was something I knew nothing about then. Like many others in the audience I was just fascinated.

Dick Higgins and Alison Knowles had come back from Turkey in time for the Düsseldorf concert, contrary to George Maciunas' fears. I had lunch with them the day after the second concert. We discussed the possibility of arranging a Fluxus concert in Stockholm fairly soon, since they now were in Europe. We knew that Maciunas wanted to do a greater manifestation, but couldn't one imagine a smaller »pre-Fluxus»? According to Dick one could. Staffan had a promise from the Royal Dramatical Theatre to rent one of its stages, the Alley Theatre, during the spring, so we didn't have to look for a venue.

The trip back home was as miserable as the trip down. The first day we had two flat tyres, and in the night we had two long stops on the highway because we ran out of gas. The interior of the car was covered with frost.

On February 23 I visited the Modern Art Museum where Karl-Erik Welin had a piano evening. The next day Dick and Alison arrived in Stockholm. That winter was one of the coldest in the Sixties, and Dick was dressed in an ankle-length bearskin furcoat that made him look like a Russian peddler. That same evening we paid a visit to the offices of the society of composers, Fylkingen. Dick described our concert plans, but in my diary I afterwards

att Maciunas ville göra en större manifestation, men kunde man inte tänka sig en mindre »pre-Fluxus»? Det ansåg Dick. Staffan hade fått löfte av Dramaten att hyra Alléteatern vid Narvavägen under våren, så vi behövde inte tänka på att leta efter lokal.

Resan hem blev lika eländig som resan ner. Första dagen fick vi två punkteringar, och på natten blev vi stående två gånger på autobahn utan bensin. Bilen var invändigt täckt av frost.

Den 23 februari var jag på Moderna Museet där Karl-Erik Welin hade en pianoafton. Följande dag kom Dick och Alison till Stockholm. Vintern var en av sextioalets kallaste, och Dick var klädd i en fotsid björnskinnpäls som fick honom att likna en rysk gårdfarihandlare. Redan samma kväll gjorde vi ett besök i Fylkingens lokaler på Prästgatan. Dick berättade om våra konsertplaner, men i min dagbok har jag antecknat att samtalet innehöll alltför många pinsamma tystnader och alltför mycket liknade ett förhör för att det skulle vara riktigt trivsamt. Två av de närvarande verkade vara positivt inställda, Lars-Gunnar Bodin och Bengt Emil Johnson, och vi fick lov att föra upp deras namn på affischen. Båda hoppade dock av några dagar före konserten. Det gjorde däremot inte Carl Fredrik Reuterswärd, som lovade medverka när jag ringde upp honom. Men han ville framträda under pseudonymen Charles Lavendel.

Ett 50-tal personer kom till den första konserten på Alléteatern som inleddes med ett stycke konkret poesi för fyra röster, Emmett Williams »4 Dimensional Song of Doubt». Det fortsatta programmet omfattade ett tiotal nummer, däribland ett stycke som sedermera har fått en särställning som musikalisk readymade vid otaliga Fluxuskonserter, George Brechts »Drip Music». Idén är enkel: interpreten låter publiken höra ljudet av droppande vatten. På Alléteatern var det Dick Higgins som klev upp på en stege och skvimpade ut vatten som föll ner i ett tvättfat på golvet. Staffan Olzon och jag framförde mitt »Alternative to Another Rattlesnake», och hela ensemblen deltog i Dicks »Graphis 62».

Carl Fredrik Reuterswärd hade inte deltagit i repetitionerna före konserten och hade heller inte sagt vad hans bidrag skulle bestå av. När konserten började satte han sig till min förvåning bland publiken, rätt långt bak i

wrote that there were too many awkward silences and too much of a cross-examination to make it cosy. Two of those present seemed to have a positive attitude, Lars-Gunnar Bodin and Bengt Emil Johnson, and we got permission to put their names on the poster. However, both backed out some days before the concert. On the other hand we got a positive answer from Carl Fredrik Reuterswärd, who promised to participate when I called him. But he wanted to appear under the pseudonym Charles Lavendel (= lavender).

Some fifty people came to the first concert at the Alley Theatre, which started with a piece of concrete poetry for four voices, Emmett Williams' »4 Dimensional Song of Doubt». The following programme contained some ten numbers, among others a piece which has later gained an exceptional position as a musical readymade at innumerable Fluxus concerts, George Brecht's »Drip Music». The idea is simple: the interpreter makes the audience listen to the sound of dripping water. At the Alley Theatre it was Dick Higgins who climbed a ladder and splashed water into a wash-basin on the floor. Staffan Olzon and I performed my »Alternative to Another Rattlesnake», and the whole assembly participated in Dick's »Graphis 62».

Carl Fredrik Reuterswärd had not participated in the rehearsals before the concert, and he hadn't told us anything about his contribution. When the concert started I was surprised to find him sitting among the audience, rather far back in the auditorium. It was when the whole ensemble was performing Dick's »Graphis 62», a piece with a game-like structure where the participants moved along drawn lines on the stage floor, uttering sentences which contained some words decided in advance like »fish», »macaroni» and »boarding-house», that a nauseating smell of lavender spread in the auditorium. I looked at the place where Carl Fredrik had been sitting. He had disappeared.

»Graphis 62» was followed by a piece of minimalistic music by La Monte Young, »Composition 1960 No. 11». It was performed by Dick Higgins and consisted of one single note on pedal organ that was sustained for 45 minutes. The attention of the audience soon gave way to shouts and footstamps, and not many stayed until the note was no longer heard. But those who did so said that

ALLÉTEATERN • NARVAVÄGEN 7

happenings

danger music

FLUXUS

Dick Higgins - Alison Knowles

framför kompositioner av Higgins, Knowles, George Brecht
Al Hansen, Nam June Paik, La Montey Young m.fl.

Svenska bidrag av bl.a. Lars Gunnar Bodin, Bengt Emil Johnson,
Bengt af Klintberg, Charles Lavendel, Staffan Olzon

Föreställningar:

Fredag 1 mars kl. 20.

Lördag 2 mars kl. 20.

Söndag 3 mars kl. 14.

Entré från 4:—

Biljetter i teaterns kassa två timmar före varje föreställning

salongen. Det var medan hela ensemblen framförde Dicks »Graphis 62», ett stycke med spelliknande struktur där ensemblen rörde sig längs uppdragna linjer på scengolvet och yttrade meningar som innehöll vissa på förhand bestämda ord som »fisk», »makaroni» och »pensionat», som en kväljande doft av lavendel spred sig i salongen. Jag tittade bort mot den bänk där Carl Fredrik hade suttit. Han var försvunnen.

»Graphis 62» följdes av ett stycke minimalistisk musik av La Monte Young, »Composition 1960 No. 11». Det framfördes av Dick Higgins och bestod av en enda ton på tramporgel som hölls ut i 45 minuter. Publikens lyssnande övergick snart i rop och stampningar, och när tonen tystnade var det inte många som satt kvar. Men de som gjorde det berättade att stycket hade försatt dem i ett meditativt, svävande tillstånd.

Följande dag recenserades konserten i två tidningar. Rubriken i Stockholms-Tidningen var: »Lavendeldoftande publik skrek, stampade – gick.» I Expressen löd rubriken: »Kan ingen stoppa happenings?»

Även den andra konserten bjöd på en komposition av La Monte Young som frestade på publikens tålmod: »566 for Henry Flynt». Den består av 566 clusters på pianoklaviet som åstadkoms genom att pianisten med kraft låter underarmarna landa på tangenterna. Mitt eget bidrag var »Food Piece for Dick Higgins», där jag åt mig igenom en måltid men tappade all mat när den nådde läpparna så att den till slut låg i en hög på golvet.

Den som mest konsekvent tillämpade Duchamps och Cages idéer om att utvälja något i det vardagliga livet och presentera det som konst eller musik var Alison Knowles. Hennes bidrag till den andra konserten var »Nivea Cream Piece», där ett par personer gned in händerna i Niveakrämen nära en mikrofon, och »Proposition (Make a Salad)» som jag hade sett i Köpenhamn. Det stycke av henne som uppskattades mest av publiken var »Child Art Piece», som framfördes under den tredje konserten, en söndagsmatiné som bara hade lockat ett tjugotal personer. Ett litet barn, kanske två år gammalt, tultade in på scenen och fick göra vad det ville. Vi hade fått »låna» det av ett par vänner till Staffan Olzon, Maj och Rune Englund. Plötsligt framstod anblicken av ett litet barn som det underbara mirakel det är.

the piece had put them into a meditative, floating state.

The following day the concert was reviewed in two newspapers. The headline in Stockholms-Tidningen was: »Lavender-smelling audience shouted, stamped – left.» Expressen had the following headline: »Can no one stop happenings?»

The second concert also contained a composition by La Monte Young that was a strain on the patience of the audience: »566 for Henry Flynt». It consists of 566 clusters produced when the pianist forcefully lets his forearms land on the keyboard. My own contribution was »Food Piece for Dick Higgins», where I was eating a complete meal but dropped all the food when it reached my lips so that it finally was lying in a heap on the floor.

The one who most consistently applied Duchamp's and Cage's ideas about selecting something from everyday life and presenting it as art or music was Alison Knowles. Her contribution to the second concert was »Nivea Creme Piece», in which a number of persons rubbed Nivea creme into their hands close to a microphone, and »Proposition (Make a Salad)» which I had seen in Copenhagen. The piece by her that was most appreciated by the audience was »Child Art Piece», which was performed during the third concert, a Sunday matinée that only attracted some twenty people. A little child, perhaps two years old, toddled around on the stage and could do anything it wanted to. We had »borrowed» it from Staffan Olzon's friends Maj and Rune Englund. Suddenly the sight of a little child stood out as the wonderful miracle that it is.

I spent the two last weeks of March 1963 in Oslo. My errand there was the same as in Copenhagen four months earlier: to meet my folklorist colleagues at the university. It appeared that the poet Sten Hanson, with whom I had become acquainted several years earlier and who had been in the audience during the Fluxus concerts at the Alley Theatre, also was headed for Oslo. We agreed to go there at the same time and to arrange a Fluxus concert, if an opportunity occurred.

In Oslo we contacted the chairman of the student union who reluctantly gave us permission to perform at the student restaurant »Studentekroa». We met some young people at the university campus who became in-

De två sista marsveckorna 1963 tillbringade jag i Oslo. Mitt ärende där var detsamma som i Köpenhamn fyra månader tidigare: att träffa folkloristkollegerna på universitetet. Det visade sig att poeten Sten Hanson, som jag hade lärt känna flera år tidigare och som hade suttit bland publiken på Alléteaterns Fluxuskonserter, också hade sina vägar till Oslo. Vi kom överens om att åka dit samtidigt och att arrangera en Fluxuskonsert om tillfälle bjöds.

I Oslo tog vi kontakt med studentkårens ordförande som motvilligt gav oss tillåtelse att framträda på studenternas restaurang, Studentekroa. På universitetscampusen i Blindern träffade vi några ungdomar som blev intresserade av att delta i konserten: Randi Weum, som på 70-talet kom att arbeta inom norsk film, Sigmund Kvaløy Setreng, senare känd ekofilosof, och Frank Thore Nilsen. När konserten startade var Studentekroa fullsatt. Programmet har aldrig varit publicerat, men på ett nedklottrat papper som jag har sparat läser jag att följande kompositioner ingick:

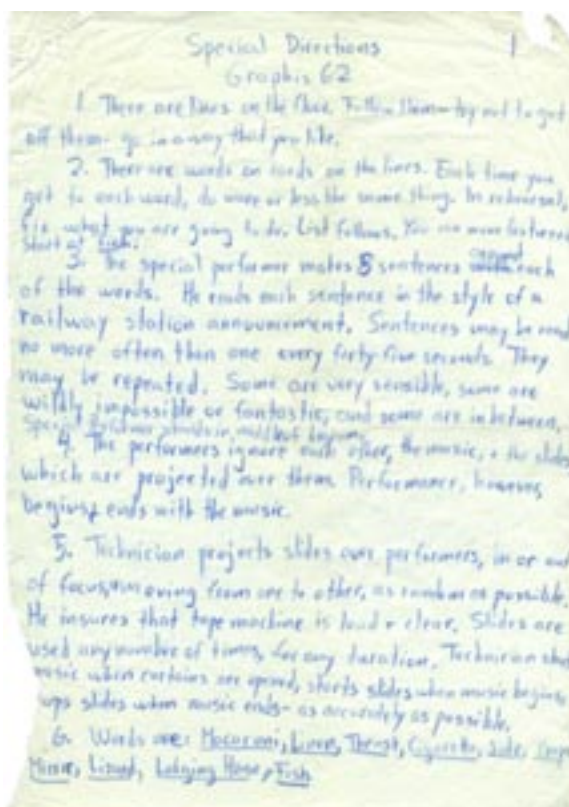
Dick Higgins	Graphis 24
Ben Patterson	Frog Pond
George Brecht	Drip Music
Dick Higgins	En moins que une minute I
Bengt af Klintberg	Variationer på Dick Higgins »Graphis 62»
George Brecht	Comb Piece
Dick Higgins	Two for Hami Bay
Dick Higgins	En moins que une minute II
Emmett Williams	Counting Song
Sten Hanson	Komposition för piano, människoröst, två äpplen och blyertspenna
Alison Knowles	Nivea Creme Piece
Robert Watts	Event 10
Dick Higgins	Graphis 118
Dick Higgins	En moins que une minute III
Bengt af Klintberg	Food Piece for Dick Higgins
Sten Hanson & Bengt af Klintberg	Konsert för två salladshuvuden

terested in participating in the concert: Randi Weum, who in the 70s worked with Norwegian film, Sigmund Kvaløy Setreng, later on a well-known ecophilosopher, and Frank Thore Nilsen. The restaurant was crowded with people when we started. The programme has never been published, but I have kept a scribbled sheet of paper where it says that the following compositions were performed:

Dick Higgins	Graphis 24
Ben Patterson	Frog Pond
George Brecht	Drip Music
Dick Higgins	En moins que une minute I
Bengt af Klintberg	Variations on Dick Higgins' »Graphis 62»
George Brecht	Comb Piece
Dick Higgins	Two for Hami Bay
Dick Higgins	En moins que une minute II
Emmett Williams	Counting Song
Sten Hanson	Composition for piano, human voice, two apples and pencil
Alison Knowles	Nivea Creme Piece
Robert Watts	Event 10
Dick Higgins	Graphis 118
Dick Higgins	En moins que une minute III
Bengt af Klintberg	Food Piece for Dick Higgins
Sten Hanson & Bengt af Klintberg	Concert for Two Heads of Lettuce

At the beginning the reactions of the audience were positive. They seemed to especially appreciate Ben Patterson's playful »Frog Pond», one of many Fluxus pieces where mechanical toys are used. In this case the toys were little green frogs, one for each performer, which after having been wound up were jumping around on the stage. The »frog pond» was marked with tape, and our task as performers was to produce certain sounds when the frogs were in different sections of the pond.

At the end of the concert the atmosphere changed. When I performed »Food Piece for Dick Higgins», where all food that I passed to my mouth fell on the floor with a squelching sound, scattered boos were heard – you



Publiken var till en början välvillig. Den verkade särskilt uppskatta Ben Pattersons lekfulla »Frog Pond», ett av många Fluxusstycken där mekaniska leksaker kommer till användning. I det här fallet var det fråga om små gröna grodor, en för varje aktör, som skruvades upp och fick hoppa omkring på scengolvet. »Groddammen» var markerad med tejpade linjer, och våra instruktioner som aktörer var att frambringa vissa speciella ljud när grodorna befann sig i olika sektioner av dammen.

Mot slutet av konserten svängde stämningen om. När jag framförde »Food Piece for Dick Higgins», där all den mat jag förde till munnen föll ner på golvet med ett klafsande ljud, hördes spridda burop – så gör man inte med mat! Det avslutande stycket inleddes med att jag blåste korta signaler på en visselpipa som före sprängning, varefter Sten antände de två sprängsatsar som vi hade apterat i två salladshuvuden. Salladshuvudena exploderade med kraftiga knallar, varefter små gröna salladsfragment långsamt snöade ner över både scen och publik. Samtidigt blåste jag en lång signal på visselpipan, den signal som talade om att sprängningen var av-

don't treat food like that! The opening of the final piece was that I blew short signals on a whistle like those before a construction project explosion, after which Sten ignited two explosive charges which we had put into two heads of lettuce. The lettuce burst with powerful bangs, after which little green fragments of lettuce were slowly falling – like green snowflakes – over both stage and audience. At the same time I blew a long signal on my whistle, a signal that the detonation was over. The piece called forth loud reactions among the Norwegian students. The chairman of the students' union told us to leave through a back door. We followed his advice, and that same evening I returned by train to Sweden.

Later that spring Staffan and I were engaged by a representative of Art Summer in Uppsala to hold a »literary-musical laboratory» in the beautiful orangery in the Linnaeus Garden in Uppsala. Rumours about our evenings at the Athena Theatre apparently had reached the organizers. Staffan decided to participate with two compositions on tape, »Mr Laurel Just Had to Become a Bird» and »Bird Talk». My contributions were some

slutad. Stycket framkallade högljudda reaktioner bland de norska studenterna. Studentkårens ordförande rådde oss att lämna lokalen genom en bakdörr. Vi följde rådet, och redan samma kväll återvände jag med tåg till Sverige.

Senare på våren engagerades Staffan Olzon och jag av en representant för Konstsommar, Uppsala, att stå för ett »lyriskt-musikaliskt laboratorium» i det vackra orangieriet i Linnéträdgården i Uppsala. Tydligt hade ryktet om våra kvällar på Athenateatern nått arrangörerna. Staffan bestämde sig för att medverka med två kompositioner på ljudband, »Mr Laurel Just Had to Become a Bird» och »Bird Talk». Mina bidrag var några prosadikter och ett nytt musikstycke, »Orangerimusik 1963».

Så länge jag kan minnas har jag kunnat njuta obekvärligt av vardagsljuden som omger oss. Inte alla, men många. Till exempel det gnisslande ljudet från dörrar, knarrandet som hörs när man går på nyfallen snö, ljudet av regndroppar i en vattentunna, åror i vattnet, spikar som dras ur brädor. »Orangerimusik 1963» var ett stycke musik för den sortens ljudkällor. Därför kunde jag inte använda traditionell notskrift. I stället åstadkom jag ett grafiskt partitur som gav interpreterna stor frihet. De tre satserna fick beteckningarna »Sehr langsam», »Mit Pondus» och »Spiralisch».

»Orangerimusik 1963» har framförts tre gånger. Första gången befann vi oss på en bakgård på Södermalm i Stockholm, det var en ljum kväll i juni, och ett lätt duggregn drog förbi medan konserten pågick. De enda åhörarna var några konstnärer som hade sina ateljéer i husen omkring. När Åke Hodell reciterade en åländsk skeppslista samtidigt som Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson och de andra interpreterna frambringade suckande och rasslande ljud ur trälådor och plåthinkar uppstod en förtätad stämning som jag kan återkalla än i dag. Konserten i Uppsala den 15 juli blev inte lika magisk – kanske blev den oändligt långa skeppslistan (»sehr langsam») och Staffan Olzons båda ljudband för mycket för publiken som kommit dit med förväntningar på något mer lättlyssnat.

Det tredje och sista tillfället ägde rum på Pistolteatern hösten 1966 i samband med ett gästspel av de båda Fluxuskonstnärerna Nam June Paik och Charlotte

prose poems and a new musical piece, »Orangery Music 1963».

As long as I can remember I have taken a strong delight in those everyday sounds which surround us. Not all, but many. For example the sound of squeaky doors, the creaking when you walk on newly-fallen snow, the sound of raindrops in a water barrel, of oars in the water, of nails pulled out from a board. »Orangery Music 1963» is a piece of music in which that kind of sounds interact. For that reason I could not use traditional musical notation. Instead I made a graphic score which gave the interpreters great liberty. The three movements had the designations »Sehr langsam», »Mit Pondus» and »Spiralisch».

»Orangery Music 1963» has been performed three times. The first time we were in a backyard in the southern part of Stockholm, it was a mild evening in June, and a light drizzle passed through while the concert proceeded. The only listeners were some artists who had their studios in the surrounding houses. The names in a register of shipping from the Åland archipelago recited by Åke Hodell and the sighing and rattling sounds from wooden boxes and tin buckets produced by Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson and the other performers created an atmosphere which I can still recall. The concert in Uppsala on June 15 was not that magic – perhaps the endless register of shipping (»sehr langsam») and Staffan Olzon's two tapes were too much for the audience who had come there with expectations of something easier to listen to.

The third and last presentation took place at the Pistol Theatre in the autumn of 1966 in connection with a guest performance by the two Fluxus artists Nam June Paik and Charlotte Moorman. The performance was monitored by the vice squad since it had come out that Charlotte Moorman would play the cello naked. Her and Paik's part of the concert took place after the intermission; those of us who performed »Orangery Music 1963» served as an »opening band». I remember the performance as a piece of impressive instrumental theatre. Both Paik and Moorman took part, he with two tin buckets, she with a large wooden box and a saw as their instruments. Mieke Heybroek's instrument was a huge refrigerator, my brother Manne (later famous as Manne the Clown) participated as a dancer, my sister Gunila Axén dropped

Moorman. Föreställningen övervakades av sedlighetspolisen sedan det kommit ut att Charlotte Moorman skulle spela cello naken. Hennes och Paiks del av konserten ägde rum efter pausen, vi som framförde »Orangerimusik 1963» fungerade som »förband». Jag minns föreställningen som ett stycke verkningsfull instrumental teater. Både Paik och Moorman deltog, han med två plåthinkar som instrument, hon med en trälår och en såg. Mieke Heybroeks instrument var ett stort kylskåp, min bror Manne (senare känd som Clownen Manne) deltog som dansare, och min syster Gunila Axén lät salladsblad och hönsfjädrar singla ner mot golvet. Självläste jag recitativet.

En viktig person i mitt liv under de här åren var Pi Lind. När jag lärde känna honom 1959 målade han abstrakta målningar i jordiga rödbruna färger, medan jag i Pollocks efterföljd slängde våt, rinnande lackfärg på stora masonitskivor. Vi ställde båda ut våren 1960 på Galerie Catharina på Södermalm, han de två första marsveckorna och jag de båda följande. Hösten 1962 sammanförde jag honom med Staffan Olzon; det var vid en kväll på Athenateatern då Pi visade en film där han på samma sätt som Norman McLaren hade ristat och målat direkt på filmremsan. Ett och ett halvt år senare startade Staffan och han Pistolteatern som – vid sidan av Moderna Museet – kom att bli den viktigaste avantgarde-scenen i Stockholm under 60-talet. Namnet är bildat av bokstäver i deras namn (PI, STaffan OLzon).

Liksom Staffan kombinerade Pi ett konstnärligt uttrycksbehov med stor teknisk begåvning. Han hade konstruerat en vattenprojektor där färg pumpades in mellan två glasskivor och projicerades mot en duk. Effekten var fantastisk: man såg stora färgmoln glida in i varandra, tunnas ut, försvinna och växa igen i ständigt föränderliga former, som musik. Han hade också upfunnit en teknik att framställa prismatiska bilder med polariserat ljus.

Redan hösten 1963, ett halvt år innan Pistolteatern startade, tog Pi Lind initiativet till en föreställning i ABF-husets Z-sal i Stockholm. Hans egna bidrag var de polariserade ljusbilderna och vattenprojektorns molnformationer. »Färgerna sprutade som fontäner över duken eller vältrade om varandra som virvlande gasnebulosor» skrev Torsten Ekbohm i sin recension i Dagens Nyheter.

leaves of lettuce and chicken feathers to the floor, and I read the recitative.

An important person in my life during these years was Pi Lind. When we became acquainted in 1959 he was doing abstract paintings in earthy red-brown colours, whereas I followed Pollock in throwing wet, dripping paint on big masonite boards. Both of us exhibited in spring 1960 at the Galerie Catharina in southern Stockholm, he during the two first weeks of March, I the following two weeks. In the autumn of 1962 I introduced him to Staffan Olzon; it was at an evening at the Athena Theatre when Pi showed a film made in the technique of Norman McLaren with scratches and paint directly on the film strip. One and a half years later he and Staffan started the Pistol Theatre which – beside the Modern Art Museum – was to become the most important avant-garde stage in Stockholm during the 60s. The name consists of letters in their names (PI, STaffan OLzon).

Pi combined, like Staffan, an urge to express himself artistically with a great technical talent. He had constructed a water projector where colours were pumped between two glass-plates and projected against a canvas. The effect was fantastic: one could see big coloured clouds merging and becoming thinner, disappearing and growing again, all the time in changing forms, like music. He had also invented a technique for producing prismatic pictures with polarized light.

In the autumn of 1963, half a year before the Pistol Theatre started, Pi Lind took the initiative to stage an avant-garde evening in a big lecture hall in central Stockholm, the Z Hall. His own contributions were the pictures with polarized light and the cloud formations of the water projector. »The colours flushed like fountains over the canvas and rolled around each other like whirling gas nebulae», Torsten Ekbohm wrote in his review in Dagens Nyheter. At the same time the audience could listen to Staffan Olzon's compositions for sound tape. The other participants were reading concrete poetry. They were Åke Hodell, Bengt Emil Johnson and myself. Åke performed his »General Bussig» (»General Buddy») and »igevär» (»shoulder arms») for the first time, Bengt Emil conducted his »gubbdunkningar» (»old men's drownings») for four voices (the voices belonged to Staffan

Bengt af Klintberg: Apelsinhändelse nr 3 («Hur man förvandlar ett klot till en rät linje»), 1966. / Orange Event No. 3 («How to transform a sphere into a straight line»), 1966.

Samtidigt kunde publiken lyssna till Staffan Olzons kompositioner på ljudband. De övriga deltagarna läste konkret poesi. Det var Åke Hodell, Bengt Emil Johnson och jag. Åke framförde för första gången »General Bus-sig» och »igevär», Bengt Emil dirigerade sina »gubb-drunkningar» för fyra röster (rösterna tillhörde Staffan Olzon, Lars-Gunnar och Svante Bodin och mig), och jag själv läste texter ur »Orangerimusik 1963». Föreställningen blev en succé. Våren 1964 framträdde vi med den i Lund, Malmö, Köpenhamn och Göteborg.

Den rubrik som Pi Lind valt till föreställningen var en matematisk formel som beredde sätternas problem i de tidningar som skrev om evenemanget. Jag ska inte ens försöka återge den här, bara konstatera att det som bjöds var en avantgarde-afton som visserligen var sam-tida med Fluxuskonserterna men ändå väsensskild. I Z-salsföreställningen fanns ett starkare utspel och en blandning av poesi, bild och musik, medan Fluxuskonserterna bestod av enkla, konceptuella scenstycken som framfördes mer neutralt i en musikalisk inramning.

Själv tog jag under de här åren intryck av de Fluxus-kompositioner som hade en mer privat karaktär, som man kunde utföra ensam eller tillsammans med vänner, utan någon publik. Från George Maciunas kom George Brechts pappbox »Water Yam», fylld med »events» som stod tryckta på små kort. Ett exempel är »Bed Event»: »Discover or arrange: a white bed – a black item on or near it.»

Mina egna events kunde handla om apelsiner. Apelsinhändelse nr 3 lyder: »Skala omsorgsfullt en apelsin och rada upp klyftorna bredvid varandra. Välj ut en av klyftorna.» Vissa dagar kändes det mer lockande att i stället utföra apelsinhändelse nr 4: »Skala omsorgsfullt en apelsin och placera klyftorna här och var i våningen. Ät upp dem när du av en händelse passerar.»

Våren 1965 var jag nygift och bodde med min fru Katarina i ett sommarhus vid sjön Uttran några mil från Stockholm. I april upptäckte jag att det fortfarande låg kvar isflak i några norrvikar och bestämde mig för att anordna en isutställning. Jag bjöd ut ett dussintal vänner, bland andra Sven och Margaretha Åsberg, Sten Hanson, Pi Lind och min syster Gunila Axén. Vi kunde på nära håll iakttä vad som hände när isstyckena smälte. Smältvatt-

Olzon, Lars-Gunnar and Svante Bodin and myself) and I read texts from »Orangery Music 1963». The evening was a success. In the spring of 1964 we performed our programme in Lund, Malmö, Copenhagen and Gothenburg.

The title that Pi Lind had chosen for the performance was a mathematic formula which created problems for the typesetters in the newspapers that reported on the event. I will not even try to reproduce it here, just establish the fact that this was an avant-garde evening which was indeed contemporary with the Fluxus concerts, yet essentially different. The performance in the Z Hall was a mixture of poetry, pictures and music, characterized by expressive acting, while the Fluxus concerts consisted of simple, conceptual stage pieces performed in a relaxed, neutral way in a musical frame.

During this period I was myself influenced by those Fluxus compositions which had a more private character, pieces you could perform alone or together with friends, without an audience. From George Maciunas came George Brecht's box »Water Yam», filled with »events» printed on small cards. One example is »Bed Event»: »Discover or arrange: a white bed – a black item on or near it.»

My own events could be about oranges. »Orange Event No. 3» goes: »Peel an orange carefully and arrange slices in a row. Choose one of the slices.» Some days I was more inclined to perform »Orange Event No. 4»: »Peel an orange carefully and place slices here and there in the apartment. Eat them when you happen to pass.»

In the spring of 1965 I was just married and lived with my wife Katarina in a summer house close to Lake Uttran some thirty kilometers from Stockholm. In April I discovered that there were still sheets of ice in some northern bays, and I decided to arrange an ice exhibition. I invited a dozen friends, among others Sven and Margaretha Åsberg, Sten Hanson, Pi Lind and my sister Gunila Axén. We could see at close quarters what happened when the ice sheets melted. The melting water moved inside the ice in channels, holes were growing, fragile pieces of ice were falling off with a ringing sound. The next day nothing was left of the exhibition other than the exhibition labels on the trees and some rolls of film that documented the event.



Bengt af Klintberg: Isutställning april 1965. / Ice exhibition April 1965. Upptill från vänster / Top from left: Margaretha Åsberg, Michelle Murray. Nertill från vänster / Below from left: Bengt af Klintberg, Gunila Axén, Karl Rasmusson, Pi Lind, Michelle Murray, Sten Hanson, Margaretha Åsberg, Katarina af Klintberg. Photo: Sven Åsberg.

net färdades inuti isen i gångar, hål bildades, spröda istycken lossnade med ett klingande ljud. Nästa dag återstod inget av utställningen mer än nummerlapparna på träden och några rullar med fotografier som dokumenterade händelsen.

På sommaren samma år ställde jag ut mögel i min ateljé. Jag lät några brödbitar vara kvar i en brödburk vecka efter vecka. När jag fick besök av vänner öppnade jag locket och lät dem betrakta de allt möjligare och allt vackrare bröden.

Min teaterpjäs »Lidner» (en vidareutveckling av händelsen från hösten 1962) framfördes på Pistolteatern hösten 1965 och gick ett tjugotal föreställningar. Som jag skrev i programbladet var huvudrollsinnehavaren Lars Göran Carlson inspirerad av Bertolt Brecht och jag av George Brecht. Trots de olika utgångspunkterna blev resultatet lyckat, pjäsen utsågs till årets bästa privatteaterföreställning i Stockholm.

Direkt efter den sista föreställningen åkte jag tillsammans med Åke Hodell till utställningen POEX i Köpenhamn, där vi medverkade med både bilder och en afton med scenhändelser. Åke och jag framförde bl.a. mitt stycke »Flaggor I: I Köpenhamn»: »En stor dansk flagga finns uppspikad på en vägg. Måla korset gult. Drick en Tuborg /alt. en Carlsberg/. Måla de fyra röda fälten blå.» När vi målat tre av fälten tog färgen slut. Vi fick nöja oss med att skriva ordet BLÅ på det fjärde.

Ett år senare, i oktober 1966, var jag åter i Köpenhamn. Min bok Stockholmsspelet hade kommit ut med ett blandat innehåll: apelsinhändelserna, dokumentation av isutställningen, »Food Piece for Dick Higgins», dikter, dagboksutdrag. Jag inbjöds av konstnärgruppen Trækvogn 13 att medverka i experimentföreställningen »Tilstande» som den ene av två utländska konstnärer. Den andre var Joseph Beuys. Jag hade hans komposition från Düsseldorf 1963 med en död hare och en flygel i levande minne. Hans aktion i Köpenhamn var ännu mer magisk. Jag har svårt att tänka mig att någon av oss som var närvarande kan glömma den.

»Tilstande» pågick två kvällar, och Beuys aktion inledde den andra kvällen. Han hade tillverkat ett par tunga blysulor med remmar som han bundit fast under sina egna grova kängor. På golvet hade han tejpat fast

In the summer of the same year I exhibited mould in my studio. I let some pieces of bread remain in a bread bin week after week. When friends visited me I opened the lid and showed the pieces of bread, more mouldy and more beautiful as time passed.

My play »Lidner» (an elaboration of the happening from the autumn of 1962) played at the Pistol Theatre in the autumn of 1965 some twenty times. As I wrote in the programme the actor who played the leading role, Lars Göran Carlson, was inspired by Bertolt Brecht and I by George Brecht. Despite the different points of departure the results were successful, the play got a prize as best of the year at the private theatres of Stockholm.

Immediately after the last performance I went with Åke Hodell to the exhibition POEX in Copenhagen, where we participated both with pictures and with an evening on stage. One of the pieces that Åke and I performed was »Flags I: In Copenhagen»: »A big Danish flag is tacked to a wall. Paint the white cross yellow. Drink a Tuborg (or a Carlsberg). Paint the four red squares blue.» When we had painted three of the squares, the paint was running short. We had to content ourselves with writing the word BLUE on the last one.

One year later, in October 1966, I was once again in Copenhagen. My book »Stockholmsspelet» (»The Stockholm Game») had been published with mixed contents: the orange events, documentation of the ice exhibition, »Food Piece for Dick Higgins», poems, excerpts from my diary. I was invited by the artist group Trækvogn 13 to participate in the experimental performance »Tilstande» as one of two artists from abroad. The other was Joseph Beuys. I had a strong memory of his composition in Düsseldorf with a dead hare and a grand piano. His action in Copenhagen was even more magic. I can hardly believe that anyone of us who were present has forgotten it.

»Tilstande» lasted two evenings, and Beuys' action opened the second evening. He had made a pair of heavy leaden soles with straps that he had tied up under his own thick boots. On the floor he had taped lines along which he was moving. It was obvious that every step was made with great labour, because beads of sweat appeared on his face. In his arms he carried a dead hare,





linjer efter vilka han rörde sig. Varje steg han tog kostade tydligen stor möda, för svetten pärlade från hans ansikte. I famnen bar han en död hare, vars bak- och framben hade förlängts med tunna ribbor så att de nådde ända ner till golvet.

Fyra påslagna TV-apparater fanns i rummet, en i varje hörn. Alla fyra hade bildskärmen täckt av grå filt så att man inte såg något. På en vägg fanns också en svart tavla där Beuys med krita hade ritat det kors som vid den här tiden började förekomma i hans bilder. Det var inte det kristna korset, snarare Röda Korsets massiva plustecken. Korset var delat med ett vertikalt streck.

Efteråt har jag läst många olika uttydningar av denna aktion som Beuys kallade »34. Satz der Sibirische Sym-

whose hind legs and forelegs had been prolonged with thin wooden strips so that they reached all the way to the floor.

Four TV sets were running in the room, one in each corner. All four had their screens covered with grey felt so that nothing could be seen. There was a blackboard on the wall where Beuys had drawn a cross with chalk, the massive cross which began to appear in his art works at this time. It was not the Christian cross, rather the plus sign of the Red Cross, and it was divided with a vertical line.

Later on I have read many different interpretations of this action, which Beuys called »Siberian Symphony. 34th Movement». That it aims to bridge the gap in the

phonie». Att det handlar om att överbrygga västvärldens klyfta mellan konst och vetenskap, att den döda haren representerar återfödelse, etc. Beuys själv har knappast gjort tolkningen lättare med sina egna uttalanden. Själv visste jag ingenting om detta idéinnehåll när jag såg föreställningen. Jag blev fascinerad redan av att se den enorma koncentration med vilken han genomförde sin aktion. Man upplevde starkt att det som skedde i rummet var viktigt, att konstnären ville förmedla ett budskap som inte kunde uttryckas på något annat sätt, att det faktiskt handlade om liv och död.

Mitt eget framträdande efter »Sibirische Symphonie» kunde inte bli annat än en antiklimax. Jag framförde »Food Piece for Dick Higgins» och några andra events. Några veckor senare fick jag ett brev från Beuys där han berättade att han hade framfört mitt »Food Piece» i Berlin. »Ich glaube ich habe es ganz gut gemacht.» Det framförandet hade jag gärna velat se!

Under de här åren på 60-talet fick jag en mängd post från konstnärer runtom i världen, både sådana jag kände och helt okända. Nam June Paik sände mig sin oregelbundet utkommande »Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism», som ibland kunde vara en musikteoretisk essä, ibland ett sönderrivet vykort eller ett kuvert endast innehållande ett en-pfennig-mynt. Den japanska kvinnliga tonsättaren Chieko Shiomi (som gift Mieko Shiomi) inbjöd mig att delta i en serie »Spatial Poems», där man instruerades att utföra en enkel handling som hon sedan prickade in på en världskarta. George Maciunas skickade mig den Fluxustidning i stort format som utkom då och då och kataloger över varorna i hans Fluxshop. Framför allt fick jag en aldrig sinande ström böcker och newsletters från Dick Higgins, som hade startat ett bokförlag i New York, Something Else Press. Ibland kunde breven från en konstnär innehålla hälsningar från någon annan i Fluxuskretsen. Arthur Kœpcke skickade ett eget konstverk som innehöll en uppmaning från George Brecht: »Be sure to observe The International Take-A-Deep-Breath Day». All denna Fluxuspost syrsatte min tillvaro.

På 70-talet politiserades kulturklimatet alltmer. Tusentals människor gick i demonstrationståg mot USA:s krig i Vietnam, och 60-talets konstnärliga experiment

Western World between art and science, that the dead hare represents rebirth, etc. Beuys himself has hardly facilitated an interpretation by his own statements. Personally I knew nothing about his underlying ideas when I saw the action. It was fascinating enough to see the tremendous concentration with which he carried out his action. It conveyed a strong feeling that it was important, in fact a drama about life and death.

My own part in the program after »Siberian Symphony» could be nothing but an anticlimax. I performed »Food Piece for Dick Higgins» and some other events. Some weeks later I got a letter from Beuys where he told me that he had performed my »Food Piece» in Berlin. »Ich glaube ich habe es ganz gut gemacht.» I would have loved to see that performance!

During these years in the 60s I got a lot of mail from artists all over the world, both those I knew and completely unknown ones. With irregular intervals Nam June Paik sent me his »Monthly Review of the University for Avantgarde Hinduism», which could sometimes be a theoretical essay on music, another time a torn postcard or an envelope containing nothing but a one pfennig coin. The Japanese woman composer Chieko Shiomi (married name Mieko Shiomi) invited me to participate in a series of »Spatial Poems», where I was instructed to perform a simple act which she afterwards marked on a world map. George Maciunas sent me big illustrated Fluxus newspapers which were printed now and then and catalogues of items in his Fluxshop. Above all I received a never-ending stream of books and newsletters from Dick Higgins, who had started a publishing house in New York, Something Else Press. Sometimes a letter from one artist could contain greetings from someone else in the Fluxus circle. Arthur Kœpcke sent me an art piece of his own that contained an appeal from George Brecht: »Be sure to observe The International Take-A-Deep-Breath Day.» All this Fluxus mail oxygenated my days.

During the 70s the cultural climate became more and more politicized. Thousands of people marched in demonstrations against American war in Vietnam, and the artistic experiments of the 60s were replaced by posters with political slogans. I spent most of my time teaching at the University of Stockholm and writing books on folk lit-

Rituell gaturengöring vårdagjämningen 1970. / Ritual street cleaning vernal equinox 1970. Deltagare / Participants: Margaretha Åsberg, Sonja Åkesson, Manne af Klintberg, Beatrice Heybroek, Bengt af Klintberg and others. Photo: Thomas Tidholm.

ersattes av plakat med politiska slagord. Det mesta av min tid gick åt till att undervisa vid Stockholms Universitet och ge ut böcker om folkslagord. Men ibland fick jag återfall i Fluxusaktiviteterna, som när jag arrangerade en rituell gaturengöring vårdagjämningen 1970.

Några konstnärer i New York hade sänt mig en uppmaning att delta i en global manifestation: »WORLD WORKS March 21, 1970, noon. Artists & people everywhere are invited to do a street work in a street of their choice. A street work does not harm any person or thing. Please send documentation.»

Påståendet att en konstnärlig manifestation på gatan inte skadar någon är en grov överdrift. Det finns många exempel på motsatsen. Men jag ville gärna fira sommarhalvårets inträde och inbjöd därför mina vänner att delta i en rengöring av den branta, isiga gatan utanför min bostad på Mariaberget i Stockholm. När alla hade kommit ställde vi upp oss i två led på gatan. De som stod i det övre ledet bar på hinkar med kokhett vatten som de hällde ut. Vi som befann oss längre ner i backen borstade gatstenarna rena och blanka med långskaftade skurborstar. Efteråt åt vi en god lördagslunch tillsammans.

1970 var också det år då den första stora utställningen av Fluxuskonstnärernas verk ägde rum, »Happening & Fluxus». Den anordnades av Kölnischer Kunstverein med Harald Szeemann som curator. Jag tyckte illa om den av flera anledningar. En var rent personlig: jag kom till Köln med ett halvdussin bidrag, av vilka alla utom partituret till »Orangerimusik 1963» refuserades av Szeemann. Men det kändes också som om utställningen innebar slutet för den fria, oberoende tillvaron för Fluxus. Anpassningen till rådande kvalitetskriterier skulle medföra att den oerhörda potentialen i Fluxusidéerna tämjdes. Utställningsformen skulle innebära att artefakter fick ett försteg framför alla andra uttrycksformer. Våra aktiviteter skulle definieras som en konströrelse med början och slut. Jag var inte heller förtjust över sammankopplingen av Fluxus och happeningkonstnärerna från Wien. Med sina våldsamma, blodiga aktioner var de raka motsatsen till allt det jag uppskattade i Fluxus. När jag kom hem skrev jag en dikt som senare kom att ingå i min diktsamling »Skogsdykaren» (1979). Den heter »Happening und Fluxus 1970»:

erature. But sometimes I had a relapse into Fluxus activities, as when I arranged a ritual street cleaning on the vernal equinox of 1970.

Some artists in New York had sent me an appeal to participate in a global manifestation: »WORLD WORKS March 21, 1970, noon. Artists & people everywhere are invited to do a street work in a street of their choice. A street work does not harm any person or thing. Please send documentation.»

The statement that an artistic manifestation in the street does not harm anybody is a gross exaggeration. There are many examples of the opposite. But I wanted to celebrate the entrance into the summer half of the year, and therefore I invited my friends to participate in the cleaning of a steep, icy street outside my home on the hill Mariaberget in southern Stockholm. When everyone had arrived we placed ourselves in two rows in the street. Those who were standing in the upper row carried buckets with hot water which they poured out. We who were further downhill scrubbed the paving-stones clean and shiny with long-handled brushes. Afterwards we enjoyed a Saturday lunch together.

1970 was also the year of the first big Fluxus exhibition, »Happening & Fluxus». It was arranged by the Kölnischer Kunstverein with Harald Szeemann as curator. I disliked it for several reasons. One was purely personal: I came to Cologne with half a dozen contributions, all of which were rejected by Szeemann except for the score of »Oranger Music 1963». But I also had the feeling that the exhibition meant the end of the free, independent existence of Fluxus. The adaptation to current quality criteria would result in a domestication of the immense potential of the Fluxus ideas. The exhibition form would lead to an advantage for artifacts compared to other forms of expression. Our activities would be defined as an art movement with a beginning and an end. Neither was I delighted over the connection of Fluxus and the happening artists from Vienna. They were, with their violent, bloody actions, contrary to what I appreciated in Fluxus. When I came home I wrote a poem which was later included in my collection of poetry »Skogsdykaren» (»The Forest Diver»). It is entitled »Happening und Fluxus 1970»:



Doften av rök i den fuktmättade luften,
den mäktiga domkyrkan
som rymmer en billion gråsparvar
och på ett oskarpt fotografi
en ung kvinnas ansikte i jätteformat.
»Wer photographiert hat mehr vom Leben»
Dick Higgins vinkar till sig kyparen
och beställer schnapps,
hans undervisning har mest handlat om ätliga rötter,
medan en trafikkonstapel med vita handskar
dirigerar den ostämnda orkester som heter
Josef Haubrich-Strasse, Köln.

På kvällen samlas alla Fluxuskonstnärerna
och super sej långsamt dödfulla.
Några gråter över sveket i konsthallen
där nakna Wienaktionister underhåller
vernissagepubliken med sina glädjelösa lekar.
(Man blir nedstänkt med hönsblod
och applåderar diskret.)
Det som skulle förändra allt
hänger oskadliggjort på väggarna,
det som var simmande spermatozoer
utslungade med en obetvinglig önskan att befrukta
förevisas som bleknade fläckar
på konstens byxor.

Det var ganska tyst om Fluxus i Sverige under 1970- och 1980-talen. Posten från Dick Higgins och andra påminde mig om att det inte var lika tyst i andra delar av världen. Jag blev också påmind om Fluxus existens när Stockholm fick besök av konstnärer eller tonsättare som hörde dit. Sommaren 1971 gästades Moderna Museet av den japanske kompositören Takehisa Kosugi och musikgruppen Taj Mahal Travellers. Tillsammans med min bror Manne deltog jag i deras konsert där ett av numren var Yoko Onos »Cut Piece»: Kosugi satt på en stol iförd en utanpåskjorta som publiken klippte i bitar.

Sommaren 1973 kom en ung konstnär och konststuderande upp från Lund till Stockholm och berättade att han planerade att skriva en konsthistorisk avhandling om Fluxus. Han kallade sig Mats B. och blev senare den främsta kännaren av Fluxus i Sverige. Doktorsavhand-

The smell of smoke in the humid air,
the immense cathedral
holding one billion sparrows
and in a blurred photograph
a young woman's face in giant size.
»Wer photographiert hat mehr vom Leben»
Dick Higgins signals to the waiter
and orders schnapps,
his teaching has mostly been on edible roots,
while a traffic policeman with white gloves
conducts the untuned orchestra named
Josef Haubrich-Strasse, Köln.

In the evening all the Fluxus artists gather
and drink themselves dead drunk.
Some cry over the deceit in the art hall,
where nude Vienna actionists entertain
the vernissage audience with their cheerless games.
(You get splashed with chicken blood
and applaud discretely.)
That which should change everything
hangs on the walls, rendered harmless,
that which was swimming spermatozoa
flung out with an irrepressible wish to fertilize
is exhibited as faded spots
on the pants of art.

There wasn't much talk about Fluxus in Sweden during the 1970s and 1980s. Mail from Dick Higgins and others made me realize that it wasn't as quiet in other parts of the world. I was also reminded about the existence of Fluxus by some of the artists and composers who visited Stockholm. In the summer of 1971 the Japanese composer Takehisa Kosugi and the music group Taj Mahal Travellers were guests at the Modern Art Museum. I participated together with my brother Manne in their concert, where one of the numbers was Yoko Ono's »Cut Piece». Kosugi sat on a chair dressed in a shirt that was cut in pieces by the audience.

In the summer of 1973 a young artist and art historian from Lund came to Stockholm and told me that he planned to write his dissertation about Fluxus. He called himself Mats B. and later he became the foremost expert





lingen blev aldrig klar, men Mats B. medverkade genom artiklar och utställningar till att Fluxuskonstnärerna blev mer kända. Med åren fick han också den största samlingen av Fluxusrelaterad konst i Sverige.

Jag blev så stimulerad av kontakten att jag gjorde allvar av en gammal idé att ännu en gång använda den dykardräkt jag haft på mig när jag svävade ovanför publiken i den tredje happeningen på Athenateatern. Resultatet blev en intermediaföreställning på Fylkingen 1974, »Skogsdykaren». Den överfördes senare samma år till det lilla Galerie S:t Petri i Lund som drevs av en fransk entusiast för experimentell konst, Jean Sellem.

Mats B. blev senare en självskrivna deltagare när det gavs tillfälle att framföra Fluxuskompositioner inför publik. När Dick Higgins kom på besök till Stockholm sommaren 1977 arrangerades två Fluxuskvällar på Moderna Museet. Styckena framfördes av Dick, Mats B., Ulrika

on Fluxus in Sweden. The dissertation was never finished, but Mats B. contributed articles and exhibitions which brought more recognition to the Fluxus artists. Over the years he also accumulated the biggest collection of Fluxus-related art in Sweden.

The contact stimulated me to make good on an old idea. I wanted to recycle that diver's suit I had worn when I was floating over the audience in my third happening at the Athena Theatre. The result was an intermedia performance at Fylkingen in 1974, »The Forest Diver». Later the same year it was transferred to a little gallery in Lund, Galerie S:t Petri, run by a French experimental art enthusiast, Jean Sellem.

Mats B. later became a natural participant when opportunities arose to perform Fluxus compositions before an audience. When Dick Higgins visited Stockholm in the summer of 1977 two Fluxus evenings were arranged at

Bengt af Klintberg: »How do you get 4 Fluxus artists into a Volkswagen», detalj / detail. Fluxus Virus, Köln / Cologne 1992. Photo: Bengt af Klintberg.

Junker, den finlandssvenske konstnären Carl-Erik Ström och mig.

En annan viktig person när det gällde att sprida kännedom om Fluxus var den amerikanske Fluxuskonstnären Ken Friedman. Han hörde till dem som hade skickat material till mig via post, men vårt första möte ägde inte rum förrän 1986 då han besökte Stockholm. Under de följande åren lyckades Ken etablera sig i både det akademiska livet och konstlivet i de nordiska länderna. Efter att ha tillbringat flera år i Helsingfors, Oslo och Skåne bor han nu med sin svenska hustru på en ö söder om Oslo.

Ken Friedman är den födde entreprenören som har fått många i den nordiska konstvärlden att upptäcka att Fluxus inte var ett tillfälligt utbrott av kreativitet i början av 60-talet utan har fortsatt att influera konstlivet. Hans insatser bidrog till att Fluxus upplevde en renässans i de nordiska länderna på 1990-talet, en renässans som fortfarande håller i sig.

För Stockholms del innebar det att den första större Fluxusutställningen ägde rum på Kulturhuset 1990. Den kom från Høvikodden utanför Oslo och var sammanställd av Norges främsta kännare av Fluxus och 60-talets avantgarde, Ina Blom. Huvuddelen av det som visades var en donation till Høvikodden. Av vem, kan man undra. Naturligtvis av Ken Friedman.

Samma år samlades ett stort antal konstnärer till en utställning i Venedig som pågick samtidigt med biennalen. Ken Friedman och Eric Andersen hade båda föreslagit att även jag skulle inbjudas, trots att jag inte på länge varit aktiv i Fluxus-sammanhang. Jag deltog med fotografier från isutställningen 1965 och skrev en historik, »Fluxus in Sweden», till den 500-sidiga publikation som kom ut i samband med utställningen. I Venedig träffade jag för första gången flera konstnärer som jag tidigare bara haft kontakt med via post eller läst om: Philip Corner, Larry Miller, Yoko Ono, Robin Page, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ben Vautier, La Monte Young.

1992 hade det gått trettio år sedan de första Fluxuskonserterna ägde rum. Det firades med jubileumsutställningar på flera håll. Jag deltog i utställningarna i Köln och Köpenhamn. För Kölnutställningen hade arrangören, galleristen Christine Schüppenhauer, fått

the Modern Art Museum. The pieces were performed by Dick, Mats B., Ulrika Junker, the Finland-Swedish artist Carl-Erik Ström and myself.

Another important person in the Scandinavian history of Fluxus is the American Fluxus artist Ken Friedman. He was one of those who had sent material to me via mail, but our first meeting did not take place until 1986 when he visited Stockholm. During the following years Ken succeeded in establishing himself both in the academic world and in the art circles of the Nordic countries. After having spent several years in Helsinki, Oslo and Skåne he now lives together with his Swedish wife on an island south of Oslo.

Ken Friedman is a born entrepreneur who has made many people in the Nordic art world realize that Fluxus was not a casual outburst of creativity in the beginning of the 60s but that it has continued to influence the art world. His efforts contributed to what must be called a Fluxus renaissance in the Nordic countries in the 90s, a renaissance which still continues.

As regards Stockholm one result was the first large Fluxus exhibition, which took place at the Municipal House of Culture in 1990. It came from Høvikodden outside Oslo and was curated by Norway's leading expert on Fluxus and the avant-garde of the 60s, Ina Blom. A considerable part of the objects shown were a donation to Høvikodden. By whom, one may ask. By Ken Friedman, of course.

That same year many artists gathered for an exhibition in Venice which took place at the same time as the Biennial. Both Ken Friedman and Eric Andersen had suggested that I should take part even though I had not been active as a Fluxus artist for some time. I contributed with photos from the ice exhibition of 1965 and wrote an historic survey, »Fluxus in Sweden», for a publication of 500 pages which was prepared for the exhibition. In Venice for the first time I met several artists who I earlier knew of via mail contacts or had just read about: Philip Corner, Larry Miller, Yoko Ono, Robin Page, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ben Vautier, La Monte Young.

In 1992 thirty years had passed since the first Fluxus concerts took place. It was celebrated at several places with jubilee shows. I participated in the exhibitions in Cologne and Copenhagen. The gallery owner who ar-

låna ett nyuppfört parkeringsgarage i stadens centrum. Vi som inbjudits att delta fick veta att våra bidrag gärna fick ha anknytning till bilar.

Det konstverk som jag särskilt minns från den utställningen var gjort av Ben Patterson. Som alltid i hans fall blev man på gott humör av att se det. På garagets översta våning, en öppen takterrass, fanns en fransk Citroën 2 CV, den klassiska modell som på franska kallas »canard» (anka), som han hade monterat på ett stekspett så att den gick att snurra runt. Själv uppträdde han i kockmundering, ivrigt saltande och pepprande.

Mitt eget bidrag var inspirerat av den nutida folklore som jag mött i sägner och vitsar. Jag visade två Volkswagenbilar av den klassiska skalbaggsmodellen, ställda tätt bredvid varandra med nosen pekande åt var sitt håll, ungefär som två hästar på en äng. I den ena bilen var fyra yxor fastsurrade vid sätena, två fram och två bak. Den andra innehöll fyra yuccapalmer i krukor, två fram och två bak.

Initiativtagare till utställningen i Köpenhamn 1992, som var kombinerad med flera konsertkvällar, var den idérike författaren och Fluxusvännen Knud Pedersen. Han skrev redan 1968 en av de första skandinaviska böckerna om Fluxus, »Kampen mod borgermusikken», som också har översatts till svenska och engelska. Han har också arrangerat fotbollsmatcher mellan klubbar på elitnivå där lagen har spelat med två bollar eller i totalt mörker med en självlysande boll. Evenemanget i Nikolajkirken i Köpenhamn (som genomfördes parallellt med liknande arrangemang i Wiesbaden och New York) fick titeln »Excellent 1992» och formen av en supermarket, där konstverken såldes i stora upplagor till låga priser. Under tre kvällar kunde besökarna slå sig ner vid små restaurangbord där servitörer försåg dem med en meny som upptog mer än hundra Fluxuskompositioner. Sedan de gjort sina beställningar framfördes kompositionerna vid deras bord av de närvarande Fluxuskonstnärerna.

Som den gode organisatör han är ville Knud Pedersen vara säker på att hans idé om »Excellent 1992» verkligen skulle fungera. Därför bestämde han sig för att ha en generalrepetition. Den ägde rum i Malmö Konsthall ett år före evenemanget i Köpenhamn, den 24 november 1991. Jag hade nöjet att komponera menyn

ranged the exhibition in Cologne, Christine Schüppenhauer, had borrowed a newly built multi-story car park in the center of the city. All invited artists were told that it would be appreciated if their contributions had something to do with cars.

From this exhibition I especially remember Ben Patterson's contribution. As ever it put the spectator in good spirits. On the top story of the car park, an open terrace, was a French Citroën 2 CV, the model which is called »canard» (duck) in French, which he had mounted on a frying spit so that it could be turned around. He was himself dressed as a cook, eagerly seasoning the rotating car.

My own contribution was inspired by contemporary folklore which I had encountered in legends and jokes. I displayed two Volkswagen cars of the classical beetle model, standing closely beside each other with their fronts in opposite directions, a little like two horses on a meadow. In one car there were four axes lashed to the seats, two in the front, two in the back. The other car contained four potted yucca plants, two in the front, two in the back.

The initiative for the Copenhagen exhibition in 1992, which was combined with several evening concerts, came from the inventive writer and Fluxus friend Knud Pedersen. As early as in 1968 he wrote one of the first Scandinavian books about Fluxus, »Kampen mod borgermusikken», which has been translated into Swedish. He has also arranged football matches between premier league clubs where the teams have played with two balls or with a luminous ball in total darkness. The arrangements in the Nikolaj church in Copenhagen (which ran parallel to similar events in Wiesbaden and New York) was entitled »Excellent 1992» and had the form of a supermarket, where art works were sold in large editions to low prices. For three evenings visitors could take their seats at small restaurant tables where waiters handed them a menu listing more than one hundred Fluxus compositions. After they had made their orders, the pieces were performed at their tables by the Fluxus artists present.

Being a careful organizer Knud Pedersen wanted to be sure that »Excellent 1992» would really work, and he decided to have a full-dress rehearsal. It took place in the Malmö Konsthall one year before the arrangement in

tillsammans med honom och fungerade också som chef de cuisine när besökare med aptit på Fluxus slog sig ner kring borden.

På en del av de Fluxuskonserter jag har deltagit i sedan dess har publiken främst bestått av äldre personer som fått en nostalgisk kick av att återuppleva 60-talets lekfulla konstprovokationer. Så var det inte på den stora konserten i Moderna Museets tillfälliga lokaler vid Klarabergsviadukten som ägde rum i februari 2003. Publiken bestod av flera hundra ungdomar som syn- och hörbarligen uppskattade det de fick uppleva. Så var också konserten en av de absolut bästa som ägt rum under Fluxus snart femtioåriga historia. Den unga konstnären Kristina Matousch gjorde en lysande version av Larry Millers »Remote Music», och Carl Michael von Hausswolff gjorde tillsammans med Bodil Blå den bästa versionen jag någonsin har sett av La Monte Youngs »Composition 1960 No. 10» (»Draw a straight line and follow it»). Konserten var inte slut förrän efter midnatt, till nattvakternas förtvivilan. Den finns dokumenterad i komprimerad form på DVD (Moderna Museet: »Fluxus Favourites»).

Copenhagen, on November 24, 1991. I had the pleasure of composing the menu together with him, and I also functioned as a chef de cuisine when visitors with appetite for Fluxus sat down at the tables.

At some of the Fluxus concerts in which I have participated since then the audience has mostly consisted of older people who had a nostalgic kick once again experiencing the playful art provocations of the 60s. That was not the case at the big concert in the temporary premises of the Modern Art Museum at the Klaraberg viaduct which took place in February 2003. The audience was made up of several hundred young people who evidently appreciated what they could see and hear. The concert was also one of the very best in the almost half-a-century long history of Fluxus. The young artist Kristina Matousch did an excellent version of Larry Miller's »Remote Music», and Carl Michael von Hausswolff and Bodil Blå created one of the best realisations I have ever seen of La Monte Young's »Composition 1960 No. 10» (»Draw a straight line and follow it»). To the despair of the night watch-men the concert was not over until after midnight. It is documented in abridged form on DVD (Moderna Museet: »Fluxus Favourites»).



Boredom and Danger

Den som lanserade ordet Fluxus och organiserade en rad aktiviteter under det namnet var George Maciunas. Han föddes 1934 i Kaunas i Litauen och kom som tonåring till New York tillsammans med sin mamma och syster. 1960 öppnade han och en litauisk vän ett litet konstgalleri, AG Gallery. Fluxus var till en början tänkt att bli namnet på en avantgardistisk tidskrift: ordet är den latinska ursprungsformen av engelskans »flux» som har flera betydelser, bland annat »flöde», »förändring».

Maciunas var utbildad till grafisk formgivare, och när galleriet 1962 gick i konkurs flydde han från New York till en anställning vid en amerikansk militärbas i Wiesbaden i dåvarande Västtyskland. Där kom han in i en internationell krets som delade hans intresse för experimentell ny musik och konst. I juni 1962 deltog han med ett eget pianostycke i en kammarkonsert i Düsseldorf, »Neo-Dada in der Musik». Andra tonsättarnamn på programmet var amerikanerna George Brecht, Dick Higgins, La Monte Young och Ben Patterson, koreanen Nam June Paik och tysken Wolf Vostell. De tre sistnämnda medverkade även som tolkar.

I september samma år genomfördes det som efteråt har räknats som Fluxus födelse, en serie konserter i Wiesbaden organiserade av Maciunas. Rubriken var den här gången »Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik». På en av de första konserterna framträdde Karl-Erik Welin med egna pianokompositioner och stycken av två andra svenskar, Jan W. Morthenson och Lars Johan Werle. En vecka senare var det dags för »konkret musik & happenings», och det som bjöds då var betydligt mer provokativt och skapade tidningsrubriker som »Die Irren sind los» (Galningarna har sluppit lös). Där framträdde förutom Maciunas, Paik, Patterson och Vostell tre amerikaner som skulle spela en central roll i det nätverk av tonsättare, poeter och konstnärer som kom att bli Fluxus: Dick Higgins, hans fru Alison Knowles och Emmett Williams.

Konserterna i Wiesbaden följdes av en rad Fluxus-konserter i olika europeiska städer, alla med George Maciunas som outtröttlig promotor. På varje ny plats anslöt sig unga avantgardister. George Maciunas författade

Boredom and Danger

The person who coined the word Fluxus and organized a series of activities under that name was George Maciunas. He was born in 1934 in Kaunas in Lithuania and came as a teenager to New York together with his mother and sister. 1960 he and a Lithuanian friend opened a small art gallery, the AG Gallery. At the beginning Fluxus was intended to be the name of an avantgarde magazine: the word is the original Latin form of English »flux» which has several meanings, including »flow» and »change».

Maciunas was educated as a graphic designer, and when the gallery went bankrupt in 1962 he fled from New York to an employment at an American military base in Wiesbaden in what was then West Germany. There he became involved in an international group of people who shared his interest in experimental new music and art. In June 1962 he performed his own piano piece in a chamber music concert in Düsseldorf, »Neo-Dada in der Musik». Other names in the programme were the Americans George Brecht, Dick Higgins, La Monte Young and Ben Patterson, the Korean Nam June Paik and the German Wolf Vostell. The last three also participated as interpreters.

In September the same year Maciunas organized what has afterwards been considered the birth of Fluxus, a series of concerts called »Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik». The place was Wiesbaden, and in one of the first concerts Karl-Erik Welin performed his own piano compositions and piano pieces by two other Swedes, Jan W. Morthenson and Lars Johan Werle. One week later it was time for »concrete music & happenings», and what was presented then was far more provocative, inspiring headlines like »Die Irren sind los» (»The lunatics are loose»). On the stage were, except Maciunas, Paik, Patterson and Vostell, three Americans who were to play a central role in the network of composers, poets and artists which became Fluxus: Dick Higgins, his wife Alison Knowles and Emmett Williams.

The concerts in Wiesbaden were followed by a series of Fluxus concerts in different European cities, all with George Maciunas as the indefatigable promotor. In each new place young avant-gardists joined. George Maci-

I.

A perpetual Fluxus Festival is being planned at the Cinematheque Theatre in New York. One evening every week would be devoted to the work of a particular person. If you are interested, please prepare a program of the work you would like to perform or have us perform and mail it to the address below not later than April 15, 1965. All production expenses will be borne by the composer and 80% of the income from the sale of tickets will be given to him. Composers from overseas will not have to finance production, provided no large expenses are involved.
Note: The theatre has no piano, no stage, no curtain.

II.

We are also planning a second yearbox--Fluxus 2-- which will be limited to book events only, i.e. events that are enacted by the reader automatically as he inspects the book or box. This does not include instructions for theatre pieces, poetry or music scores, or events requiring more than one performer. It may include flip books, solo games or puzzles made of paper or other materials. Fluxus 1 items of the type that may be included are:

1. Ben Vautier--"turn the page"
2. Bob Watts--hospital events
3. George Brecht--five places
4. Ay-O--finger envelope
5. the magic boat
6. Shigeko Kubota--dinner napkin
7. Alison Knowles--glove
8. Chieko Shiomi--endless envelope
9. Ben Patterson--questionnaire

Fluxus 2 will be financed collectively as follows:

1. Each contributor will prepare 100 copies of his event (which may be flat or 3-dimensional) and ship them to the address below not later than June 1, 1965.
2. All flip books will be printed very economically by Fluxus and will be charged to contributors, unless they wish to print these themselves.
3. Fluxus will assemble all contributions into an 8x8x2 inch box (8x8 inch side to open).
4. Fluxus will distribute 4 free boxes to each contributor.

Send all materials to: FLUXUS
P.O. Box 180
New York, N.Y. 10013

FLUXSHOP

GAMES

JOKEs

GAGS

KITs

MACHINES-BOXES-AMUSEMENTS-BOTTLES-CASES



det första av flera manifest där Fluxus målsättningar definieras. Det bestod av utklippta partier från en ordbok som angav olika betydelser av ordet »flux» (laxera, flyta, åstadkomma en fusion) och som följdes av Maciunas eldande paroller för en ny, revolutionär konst som inbegriper alla människor, inte bara en utvald elit. I ett andra manifest som han skrev 1965 är retoriken mer nedskruvad och därmed också effektivare. Maciunas ställer där upp en definition av »Art» (Konst) bredvid en definition av »Fluxus Art Amusement» (Fluxus konst-nöjen) och låter läsaren dra sina egna slutsatser:

unas wrote the first of several manifestos where the aims of Fluxus are defined. It consisted of passages cut out from a dictionary with different meanings of the word »flux» (take a purgative, flow, cause a fusion) and followed by Maciunas' rousing slogans for a new, revolutionary art that includes everyone, not just a selected elite. In a second manifesto written in 1965 his rhetoric is more subdued and therefore more effective. Here Maciunas puts forward a definition of »Art» alongside a definition of »Fluxus Art Amusements» and leaves it to the reader to draw his or her own conclusions:

Konst:

För att rättfärdiga sin professionella, parasitära och elitistiska status i samhället måste konstnären demonstrera att han är oersättlig och exklusiv, att hans publik är beroende av honom, att ingen utom konstnären kan skapa konst.

Därför måste konst framstå som komplex, pretentiös, högstämd, allvarlig, intellektuell, inspirerad, tekniskt skicklig, betydelsefull, teatralisk. Den måste framstå som en värdefull vara så att den kan förse konstnären med en inkomst.

För att värdet ska stiga (konstnärens inkomst och konsthandlarens och samlarens profit) görs konsten sällsynt, begränsad i kvantitet och därför åtkomlig bara för en social elit och institutionerna.

Art:

To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness, he must demonstrate the dependability of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art. Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical, it must appear to be valuable as commodity so as to provide the artist with an income.

To raise its value (artist's income and patron's profit), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessible only to the social elite and institutions.

Fluxus konst-nöjen:

För att etablera sin icke-professionella status i samhället måste Fluxuskonstnären demonstrera att han är ersättbar och delaktig, att publiken klarar sig själv, att vad som helst kan vara konst och vem som helst göra den.

Därför måste konst-nöjen vara enkla, roande, opretentiösa, upptagna av obetydligheter, inte kräva någon skicklighet eller otaliga repetitioner, inte vara av värde för konsthandeln och institutionerna.

Värdet av konst-nöjen måste sänkas genom obegränsad massproduktion, så att de blir tillgängliga för alla och ytterst också kan göras av alla.

Fluxus konst-nöjen är bakgardet som inte har något behov av att tävla med avantgardet på konst-

Fluxus Art-Amusement

To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.

Therefore, art-amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances, require no skill or countless rehearsals, have no commodity or institutional value.

The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, massproduced, obtainable by all and eventually produced by all.

Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of

marknaden. De strävar efter de monostrukturella och icke-teatraliska egenskaper som finns i enkla naturliga händelser, i en lek eller en vits. Fluxus konst-nöjen är summan av Spike Jones, vaudeville, vits, barnlek och Duchamp.

»one-upmanship» with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.

Till skillnad från många andra konstnärliga manifest bygger »Art – Fluxus Art Amusement» på en analys av konstens ekonomiska villkor i ett kapitalistiskt samhälle. Maciunas program kan tyckas utopiskt, han beskriver en konstnärsroll som inte utesluter någon utan står öppen för alla. Samtidigt är det ett program som inte kändes uppnåeligt på 60-talet med dess vänstervindar. På ett spännande sätt förenar Maciunas traditionella folkliga uttrycksformer (vaudeville, vits, barnlek) med sådant som var på uppgång i konstvärlden: readymades, enkla strukturer, »verkligheten» utanför konstens värld.

Framför allt är »Art – Fluxus Art Amusement» ett angrepp på den pompösa bilden av konstnären som ett geni med en unik, personlig stil, en image som passar perfekt till konstmarknaden. Mot det sätter Maciunas en lågbudgetkonst som bejakar konstens sociala, karnevalistiska sida, en konst som inbegriper skratt, lek och gemenskap.

I fortsättningen kom George Maciunas att verka som promotor för det program som han formulerat i sitt manifest. Återkommen till New York startade han en Fluxshop, en postorderfirma för lågpriskonst. Konstverken var skapade av ett internationellt nätverk av Fluxus-konstnärer med Maciunas själv som den kanske mest produktive, och de bestod främst av lådor och kartonger innehållande föremål av readymade-karaktär, framställda i stora upplagor. Ekonomiskt var verksamheten länge ett fiasco, försäljningen av konstverken gick dåligt trots de låga priserna.

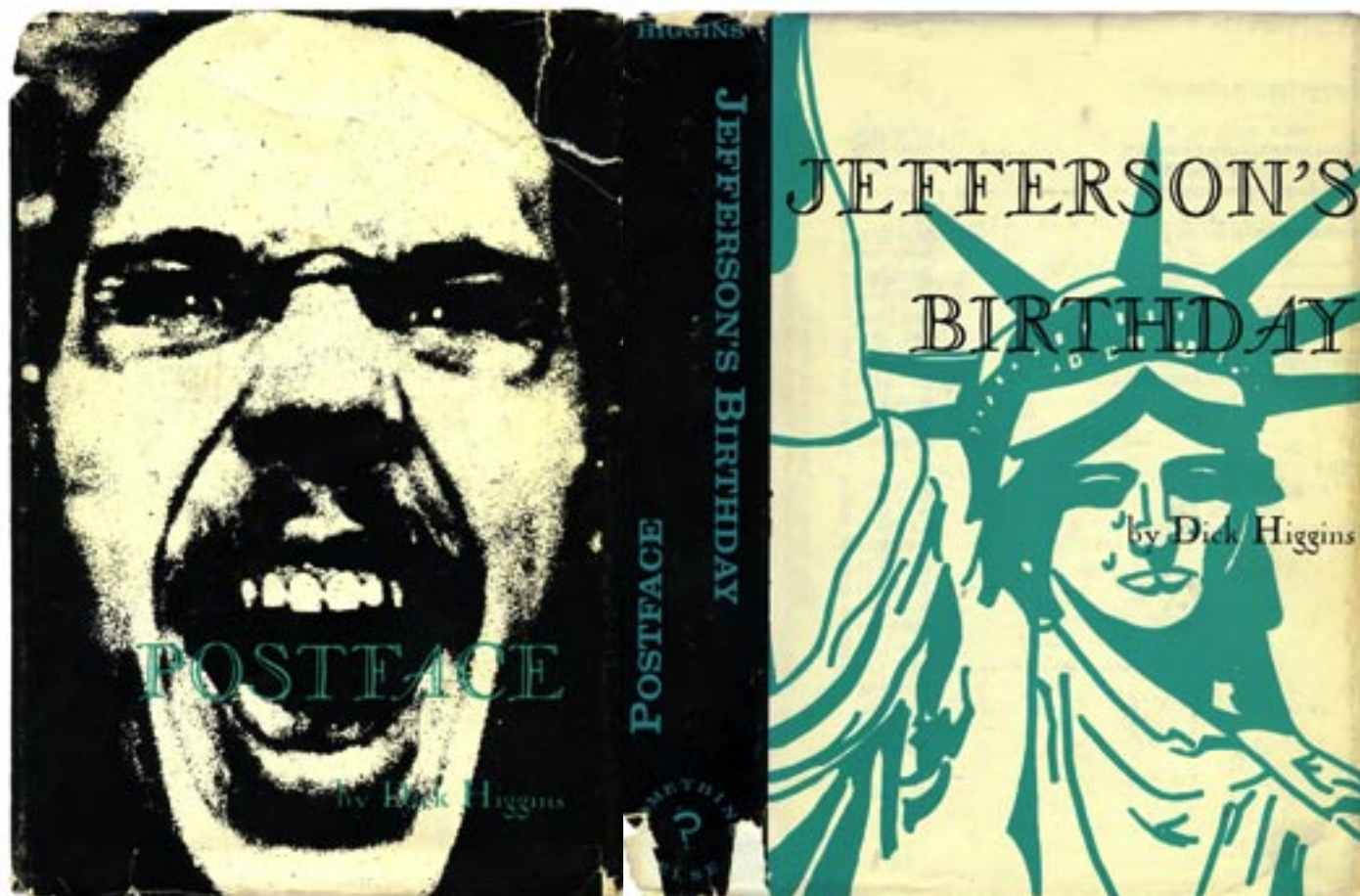
Som konstnärlig subkultur var Fluxus däremot framgångsrikt. Maciunas och hans konstnärsvänner organiserade Fluxkonserter och Fluxfester, spelade in Fluxfilmer, uppfann Fluxmaskiner. En skapelse som kan ses avbildad på en poster på Tate Modern i London är en kollektivcykel bestående av ett halvdussin sammanfogade cyklar. George Maciunas framställde komplicerade diagram över Fluxus historiska rötter och fann bland före-

»Art – Fluxus Art Amusement» is, unlike many other art manifestos, based upon an analysis of art's economic conditions in a capitalistic society. Maciunas' program may seem utopian, he describes an artist role which does not exclude anyone but is open for all. At the same time it is a program which was not perceived as unreachable in the left-wing climate of the sixties. In an exciting way Maciunas brings together traditional popular forms of expression (vaudeville, gags, children's games) with tendencies on their way up in the art world: readymades, simple structures, »reality» outside the art world).

The manifesto is above all an attack on the pompous image of the artist as a genius with a unique, personal style, an image that suits the art market perfectly. Against it Maciunas puts a low budget art in which the social, carnivalistic side of art is recognized, an art open to laughter, play and community spirit.

During the following years George Maciunas became an active promotor of the program formulated in his manifesto. Back in New York he started a Fluxshop, a mail-order firm for low-price art. The art works were created by an international network of Fluxus artists with Maciunas himself as perhaps the most productive, and they mostly consisted of boxes of cardboard and plastic containing objects of a readymade character, produced in large editions. Economically the enterprise was long a fiasco with poor sales in spite of the low prices.

As an artistic subculture, however, Fluxus was successful. Maciunas and his artist friends organized Fluxconcerts and Fluxfestivals, recorded Fluxfilms, invented Fluxmachines. A creation that can be seen on a poster in the Tate Modern in London is a collective bicycle consisting of half a dozen bikes which have been joined together. George Maciunas created complicated diagrams of the historical roots of Fluxus and found among its predecessors not only dada, futuristic theatre and Buster Keaton but also baroque fireworks, medieval church processions



gångarna inte bara dada, futuristteater och Buster Keaton utan också barockens fyrverkerier, medeltida kyrkliga processioner och romersk cirkus. Han höll också reda på om konstnärerna på hans namnlistor förhöll sig lojala till den ideologi som han formulerat i manifesten. De som inte gjorde det riskerade att bli exkommunicerade, åtminstone för en tid innan de togs till nåder igen.

Vid sidan av Maciunas var Dick Higgins den viktigaste samlande gestalten i Fluxus. Han omtalas ofta med rätta som »co-founder of Fluxus». 1964 startade han ett bokförlag i New York, Something Else Press, som under ett årtionde gav ut en strid ström av avantgardeliteratur, främst av konstnärerna i Fluxuskretsen. Utgivningen inleddes med Dick Higgins egen »Jefferson's Birthday/Postface», två böcker i en. Den första innehåller scenstycket som Dick Higgins komponerade mellan 13 april (president Jeffersons födelsedag) 1962 och 13 april 1963. Den andra är en personlig essä om samtidskonsten med glimtar från avantgardescenerna i USA och

and Roman circus. He also made sure that the artists on his lists maintained loyalty to the ideology expressed in his manifesto. Those who didn't ran the risk of being excommunicated, at least for some time before they were restored to favour again.

Beside Maciunas the most important unifying figure in Fluxus was Dick Higgins. He is often rightly referred to as »co-founder of Fluxus». In 1964 he started a press in New York, Something Else Press, which for a decade published a steady stream of avant-garde literature, primarily by artists belonging to the Fluxus network. The first volume published was Dick Higgins' own »Jefferson's Birthday/Postface», two books in one. The first one contains stage pieces composed by Dick Higgins between April 13 (the birthday of President Jefferson), 1962 and April 13, 1963. The second is a personal essay on contemporary art with glimpses from the avant-garde scenes of the US and Europe. It was followed by George Brecht's and Robert Filliou's »Games at the Cedilla», John Cage's

Europa. Senare kom George Brechts och Robert Fillious »Games at the Cedilla», John Cages »Notations», Emmett Williams »An Anthology of Concrete Poetry» och en mängd andra böcker som tillsammans speglar frihetskänslan och experimentlustan i det tidiga 60-talets konst, poesi och musik.

Something Else Press gav också ut en serie häften, »Great Bear Pamphlets», som innehöll scenarion till happenings och events, konkret poesi, manifest och essäer. Vidare sände Dick Higgins regelbundet ut sina Something Else Newsletters där man kunde läsa hans kommentarer till det som hände på konstscenen; ett urval samlades senare i volymen »A Dialectic of Centuries» (1978). I ett av dessa nyhetsbrev lanserade han termen »intermedia». Ett annat innehöll en essä med titeln »Boredom and Danger».

I »Boredom and Danger» noterar Dick Higgins att det är två ting som den traditionella scenkonsten till varje pris försöker undvika: att tråka ut sin publik och att utsätta den för fara. När man sätter sig i salongen vill man bli underhållen, men man vet också att inget av det som händer på scenen är »på riktigt». Operahjälten som får en kniv i bröstet reser sig upp så snart ridån har fallit.

I den nya musiken och konsten utmanas allt oftare dessa båda konventioner, skriver Higgins. John Cage återupptäckte Erik Saties »Vexations» där samma 32 takter spelas på piano 840 gånger. Musikpubliken märkte att monotonin kunde övergå i eufori, den öppnade dörren till helt nya erfarenhetsvärldar. Exempel på denna insikt är La Monte Youngs utdragna toner och Tomas Schmits »Zyklus». De nya erfarenheterna kunde ibland också innebära ett risktagande, som när konstpubliken stack in sina fingrar i Ay-O's lådor. Några av lådorna innehåller mjuka, släta föremål, andra innehåller rakblad. Dick Higgins egen serie kompositioner med titeln »Danger Music» är ett uttryck för denna förändrade mentalitet. En del av dem är snarast läsestycken, inte avsedda att utföras i verkligheten, t.ex. »Danger Music No. 9 for Nam June Paik»: »Erbjud dig att få ryggraden borttagen.» (Paik svarade med »Danger Music for Dick Higgins»: »Kryp in i vaginan på en levande val.»)

Ett stycke som exemplifierar Dick Higgins iakttagelse att den nya intermediakonsten inte garanterar publi-

»Notations», Emmett Williams' »An Anthology of Concrete Poetry» and many other books which together reflect the feeling of freedom and the urge for experimentation in the art, poetry and music of the early 60s.

Something Else Press also published a series of pamphlets, »Great Bear Pamphlets», containing scenarios for happenings and events, concrete poetry, manifestos and essays. Dick Higgins also regularly sent out his Something Else Newsletters where one could read his comments on occurrences in the art scene; a selection was later published in the volume »A Dialectic of Centuries» (1978). In one of these newsletters he launched the term »intermedia». Another contained an essay entitled »Boredom and Danger».

In »Boredom and Danger» Dick Higgins notices that there are two things which the traditional scenic arts try to avoid at all costs: boring the audience and exposing it to danger. When you take your seat in the auditorium you want to be entertained, but you also know that nothing taking place on the stage is »for real». The opera hero who is stabbed in his breast by a knife rises as soon as the curtain has fallen.

In the new music and arts these both conventions are often challenged, Higgins writes. John Cage rediscovered Erik Satie's »Vexations» in which the same 32 bars are played on the piano 840 times. The audience experienced the monotony turning into euphoria, opening the door to new worlds of perception. Examples of this insight are La Monte Young's long notes and Tomas Schmit's »Zyklus». The new experiences could also sometimes mean taking risks, as when the audience put their fingers into Ay-O's boxes. Some of the boxes contain soft, smooth objects, others contain razor blades. Dick Higgins' own series of compositions entitled »Danger Music» express this change in mentality. To be sure, some of them are reading pieces, such as »Danger Music No. 9 for Nam June Paik»: »Volunteer to have your spine removed.» (Paik answered with »Danger Music for Dick Higgins»: »Creep into the vagina of a living whale.»)

A piece which exemplifies Dick Higgins' observation that the new intermedia art does not offer any guarantees for the safety of the audience is Tomas Schmit's »Sanitas No. 79», carried out at a Fluxus concert in Copenhagen in

kens trygghet är Tomas Schmits »Sanitas No. 79» som genomfördes på en Fluxuskonsert i Köpenhamn på 1960-talet. Från scenen tillkännagavs att en buss hade kört fram utanför konsertlokalen och att publiken var välkommen att kliva in i den. När alla hade gjort det åkte bussen ut ur stan och nådde efter midnatt fram till Ringsted, en småstad belägen sju mil från Köpenhamn. Alla ombads gå ut, varefter bussen återvände tom till Köpenhamn och publiken fick ta sig tillbaka bäst den kunde.

Senare har Dick Higgins summerat vilka egenskaper som enligt honom karakteriserar Fluxus. Hans nio punkter har vidareutvecklats i en artikel av Ken Friedman som urskiljer tolv olika kriterier. Jag nöjer mig här med att återge de åtta punkter som för mig framstår som viktigast: 1. Globalism. 2. Dikotomin »konst – liv». 3. Intermedia. 4. Experimentalism. 5. Slumpen. 6. Lekfullhet. 7. Enkelhet. 8. Flyktighet.

1. *Globalismen*, synen på Fluxus som ett världsomspännande nätverk, har funnits bland Fluxuskonstnärerna ända från starten. Deras konst är inte bara en lågbudgetkonst utan även en lättviktskonst om man räknar i kilo och gram, en konst som har kunnat spridas med posten över hela världen. Man kan notera att flera av Fluxuskonstnärerna har spelat en central roll i Mail Art-rörelsen. Organisatören George Maciunas närde napoleonska planer på hur Fluxus skulle erövra världen och gjorde detaljerade förberedelser för en jorden-runt-resa som alla Fluxusvänner som hade möjlighet skulle delta i. Resan blev aldrig av, Maciunas dog.

Det japanska inslaget i Fluxus har betytt mycket för den globala inriktningen. Chieko Shiomis »Spatial Poems» från 1965–75 är kanske det vackraste exemplet på en global, kollektiv lågbudgetkonst som tar sig över alla nationsgränser. Hon skickade ut instruktioner till mer än 200 konstnärer runtom i världen som de skulle följa vid en viss tidpunkt, varefter de skulle skicka en rapport till henne. I »Word Event» skulle de skriva ett eller flera ord på ett kort och placera det någonstans, i »Falling Event» skulle de låta något falla till marken, i »Open Event» skulle de öppna något som var stängt, och så vidare. Det insända materialet placerades sedan ut på världskartor som postades till deltagarna.

Globalismen i Fluxus är inte längre en utopisk dröm:

the 60s. It was announced from the stage that a bus had driven up to the entrance of the concert hall and that the audience was welcome to step in. When all had done so the bus drove out from the city. After midnight it reached Ringsted, a small town situated 70 kilometers away from Copenhagen. Everybody was asked to step out, after which the bus returned empty to Copenhagen and the audience had to find their way back as best they could.

Dick Higgins has later summarized which qualities he finds characteristic of Fluxus. His nine points have been further developed in an article by Ken Friedman who distinguishes twelve different criteria. Here I content myself with eight points which appear as most important to me: 1. Globalism. 2. The dichotomy »art–life». 3. Intermedia. 4. Experimentalism. 5. Chance. 6. Playfulness. 7. Simplicity. 8. Ephemerality.

1. *Globalism*, the view of Fluxus as a worldwide network, has existed among the Fluxus artists from the very beginning. Their art is not only a low budget art but also a lightweight art if you measure it in kilos and grams, an art which could be spread via mail all over the world. One can notice that several of the Fluxus artist have played a central role in the Mail Artmovement. The organizer George Maciunas nourished Napoleonic plans for how Fluxus would conquer the world and he made extensive preparations for a trip around the world in which all Flux-friends who could would take part. The trip never came off, Maciunas died.

The Japanese contribution to Fluxus has meant much for its global orientation. Chieko Shiomi's »Spatial Poems» from 1965–75 are perhaps the most beautiful example of a global, collective low budget art crossing all national boundaries. She sent instructions to more than 200 artists around the world to be carried out at a certain moment, after which they would send a report to her. In »Word Event» they should write one or more words on a card and place it somewhere, in »Falling Event» they should let something fall to the ground, in »Open Event» they should open something which was closed, and so on. The material sent to her was afterwards put on world maps which were mailed to the participants.

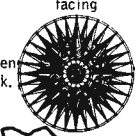
The globalism of Fluxus is no longer a utopian dream:



Stanc Bodin was lying in his bed facing the zenithal point, just finishing an article by Quattr in Carapaci in Stockholm.

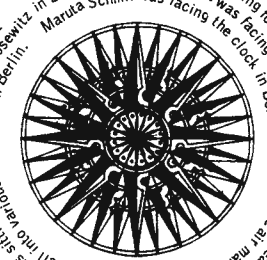
Bengt af Klintberg was possibly chasing a mouse that had come into his bed room in Södertälje, Sweden

Eric Andersen was realizing the fact that it seems unimportant to him in what specific conditions people may be, when they at a proper time are doing a poem by Chieko Shiomi in any case together with his brother. While it seems quite interesting to know that not everybody is in this poem. Finally he refused to inform Shiomi in what direction he was facing



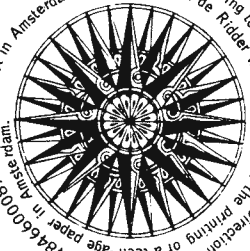
Arthur Kjøpcke was facing east, where this view was present in Copenhagen. He noticed his friend Eric Andersen moving and facing north toward a book.

Ludwig Gosewitz was eagerly looking for a tom photo of a pretty Greek 15 year old girl in Berlin. Tomas Schmit was facing the clock in Berlin. Maruta Schmit was facing the clock in Berlin.

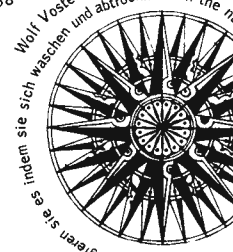


Gerhard Rühm was sitting face to face with Uta Gosewitz in Berlin. Gerhard Rühm was sitting face to face with Uta Gosewitz in Berlin. Uta Gosewitz was facing a small sheet of Japanese silk mail paper and moving his pencil into various directions in Berlin.

Stanley Broun was facing toward "his way". Broun is looking after the printing of a teen-age paper in Amsterdam. Willem de Ridder was facing toward "his way". Broun is looking after the printing of a teen-age paper in Amsterdam. Willem de Ridder was facing toward "his way".



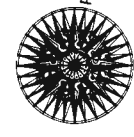
Wolf Vostell was coming from the printer where he had printed "essen sie sich waschen und abtrocknen" on the napkins in Cologne.



Jiri Kral was watching a cup of black coffee. He was going back to his desk in Prague. He had printed "essen sie dieses manifest und dekollieren sie es in einem sauberen und abtrocknen" on the napkins in Cologne.



Robert Filliou was on top of Marianne Staffeldt in Villefranche, France. Marianne Staffeldt was under Robert Filliou in Villefranche, France.



Ben Vautier was most likely in bed facing the ceiling in Nice.



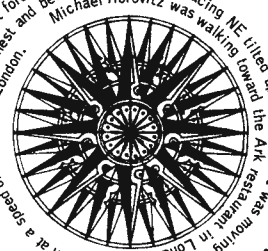
Ian Hamilton Finlay: north south no moon fish pond hot milk

Andrew, Scotland

Robin Page was watching his television, facing north in Leeds. Michael Sandie was watching Robin Page's television, facing north in Leeds.

Cavan McCarthy was walking toward the Psychology Dept. along Leeds University Campus in Leeds.

Richard Hamilton's left foot was pointing N, both shins facing N, both shins facing NNE, left forearm and hand pointing NNW, right forearm and hand pointing NNE, chest and belly facing N, face facing NE, Michael Horovitz was walking toward the Ark restaurant in London.
 this were in a horizontal plane with their axis N/S, and he was moving in a southerly direction at a speed of 3.5 mph in London.



Sylvester Houédard was facing davemobergs mother and reading miraculous birth control of language in Gloucester, England.
 distance/ RA swing, in London. RA swing - right arm swing, ulus/ reaction/ activity/ result)

Sylvester Houédard was facing davemobergs mother and reading miraculous birth control of language in Gloucester, England.

Robert Bozzi was starting to write a reply for spatial poem no. 2, facing approximately in the direction of Paris.

N. Chatterji was drunk and wandering into dowry fanes. He was reading "is there a Japanese word for momenta?" in London.
 right forearm and hand pointing NNW, right foot pointing NNE, left forearm and hand pointing NNW, right forearm and hand pointing NNE, chest and belly facing N, face facing NE, Michael Horovitz was walking toward the Ark restaurant in London.

Paolo Castaldi in Milan.

Dick Higgins, »Gångsång», Göteborgs Konsthall 1980.
Exekutörer / performers från vänster / from left: Peter
Andersson, Mats B., Claes Tellvid. Photo: Kari Jantzen
(archive C.M. von Hausswolff).

på senare år har man kunnat se Fluxusutställningar i bland annat Sao Paolo, Sydney och Seoul.

2. *Dikotomin »konst – liv»* fördes in i 1900-talets konsteori genom Duchamps readymade-koncept. Fluxuskonstnärerna gick ett steg längre än Duchamp och visade med olika exempel att inte bara vanliga föremål utan även vardagshandlingar kan ges ett konstnärligt värde. Metoden var ofta att utföra dessa handlingar på en scen och kategorisera dem som musik, sång eller dans (t.ex. George Brechts »Drip Music», Emmett Williams »Counting Song»). Men sådana titlar var egentligen inte nödvändiga, publiken förstod ändå. Till exempel när Alison Knowles 1964 flätade en annan kvinnas hår. Stycket heter »Fläta (mars 1964)», och instruktionen är enkel och saklig: »Aktörerna, vanligtvis två, hittar något att fläta, hår, garn etc., och gör det.» Genom att utföra denna handling uttryckte Alison Knowles sin uppfattning att skapandet av en fläta är en konstnärlig aktivitet (vilket det för övrigt alltid har varit).

Man möter ofta påståendet att Fluxuskonstnärerna syftade till att radera ut gränsen mellan konst och liv. Deras inställning kan också uttryckas så här: det är viktigt för dem om deras verk kallas konst. Vad det handlar om är att gestalta erfarenheter, och det kan ske genom en bild (»konst») men lika gärna genom en handling som iscensätts och sedan är förbi. Det kan handla om att borsta tänderna (Ay-Os »Morning Glory»), göra en sallad (Alison Knowles »Proposition») eller att åstadkomma ett ljud genom att dra en nagel utmed tänderna på en kam (George Brechts »Comb Piece»). Det viktiga är inte att ge dessa händelser status som »konst». Det viktiga är att lära sig uppleva tillvaron med öppna, mottagliga sinnen. Å andra sidan: kallar man det »konst» (»musik», »sång» etc), så lyfter man ut erfarenheten ur dess vanliga sammanhang och inbjuder till en estetisk upplevelse.

3. *Intermedia* var den term Dick Higgins föreslog 1966 för de konstnärliga hybridformer som blev vanliga i början av 1960-talet. Intermedia är uttrycksformer som, med Higgins ord »faller mellan medierna». Det är alltså något annat än »multimedia» och »mixed media», där olika traditionella medier kombineras utan att gränserna mellan dem blir upplösta. Happenings är intermedia, liksom visuell poesi och ljudpoesi. Joe Jones självspelade

in the last few years there have been Fluxus exhibitions in such places as Sao Paolo, Sydney and Seoul.

2. *The dichotomy art-life* was introduced into the art theory of the 20th Century through the readymade concept of Marcel Duchamp. The Fluxus artists went one step further than Duchamp by showing with different examples that not only everyday objects but also everyday actions can be given an artistic value. The method often used was to perform these action on stage and categorize them as music, song or dance (e.g. George Brecht's »Drip Music», Emmett Williams' »Counting Song»). But such titles were actually not necessary; the audience understood anyway. For example as when Alison Knowles in 1964 braided the hair of another woman. The piece is called »Braid (March 1964)», and the instruction is simple and matter-of-fact: »The performers, usually two, find something to braid, hair, yarn, etc., and do so.» By performing this event Alison Knowles expressed her opinion that the creation of a braid is an artistic activity (which, of course, it has always been).

A statement often heard is that the Fluxus artists aimed to erase the borderline between art and life. Their attitude can also be expressed thus: it is not important if their work is called art. What it is all about is to give shape to experiences, and that can be done not only by means of a picture (»art») but just as well by an action which is staged and then ends. That action can be to brush your teeth (Ay-O's »Morning Glory»), make a salad (Alison Knowles' »Proposition») or to produce a sound by moving your fingernail over the teeth of a comb (George Brecht's »Comb Piece»). What matters is not to give these events the status of »art». What matters is to learn to experience life with open, receptive senses. On the other hand: if you call it »art» (»music», »song» etc.), then you lift the experience from its ordinary context and invite to an aesthetic experience.

3. *Intermedia* was a term suggested by Dick Higgins in 1966 for those artistic hybrid forms which became common in the early 60s. Intermedia are forms of expression, which, in the words of Higgins, »fall between media». It is something other than »multimedia» or »mixed media», where different traditional media are combined with the borders between them intact. Happenings are



musikinstrument är intermedia, på samma gång skulpturer och musik. Joseph Beuys aktioner är intermedia med sin sammansmältning av rituellt drama, rörlig skulptur och föreläsning.

Fluxuskonstnärerna var inte ensamma om att dras till de nya, »orena» uttrycksformerna i början av 60-talet. Tvärtom, inriktningen på intermedia är karakteristisk för hela decenniets konst. Men Fluxuskonstnärerna använde den nya friheten på ett mer uppfinningsrikt sätt än de flesta.

4. Det som Dick Higgins kallar »*experimentalism*» innebar för Fluxuskonstnärerna inte bara att de ägnade sig åt formexperiment, att de försökte hitta nya, tidigare inte använda uttrycksformer. Det innebar också att de såg det konstnärliga arbetet som ett slags kunskapssökande, som en forskningsprocess. Konsthistorikern Hannah Higgins, dotter till Alison Knowles och Dick Higgins, ser Fluxuskonstnärernas vilja att utsätta sig för nya

intermedia, just as visual poetry and sound poetry are. Joe Jones' selfplaying musical instruments are intermedia, at the same time sculpture and music. The actions of Joseph Beuys are intermedia with their fusion of ritual drama, moving sculpture and lecture.

The Fluxus artists were by no means the only ones to be attracted by the new, »impure» forms of expression in the early 60s. On the contrary, interest in intermedia is characteristic of the art of the whole decade. But the Fluxus artists used the new freedom in a more inventive way than many others.

4. What Dick Higgins called *experimentalism* for the Fluxus artists meant not only that they devoted themselves to formal experiments, that they tried to find new, unexploited forms of expression. It also meant that they saw their artistic work as a way of gaining knowledge, as a process of research. The art historian Hannah Higgins, daughter of Alison Knowles and Dick Higgins, sees the

La Bertessa
via del Carmine
20121 Milano
telefono 87.43.13

Martedì 20 novembre 1973
alle ore 18

Il postino vi ha scelto
per invitarvi al discorso
e alla presentazione del
film fluxus di Ben.

FLUX
POST
CARD



1967, by fluxus



by Ben, 1965

Pautus Hulter

Modena Street

Stockholm 100

Sweden

La Bertessa
via del Carmine
20121 Milano
telefono 87.43.13

Martedì 20 novembre 1973
alle ore 18

Il postino vi ha scelto
per invitarvi al discorso
e alla presentazione del
film fluxus di Ben.

FLUX
POST
CARD



1967, by fluxus



by Ben, 1965

BENGT AF KLINTBERG

VENDEVAGEN 13

18131 LINDINGO

SWEDEN

erfarenheter – sensoriska, intellektuella, emotionella – som den främsta drivkraften bakom Fluxuskonsten (Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, 2002).

Ett exempel på att ett till synes enkelt stycke kan vara resultatet av en noggrann analys är Dick Higgins »Gångsång» från 1963 (det svenska ordet är ingen översättning, stycket heter så): »För fram ena foten. Förskjut tyngdpunkten till denna fot. För fram andra foten. Förskjut tyngdpunkten till denna fot. Upprepas så länge man önskar.» För de flesta som tar del av »Gångsång» är detta antagligen ny kunskap. Det är alltså så det går till att gå!

Det forskningsinriktade draget är allra tydligast hos George Maciunas. Hans favoritlitteratur i unga år var encyklopedier, och det märks när man tar del av hans otaliga diagram och listor, alla encyklopediska till sin uppläggning. Mest kända är hans diagram över de historiska rötterna till Fluxus och annat 60-talsavantgarde som för varje gång blev allt mer mångförgrenade. Hans »Learning Machine» är en systematik över alla existerande vetenskaper, och hans »Music for Everyman» är en systematisk uppställning av ljudkällorna i och omkring oss: människokroppen, vätskor, fasta föremål. Maciunas intresse för systematik närmar sig besatthet, och det har i sin tur inspirerat flera andra konstnärer som lämnade bidrag till hans Fluxshop.

Den forskningsinriktade, undersökande konsten har blivit allt vanligare under de senare årtiondena vilket har resulterat i en mängd installationer och videokonst som kommenterar arkitektur, heminredning, mode, sociala relationer med mera. Det mesta är ytterst sofistikerat men inte ett dugg spännande. Man skulle önska att konstnärerna var mer ogenerat nyfikna så som Fluxuskonstnärerna var i sina bästa stunder.

5. *Slumpen* användes som konstnärlig princip av dadakonstnärerna liksom senare av Jackson Pollock, och den spelade en viktig roll för John Cage i hans komponerande. Cage använde till en början en gammal kinesisk orakelmetod men övergick till att kasta tärning. Resultatet blev en musik som var helt i avsaknad av tonsättarens individuella personlighet. Det var främst inflytandet från Cage som fick flera av Fluxuskonstnärerna att använda slumpen i sina events.

wish of the Fluxus artists to expose themselves to new experiences – sensory, intellectual, emotional – as the prime mover behind Fluxus art (Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, 2002).

A piece by Dick Higgins with the Swedish title »Gångsång» (»Walking Song») from 1963 exemplifies that a seemingly simple piece can be the result of a careful analysis: »One foot forward. Transfer weight to this foot. Bring other foot forward. Transfer weight to this foot. Repeat as often as desired.» For most of those who experience »Gångsång» this will probably be a new insight. So that is how to walk!

The orientation towards research is most obvious in George Maciunas. His favourite literature in his young years were encyclopedias, and this can be seen in his innumerable diagrams and lists, all arranged according to encyclopedic rules. Best known are his diagrams of the historic roots of Fluxus and other avant-garde movements of the 60s which became more and more extensive. His »Learning Machine» is a classification of all existing sciences, and his »Music for Everyman» systematizes all sound sources inside and around us: the human body, liquids, solid objects. Maciunas' interest in systematics comes close to obsession, and it has in turn inspired several other artists who made contributions to his Fluxshop.

Research-oriented, investigative art has become commonplace in the last decades, which has resulted in an array of installations and video art commenting upon architecture, home furnishings, fashion, social relations, etc. Most of it is utterly sophisticated but not very exciting. One could wish that the artists were more unabashedly curious like the Fluxus artists were in their best moments.

5. *Chance* was used as an artistic principle by the dada artists and later by Jackson Pollock, and it played an important role for John Cage in his composition. To begin with Cage used an ancient Chinese oracle method, but he later went over to throw dice. The result was a music totally free from the individual personality traits of the composer. It was very much the influence from Cage that made several Fluxus artists use chance in their events.

»In Memoriam To Adriano Olivetti» by George Maciunas is one example. The title refers to the fact that Olivetti has constructed an adding machine that produc-

George Maciunas »In Memoriam To Adriano Olivetti» är ett exempel. Namnet syftar på att Olivetti konstruerade en räknemaskin som producerade siffror på en pappersremsa. I stycket används sådana pappersremсор med deras slumpartade följd av siffror som partitur. Varje medverkande tilldelas en siffra, varefter en metronom sätts i gång. Varje slag av metronomen motsvaras av en siffra, och när aktörernas egen siffra dyker upp utför de en på förhand bestämd handling som att lyfta på en hatt, spänna upp ett paraply eller buga sig. Nästa gång siffran kommer intar de ursprungspositionen: hatten sätts tillbaka på huvudet, paraplyet fälls ihop, den böjda kroppen rätas upp. Resultatet blir en oregelbunden följd av hackiga, mekaniska rörelser som kan föra tanken till en dockteater. Åskådaren slås också av aktörernas totala koncentration; de kan inte för ett ögonblick låta blicken lämna pappersremsan.

En annan Fluxuskonstnär som gärna utnyttjar slumpen är Ben Vautier. Hans »The Postman's Choice» består av ett kort som är frankerat på båda sidorna och försert med två olika mottagares namn och adress, en på varje sida. Det blir den person som stämplar kortet som avgör vem som ska få det. Jag har i min ägo ett »The Postman's Choice» avsänt från Italien. På den ena sidan står mitt namn och min adress, på den andra »Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm».

6. *Lekfullheten* och bruket av gags och vitsar är ett iögonfallande drag i Fluxuskonsten. Mekaniska leksaker, ballonger och ansiktsmasker förekommer ofta i Fluxusstyckena. Innehållet i en del av de boxar som salufördes i Maciunas postorderfirma kan få en svensk att tänka på sortimentet i Buttericks. Humorn är ofta medvetet grov och påminnande om slapstick. »Intestine Apron» är ett förkläde i vit vinyl med en naturtrogen avbildning av de tarmar som döljer sig i bärarens mage strax innanför förklädet, »Smile Machine» är en stålfjäder som för isär mungiporna när den placeras i munnen. Båda verken har George Maciunas som upphovsman.

Ordlekar är vanliga. I La Monte Youngs »Piano Movement» betyder det senare ordet inte »sats» som annars i musikaliska sammanhang utan ska förstås bokstavligen: pianisten skjuter pianot framför sig över scengolvet. Chieko Shiomis »Wind Music» är inte musik för blås-

es numbers on a paper strip. In this piece such paper strips with their chance sequences of numbers are used as scores. Every participant is allotted a number, after which a metronome starts to tick. Every strike of the metronome is matched by a number on the strip, and when the performers' own number comes, they perform an action determined beforehand, such as lifting a hat, putting up an umbrella or bowing. Next time the number comes they return to the starting position: the hat is put back on the performer's head, the umbrella is put down, the bowing body is straightened. The result is an irregular sequence of jerky, mechanical movements reminiscent of a puppet theatre. The spectator is also struck by the total concentration of the performers; they cannot for a moment let their eyes leave the paper strips.

Another Fluxus artist who likes to use chance is Ben Vautier. His »The Postman's Choice» consists of a card with postage stamps on both sides and with name and address of two different recipients, one on each side. It is the post office employee who postmarks the card who decides who will receive it. I possess a »The Postman's Choice» sent from Italy. On one side is my name and address, on the other »Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm».

6. *Playfulness* and the use of gags and jokes is a conspicuous trait in Fluxus art. Mechanical toys, balloons and masks often appear in the Fluxus pieces. The contents of some of the boxes for sale in Maciunas' Fluxshop make you think of a novelty shop. The humour is often deliberately rude and reminiscent of slapstick. »Intestine Apron» is an apron made of white vinyl with a depiction of the intestines inside the stomach of the bearer behind the apron. »Smile Machine» is a metal spring device that pushes the corners of one's mouth apart when inserted into the mouth. The originator of both works is George Maciunas.

Wordplays often occur. La Monte Young's »Piano Movement» is literally a movement of a piano; the interpreter uses his physical strength to move the piano over the stage floor. Chieko Shiomi's »Wind Music» is not music for wind instruments but the music produced when scores are blown away from stands by wind from a strong fan.

instrument (wind instruments) utan den musik som uppstår när en kraftig fläkt sätts i gång och blåser bort notpappren från notställen.

Humorn i Fluxusstyckena har uppfattats som en reaktion mot den alltmer förändrigade konsten på 50-talet. Många abstrakta expressionister hängav sig åt en mystik som gjorde konsten till en sekulariserad ersättning för religion. Fluxuskonstnärerna var vanvördiga skeptiker som gjorde sitt bästa för att sabotera det upphöjda allvaret i konsten.

Men lekfullheten var inte bara protest, den fungerade också utmärkt i en konst orienterad mot slumpprocesser, spel och pussel. Eftersom förutsättningen för lek är interaktion kom Fluxuskonstnärerna att få en mer social roll än vad som dittills varit vanligt, en roll som stod i kontrast till den gängse individualistiska konstnärsrollen.

7. *Enkelheten* i Fluxuskompositionerna är det som främst skiljer dem från happenings och annan intermediaalkonst. Många av dem skapades till de kollektiva konserterna i början av 60-talet. Inspirationen kom delvis från La Monte Youngs minimalistiska musikkompositioner och George Brechts events. Men även den kollektiva konsertformen hade säkert betydelse i sammanhanget: den tillät inte några mer omfångsrika, sammansatta stycken.

När sedan George Maciunas drog i gång produktionen av lågpriskonst till sin Fluxshop blev enkelheten ett ideal även där. Hans älskade gags, och gags är till sin natur monostrukturella. Den minimalistiska tendensen är också tydlig i de Fluxfilmer som producerades vid samma tid. Yoko Onos »Bottoms» består t.ex. av en enda närbild med låst kamera av nakna bakar i rörelse.

8. *Flyktighet*, till sist, har kännetecknat aktiviteterna inom Fluxus ända från starten. Det signaleras på sätt och vis redan i namnet Fluxus som ju kan betyda både »flöde» och »föränderlighet». För Fluxuskonstnärerna har det varit viktigare att kunna ge förtätade om också flyktiga uttryck för tidsandan än att framställa varaktiga konstverk för eftervärlden. När konserterna, festerna och de tillfälligt iscensatta vardagshändelserna var över, fanns de bara kvar i form av affischer, programblad och fotografier.

The humour in the Fluxus pieces has been seen as a reaction to the increasing spirituality of art and music in the 50s. Many abstract expressionists devoted themselves to a mysticism that made art a secular substitute for religion. The Fluxus artists were disrespectful sceptics who did their best to sabotage the solemn earnestness in art.

But their playfulness was not only a protest, it also functioned well in an art oriented towards chance processes, games and puzzles. Since a prerequisite for play is interaction, the Fluxus artists took a more social role than what was common previously, a role that contrasted with the current individualistic artist role.

7. *The simplicity* of the Fluxus compositions is what mostly differentiates them from happenings and other forms of intermedia art. Many of them were created for the collective concerts in the early 60s. The inspiration came partly from La Monte Young's minimalist music compositions and George Brecht's events. But also the collective concert form must have had a decisive role: it did not permit voluminous, complicated pieces.

When George Maciunas shortly afterwards started production of low price art for his Fluxshop simplicity became an ideal there too. He loved gags, and gags are by their nature monostructural. The minimalist tendency is also obvious in those Fluxfilms which were produced at the same time. Yoko Ono's »Bottoms» for example consists of one single fixed-camera close-up of naked, moving bottoms.

8. *Ephemerality*, finally, has characterized Fluxus activities from the very beginning. This was signalled in the name Fluxus which can mean both »flow» and »change». For the Fluxus artists it has been more important to give dense if even ephemeral expressions of the spirit of the time than to produce durable works of art for posterity. When the concerts, festivals and the occasionally staged everyday events were over, they only remained in the form of posters, programmes and photos.

Those Fluxus artists who constructed works of art often chose to work in a small format and they used cheap, ephemeral materials such as paper. Collages from pages in notebooks, receipts and press cuttings had a revival among several artists connected with Fluxus. The



Nam June Paik: Zen for Head, framförd 1979 i Malmö Konsthall av / performed 1979 in Malmö Art Hall by Ben Vautier. Photo: Leif Eriksson.

De Fluxuskonstnärer som fabricerade konstverk valde ofta att arbeta i litet format och använde billiga, förgängliga material som papper. Collage av lösrivna blad ur anteckningsblock, kvitton och tidningsurklipp fick en revival hos flera konstnärer med anknytning till Fluxus. Skapandet av stora målningar överlät de åt konstnärer som hade som mål att hävda sig i konkurrensen på konstmarknaden. Fluxuskonstnärerna ville hellre lära ut konsten att leva i nuet. Längre fram i livet tvingade de ekonomiska realiteterna flera av dem att acceptera konstmarknadens villkor. Därför har utställningar med Fluxuskonst blivit vanliga under de senaste årtiondena. Det var de inte på 1960-talet.

En central inspirationskälla för Fluxuskonstnärerna är zenbuddhismen. Att praktisera zenfilosofi är att öva sig i att leva i nuet, i direkt kontakt med verkligheten, att uppleva det dagliga livet medan det pågår, inte efteråt, och på så sätt uppnå samhörighet med världen. Den zeninspirerade konstnären försöker inte uttrycka sin individualitet, han eller hon pekar på ett stycke verklighet utan att vilja omforma.

En Fluxuskonstnär som tydligt anknyter till zen är Paik. När han i början av sin verksamhet överraskade konsertpubliken genom att kliva ner i ett badkar eller klippa av en åhörarens slips, agerade han på samma sätt som de zenmästare som gav sina lärjungar en örfil för att ruska om dem och väcka dem till insikt.

Ett exempel på hur medvetet Paik anknyter till zen-traditionen är hans »Zen för huvud» som ofta har framförts på Fluxuskonserter. Ett vitt papper, cirka en meter brett, rullas ut över scengolvet. Interpreten doppar ner sitt huvud i en hink med svart bläck och drar sedan med

making of big paintings was left to artists who wanted to keep up with the competition on the art market. The Fluxus artists preferred to teach the art of living in the present. Later in their lives economic realities forced several of them to accept the conditions of the art market. This is why exhibitions of Fluxus art have become frequent during recent decades, which they weren't in the 60s.

A key source of inspiration for the Fluxus artists is Zen Buddhism. To practice Zen philosophy is to train oneself in living in the present, in direct contact with reality, to experience daily life while it is happening, not afterwards, and in that way reach togetherness with the world. Artists inspired by Zen do not try to express their individuality, they point at a piece of reality without wanting to remodel it.

Paik is a Fluxus artist with clear links to Zen. When in the beginning of his career he surprised the concert audience by stepping into a bathtub or cutting off the tie of a person in the audience, he acted in the same way as Zen masters who slapped their pupils on the face to stir them up and arouse them to insight.

One example of how consciously Paik connects to Zen tradition is his »Zen for head» which has often been performed at Fluxus concerts.. A white paper, around one meter wide, is rolled out on the stage floor. The interpreter dips his head in a bucket with black ink and then uses his head to draw a straight black line on the paper. The piece can be seen as an interpretation of La Monte Young's »Composition No. 10 1960» (»Draw a straight line and follow it»), but it also goes back to an anecdote told about a zen monk and painter with the nickname Wang-mo (»Ink-Wang») who lived in the 8th century. When he was drunk he would dip his head in a bowl with ink and paint with his head as a brush. The story about »Ink-Wang» has been cited as an example of the sense of humour in Zen, a liberating humour which tears down established frameworks.

John Cage, who at an early stage used chance operations to produce music free from Western individualism, found in Zen a philosophy that fit his thinking. Maciunas also opposed great individualistic gestures. In 1975 in New York he arranged an evening called »12 Big Names». The poster listed the names: Acconci, Beuys, Philip

Fluxfest Presents: 12 Big Names!
Affisch av / Poster by George Maciunas.

huvudet ett rakt steck på pappret ända tills det inte längre syns några spår av bläcket. Stycket kan ses som en tolkning av La Monte Youngs »Composition No. 10 1960» (»Draw a straight line and follow it»), men det går också tillbaka till vad som har berättats om en zenpräst och målare med öknamnet Wang-mo (Bläck-Wang) som levde på 700-talet. När han var drucken kunde han få för sig att doppa huvudet i en skål med bläck och måla med huvudet som pensel. Berättelsen om Bläck-Wang har anförts som exempel på humorn i zen, en förlösande humor som river ner etablerade ramverk.

John Cage, som tidigt använde slumpmetoder för att åstadkomma en musik befriad från västerländsk individualism, fann i zen en filosofi som överensstämde med hans tänkande. Även Maciunas bekämpade de stora individualistiska gesterna. 1975 arrangerade han i New York en afton som han kallade »12 Big Names». Redan på affischen kunde man läsa vilka namn det var fråga om: Acconci, Beuys, Philip Glass, Kaprow, Levine, Manzoni, Nauman, Ono, Snow, Rinke, Vostell, Warhol. De åskådare som kom i hopp om att få möta konstnärerna eller åtminstone deras verk fick se vart och ett av de tolv namnen projicerat i jätteformat mot en duk, där det låg kvar i fem minuter. När de sextio minuterna var till ända var också föreställningen över. När man vet att Maciunas inställning till de tolv konstnärerna var ambivalent, i några fall öppet kritisk, så inser man vad han var ute efter: att visa att »storheten» mest bestod av uppblåsta egon.

Mitt eget bidrag till teoribildningen kring Fluxus tar fasta just på de opersonliga, kollektiva dragen i Fluxuskonsten. I artikeln »Fluxus Games and Contemporary Folklore» konstaterar jag att många av Fluxuskonstnärernas aktiviteter har slående likheter med välkända folkloristiska genrer som spel, lekar, ritualer och vitsar. Jag är på intet sätt ensam om att ha gjort den iakttagelsen. Dick Higgins har noterat överensstämmelserna mellan Fluxusstyckena och de ritualer från skriftlösa kulturer som Jerome Rothenberg har samlat i antologin »Technicians of the Sacred». På sitt eget förlag Something Else Press gav Higgins ut en faksimilupplaga av »Dick's One Hundred Amusements», en 1800-talssamling sällskapslekar, trollkonster och teaterupptåg av en viss William



Glass, Kaprow, Levine, Manzoni, Nauman, Ono, Snow, Rinke, Vostell, Warhol. Those spectators who came hoping to meet the artists or at least their works could see each of the twelve names projected in giant format on a screen, where they remained for five minutes. When the sixty minutes were gone the performance was over. When one knows that Maciunas' attitude to the twelve artists was ambivalent, in some cases openly critical, then one realizes what he was after: to show that the »bigness» mostly consisted of big egos.

The starting-point for my own contribution to Fluxus theory is somewhat similar: it is the impersonal, collective character of Fluxus art. In my article »Fluxus Games and Contemporary Folklore» I write that many of the activities of the Fluxus artists bear great similarities with wellknown folkloristic genres such as games, plays, rituals and jokes. I am by no means alone in having made this observation. Dick Higgins has noted correspondences between the Fluxus pieces and rituals from illiterate cultures which have been gathered by Jerome Rothenberg in his anthology »Technicians of the Sacred». From his own Something Else Press Higgins published a facsimile edition of »Dick's One Hundred Amusements», a 19th century collection of parlor games, magic tricks and theatre sketches by a certain William Brisbane Dick, and did

Brisbane Dick, och underlät då inte att poängtera släktskapen mellan de traditionella skämtsamheterna i boken och 60-talets happenings och events.

Fluxusstyckena saknar alltså individuella särdrag som gör att man kan peka ut upphovsmannen. De är också inbördes lika varandra, ibland nästan identiska (vilket framgår om man läser igenom »The Fluxus Performance Workbook«). Förklaringen är att det på ett tidigt stadium uppstod en uppsättning aldrig kodifierade regler för hur ett Fluxusstycke skulle se ut. De stycken som överensstämde bäst med reglerna togs upp i en kollektiv repertoar, de som avvek sållades bort. Det handlar om samma filtreringsprocess som man kan iakta i all folklore.

Nu, mer än fyrtio år efter det att de första Fluxuskonserterna gjorde skandal, går det att se att Fluxus inte är detsamma nu som då, att det har skett en historisk utveckling. I början rubricerades Fluxus som neo-dada, fullt begripligt med tanke på de destruktiva inslagen i konserterna (den totala mängden demolerade musikinstrument måste ha varit avsevärd). Men det som också fanns i dada, och som föll i god jord bland Fluxusfolket, var uppmärksamheten på vardagen som konst. Man Ray tog t.ex. 1920 ett foto av nytvättade vita lakan som dansar för vinden och kallade det »Moving Sculpture«. En typisk Fluxusidé, kan man tycka.

Längre fram blev det utopiska draget allt tydligare. George Maciunas och kretsen kring honom skapade en egen konstnärlig subkultur i New York med trådar ut till konstnärsvänner i hela världen, man anordnade konserter och fester. Maciunas gjorde upp planer inte bara för ett Fluxuskollektiv i Japan och för en resa jorden runt tillsammans med Fluxusvänner, han försökte också övertala John Lennon att satsa några av sina miljoner på en Fluxus-ö, där Fluxuskonstnärerna kunde skapa ett eget idealsamhälle.

Efter Maciunas död 1978 trodde många att Fluxus var ett avslutat historiskt kapitel, men de konstnärer som lärde känna varandra på 60-talet har fortsatt att hålla kontakten. Få blir i dag provocerade av deras aktiviteter, men många yngre konstnärer tilltalas av Fluxuskonstnärernas lekfulla, undersökande attityd till konsten och livet. Den geografiska tyngdpunkten har förskjutits från

not fail to point out the relationship between the traditional amusements in the book and the happenings and events of the 60s.

The Fluxus pieces thus lack distinctive individual features which would make it possible to identify the creator. They resemble each other so much that they are sometimes almost identical (which becomes obvious if one reads through »The Fluxus Performance Workbook«). The reason for this is the emergence at an early stage of a set of never codified rules for how a Fluxus piece should look. Those pieces which corresponded most with the rules were taken up in a collective repertoire, those which differed were not. It was the same filtering process that occurs in the development of all folklore.

Now, more than forty years after the first Fluxus concerts caused scandals, it is possible to see that Fluxus is no longer the same, that an historical development has taken place. In the beginning Fluxus was labelled neo-dada, which is very understandable if one thinks of the destructive elements of the concerts (the total number of demolished music instruments must have been considerable). There was, however, another aspect of dada which struck a chord among the Fluxus people: the recognition of the everyday as art. Man Ray, for example, took a photo in 1920 of newly washed sheets dancing in the wind and called it »Moving Sculpture«. A typical Fluxus idea, one might think.

Later on the utopian trait became more and more obvious. George Maciunas and the circle around him created their own artistic subculture in New York with extensions to artist friends all over the world. Concerts and festivals were arranged. Maciunas not only made plans for a Fluxus collective in Japan and for a trip around the world together with Fluxfriends, he also tried to convince John Lennon to invest some of his millions in a Fluxus island, where the Fluxus artists could create their own ideal community.

After Maciunas' death in 1978 many believed that Fluxus was a finished chapter, but those artists who got to know each other in the 60s have continued to stay in touch. Today few are provoked by their activities, but many younger artists are attracted by their playful, explorative approach to art and life. The geographic center of

New York till Europa; särskilt Tyskland har fått ta emot en rad Fluxuskonstnärer som flyttat dit från USA: George Brecht, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Al Hansen och Joe Jones.

En förklaring till det är att tyska konstsamlare och museibesökare har visat ett större intresse för Fluxus än konstpubliken i USA. Den amerikanska konstpubliken har haft lättare för att acceptera popkonst och happenings, som inte ifrågasätter den konsumistiska amerikanska livsstilen. I Tyskland, däremot, har Fluxus inneburit en återkoppling till det avantgarde (främst dada) som stämplades som »entartet» under nazitiden. Fluxuskonsten har passat den tyska efterkrigspubliken med dess misstro mot känslökult och stora gester.

Inbördes är de konstnärer som brukar räknas till Fluxus så pass olika att beteckningarna »konstnärsgrupp» eller »konströrelse» inte passar in på dem. Konstnärerna har inget gemensamt program; man kan snarare se Fluxus som ett löst strukturerat nätverk, där den viktigaste sammanhållande faktorn är personlig vänskap, och där nätverket har växt genom nya personliga kontakter.

gravity has moved from New York to Europe; Germany in particular has received many Fluxus artists who have come from the USA: George Brecht, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Al Hansen and Joe Jones.

One reason for this is that German art collectors and museum visitors have shown a greater interest in Fluxus than the art public in the USA. It has been easier for the American art public to accept pop art and happenings, where the consumption-oriented American lifestyle is not questioned. In Germany on the other hand Fluxus has been welcomed as a return to the avant-garde (above all dada) that was branded as »entartet» during the Nazi era. Fluxus art has suited the German post-war public with its distrust in emotionalism and grand gestures.

Many of the artists who are usually seen as belonging to Fluxus are so different from each other that the designations »artist group» or »art movement» do not fit. They have no common program; it is more correct to see Fluxus as a loosely structured network, where the most important unifying factor is personal friendship, and where the network has grown through new personal contacts.

**ERIC ANDERSEN • AY-O • JOSEP
H BEUYS • GEORGE BRECHT • PH
ILIP CORNER • ROBERT FILLIOU
• KEN FRIEDMAN • AL HANSEN •
GEOFFREY HENDRICKS • DICK
HIGGINS • JOE JONES • ALISON K
NOWLES • ARTHUR KØPCKE • G
EORGE MACIUNAS • LARRY MI
LLER • YOKOONO • BEN PATTER
SON • NAM JUNE PAIK • WILLEM
DER RIDDER • TOM ASSCHMIT
• MIE KOSHIOMI • BEN VAUTIE
R • ROBERT WATTS • EMMETT
WILLIAMS • LAMONTE YOUNG**

25 Fluxuskonstnärer

Eric Andersen (f. 1942) deltog i Fluxuskonserterna i Köpenhamn hösten 1962 och har sedan dess hört till den fasta kärnan i Fluxus. Han är en konstnär som ofta tar upp filosofiska och naturvetenskapliga frågor i sina projekt. I sina tidiga intermedistycken ger han de medverkande en extrem frihet. Hans opus 6 lyder: »do and/or don't do something universally.» Instruktionen i Opus 51 är lika kortfattad och erbjuder lika obegränsade möjligheter: »I have confidence in you: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.» Det stycket har framförts av danska radions symfoniorkester.

Under några år på 60-talet hade Eric Andersen ett nära samarbete med Arthur Køpcke, vilket kanske kan förvåna: med sin bakgrund i musiken och sin tillbakalutade, filosofiska hållning har han till synes inte mycket gemensamt med den rastlöst verksam målaren Køpcke. Det som förenade dem var ambitionen att involvera publiken aktivt i det som hände på scenen.

I Eric Andersens senare projekt är tids- och rumspektiven ofta hisnande. I »Bikuben» som han genomförde tillsammans med Køpcke och George Brecht sattes 100 danska kronor in på sparbanken Bikuben efter det att banken hade garanterat att ättlingarna ska kunna kvittera ut den insatta summan och räntorna på den efter 284 år och 201 dagar. Då ska den uppgå till 6.059 miljoner danska kronor.

Inför firandet av Eiffeltornets hundraårsdag 1989 föreslog Eric Andersen i samarbete med en astrofysiker och en arkitekt projektet »Marianne», som bestod i att tre satelliter skulle skjutas upp i rymden till en punkt 1.5 miljoner kilometer från jorden där de skulle skapa en konfiguration i blått, vitt och rött. Projektet kostnadsberäknades till en miljard danska kronor men kom aldrig till utförande. Synd, kan man tycka. De tre satelliterna har bara fått lysa i fantasin hos dem som har läst om projektet.

Ay-O (f. 1931 som Takao Iijima) kom vid mitten av 50-talet från Japan till New York där han lärde känna Yoko Ono. Det var hon som 1961 sammanförde honom med George Maciunas som vid den tiden hade startat sitt konstgalleri, AG Gallery. Ay-O minns att Maciunas bar stärkkrage och hostade hela tiden – han led av ast-

25 Fluxus artists

Eric Andersen (b. 1942) participated in the Fluxus concerts in Copenhagen in the autumn of 1962 and has since then belonged to the core of Fluxus. He is an artist who often takes up philosophical or scientific questions in his projects. In his early intermedia pieces he gives the participants extreme freedom. His »Opus 6» goes: »do and/or don't do something universally.» The instruction in »Opus 51» is just as concise, offering unlimited possibilities: »I have confidence in you: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.» This piece has been performed by the Danish Radio Symphony Orchestra.

During some years in the 60s Eric Andersen worked closely with Arthur Køpcke, which might sound surprising: with his background in music and his leaned-back, philosophical attitude he has seemingly not much in common with the restlessly active painter Køpcke. What united them was the ambition to involve the audience actively in what took place on the stage.

In Eric Andersen's later projects the time and space perspectives are often breathtaking. In »Bikuben», which he realized together with Køpcke and George Brecht, a deposit of 100 Danish crowns was made in the saving bank *Bikuben* after the bank had guaranteed that the deposit and interest could be collected by their heirs after 284 years and 201 days. It will then have reached 6.059 million Danish crowns.

Before the celebration of the centennial anniversary of the Eiffel Tower in 1989 Eric Andersen, together with an astrophysicist and an architect, suggested a project called »Marianne», in which three satellites would be placed in space at a point 1.5 million kilometers from Earth where they would create a configuration in blue, white and red. The cost for the project was estimated at one billion Danish crowns, but it was never realized. A pity, to my mind. The three satellites have only been alight in the imagination of those who have read about the project.

Ay-O (b. 1931 as Takao Iijima) in the mid-50s left Japan for New York, where he met Yoko Ono. It was she who in 1961 introduced him to George Maciunas who had at that time started his art gallery, AG Gallery. Ay-O remembers that Maciunas wore a starched collar and

ma. De avtalade tid för en utställning av Ay-Os verk, men när han nästa gång kom dit hade galleriet gått i konkurs och Maciunas var i Europa.

Tre år senare möttes de igen. Då hade Maciunas just startat sin Fluxshop, och Ay-O bidrog med en serie trä-lådor med hål i, fyllda med ett innehåll som inte var synligt för blotta ögat men som man kunde utforska genom att sticka in ett finger i hålet. En »Finger Box» av Ay-O kan innehålla vassa spikar, porösa tvättsvampar, släta glaskulor, tovig ull, avklippt hår. Lådorna har många av de egenskaper som anses typiska för Fluxuskonst: de bjuder på ett lekfullt mysterium som vi kan utforska med våra sinnen, de vädjar till vår nyfikenhet samtidigt som de innebär ett risktagande. Det finns också något tve tydigt i att sticka in fingret i ett hål, något som är oförenligt med ett värdigt, korrekt uppträdande. Ay-Os lådor är ett exempel bland många på det karnevalistiska draget i Fluxuskonsten.

De taktila lådorna har blivit Ay-Os mest kända bidrag till Fluxus. Ett annat tema som han har varierat i en rad konstverk och performance-stycken är spektralfärgerna. Han har ställt ut regnbågsmålningar och komponerat en regnbågsmeny, där den första rätten är violett och följs av blå, grön, gul, orange och röd mat. Han har arrangerat fyrverkerier där färgerna i spektrum avlöser varandra och gett anvisningar om hur man klär sig i regnbågens färger.

En del av Ay-Os events är så subtila att publiken inte lägger märke till dem. Det är fråga om de allra enklaste vardagshandlingarna som skön konst. På en Fluxus-konsert i Köpenhamn såg jag honom framföra »Morning Glory» som bestod i att han borstade tänderna på scenen. När han böjde nacken bakåt och gurglade, yrde små vattenbubblor kring munnen i strålkastarskenet. Det var som att se en mycket liten fontän.

Är **Joseph Beuys** (1921–1986) en Fluxuskonstnär? Den frågan har besvarats med både ja och nej. Hans konstnärliga uttrycksmedel och hans syn på konstnärsrollen befann sig redan från början på kollisionskurs med den som George Maciunas hade formulerat i sina manifest. Dessutom: kan en unik ledargestalt som Beuys, som själv fått otaliga efterföljare, över huvud taget inordnas i ett konstnärskollektiv?

was coughing all the time – he suffered from asthma. They agreed on an exhibition of Ay-O's work, but when he came back one month later the gallery had gone bankrupt and Maciunas was in Europe.

Three years later they met again. Then Maciunas had just started his Fluxshop, and Ay-O contributed a series of wooden boxes, all with a hole in them. They were filled with contents that could not be seen but could be explored if one put a finger in the hole. A »finger box» by Ay-O can contain sharp nails, porous sponge, smooth marbles, tangled wool, cut off hair. The boxes have many qualities considered typical of Fluxus art: they offer a playful mystery which we can explore with our senses, they arouse our curiosity at the same time as they present a risk. There is also something risqué in putting your finger in a hole, something which is not compatible with dignified, correct behaviour. Ay-O's boxes are one example among many of the carnivalistic trait in Fluxus art.

The tactile boxes have become Ay-O's best known contribution to Fluxus. Another theme which he has varied in a series of art works and performances is the use of the spectral colours. He has exhibited rainbow paintings and composed a rainbow menu, where the first dish is violet and followed by blue, green, yellow, orange and red food. He has arranged fireworks where the colours of the spectrum succeed one another and has given instructions for how to dress in the colours of the rainbow.

Some of Ay-O's events are so subtle that the audience does not notice them. He performs the simplest everyday actions as fine arts. At a Fluxus concert in Copenhagen I saw him perform »Morning Glory» which meant that he was brushing his teeth on the stage. When he bowed his head back and gargled, small water bubbles whirled around his mouth in the spotlight. It was like seeing a very small fountain.

Is **Joseph Beuys** (1921–1986) a Fluxus artist? This question has been answered both yes and no. His artistic means of expression and his view of the artist's role was from the very beginning on a collision course with the visions formulated by George Maciunas. Furthermore: can a unique artistic innovator like Beuys, who himself has innumerable followers, be part of an artist collective?

Det är sant att Joseph Beuys valde en egen väg som gjorde honom till en av vår tids mest inflytelserika konstnärer. Men man kommer inte ifrån att det var framträdandena tillsammans med Fluxuskonstnärer på 60-talet som fick honom, skulpturprofessorn, att börja uttrycka sig genom konstnärliga aktioner. George Maciunas bannlyste honom ur Fluxus såsom teatral expressionist, men Beuys fortsatte att tycka bra om Maciunas. Efter dennes död hyllade han och Nam June Paik honom med en minneskonsert i konsertsalen i Düsseldorfs konstakademi, där de hade framträtt tillsammans femton år tidigare.

Joseph Beuys har ofta liknats vid en schaman, och det är en träffande karakteristik: den pekar på den magiska laddningen i hans konst och på hans anknytning till primitiva arktiska kulturer. I likhet med schamanens riter var hans aktioner ofta fysiskt påfrestande. På en vernissage i Galerie René Block i Berlin var ett av de utställda föremålen en hoprullad grå filt som låg på golvet med en död hare stickande ut ur båda ändarna, huvudet och frambenen i ena änden, bakbenen i den andra. Först efteråt fick publiken veta att Beuys legat orörlig inuti filten under hela vernissagen.

Det finns en berättelse om Beuys upplevelser under andra världskriget som alla verkar ha hört. Han hade placerats i flygvapnet, och under en snöstorm störtade hans flygplan på Krim, där han hittades medvetlös av nomadiserande tartarer. De räddade hans liv genom att smörja in honom i fett och linda honom i filter, vilket är förklaringen till att han i sina verk så ofta använder sig av fett och filt. Som Peter Nisbet har visat är detta en myt som kom till i växelverkan mellan Beuys och hans intervjuare. Det är sant att han befann sig i ett flygplan som störtade på Krim och att han blev svårt skadad, men berättelsen om tartarerna har vuxit fram därför att den ger en förklaring till hans konstnärsskap.

Som många myter kommer den att överleva alla demotier. Den säger något viktigt om Joseph Beuys konst: att den handlar om läkedom, om dolda kraftkällor, om konfrontationen med ett individuellt och nationellt trauma. Joseph Beuys betydelse i den tyska samtidskonsten sammanhänger med att han återupprättar ett romantiskt germanskt idéarv som blev tabu efter nazismen. En del

It is true that Joseph Beuys chose his own course which made him one of the most influential artists of our time. One can't deny, however, that it was his performances with Fluxus artists in the 60s which gave him, the professor of sculpture, the impetus to express himself through artistic actions. George Maciunas banned Beuys from Fluxus as a theatrical expressionist, but Beuys continued to like Maciunas. After Maciunas' death he and Nam June Paik paid tribute to him with a memorial concert in the big auditorium of the Düsseldorf art academy, where they had performed together fifteen years earlier.

Joseph Beuys has often been compared with a shaman, and it is an apt description: it points to the magical force of his art and his affiliation with primitive Arctic cultures. Similar to the rites of the shaman, his actions were often physically exhausting. At an opening in Galerie René Block in Berlin one of the exhibited objects was a rolled-up grey blanket on the floor with a dead hare protruding from both ends, the head and the forelegs at one end, the hind legs at the other. Not until afterwards did the audience learn that Beuys had been lying motionless inside the blanket during the entire opening.

There is a story about Beuys' experiences in World War II which everybody seems to have heard. He had been assigned to the Air Force, and during a snow storm his plane crashed in the Crimea, where he was found unconscious by nomadic Tartars. They saved his life by smearing him with fat and wrapping him in blankets, which explains why he so often has used fat and felt in his works. This is, as has been made clear by Peter Nisbet, a myth that grew out of interaction between Beuys and his interviewers. It is true that he was in an aeroplane that crashed in the Crimea and that he was seriously injured, but the story about the Tartars has arisen because it provides an explanation for his artistic work.

It will, like many other myths, survive all denials. It says something important about Joseph Beuys' art: that it is about healing, about hidden sources of power, about the confrontation with an individual and a national trauma. The importance of Joseph Beuys in contemporary German art has to do with his rehabilitation of a romantic German spiritual heritage that became taboo after Na-

av detta idéinnehåll kan spåras tillbaka till Rudolf Steiners antroposofi.

Det utopiska draget som kännetecknar George Maciunas konstsyn finns i nästan ännu högre grad hos Beuys. Han förlorade sin professur vid konstakademien i Düsseldorf sedan han proklamerat att alla människor är konstnärer och till följd av det antog alla sökande. Ett av honom grundat studentparti utvecklades till det tyska miljöpartiet »Die Grünen». På Moderna Museets Beuys-utställning i Stockholm 1971 fanns ett konstverk där man kunde läsa att hans parti var det största i Tyskland, för i det ingick alla djuren!

Det ligger en ironi i att konstverk av Joseph Beuys numera säljs för miljonbelopp. Han ville som George Maciunas demokratisera konsten och bryta konsthandels makt, och jag har hört berättas att han mot slutet av sitt liv signerade allt som kom i hans väg – tidningar, kvitton, underlägg för ölglas – för att åstadkomma inflation i signaturen »Joseph Beuys». Försöket lyckades inte, föremålen finns nu i konstsamlarnas bankfack och kassaskåp.

George Brechts (f. 1925) betydelse för Fluxus kan knappast överskattas. Det var han som lanserade den uttrycksform som framför allt har kommit att förbindas med Fluxus, de på samma gång enkla och mångtydiga instruktioner som han kallar »events».

George Brecht var i flera år verksam som kemist och fick patent på flera uppfinningar innan han valde att bli konstnär. Från sin tid som vetenskapsman förde han med sig intresset för spel och problemlösningar. Som många andra konstnärer på 50-talet intresserade han sig för slump teori och zen, och som så många blev han elev till John Cage i New School for Social Research i New York. Dennes undervisning hade ingen likhet med traditionella katederföreläsningar utan var en workshop där eleverna tog aktiv del i de musikaliska experimenten.

Brechts »Water Yam», en kartong innehållande ett hundratal kort med event-instruktioner, var den första av de Fluxboxar som George Maciunas producerade. Ett av styckena är »Piano Piece». Under rubriken står ett enda ord: »Center». Den utformning George Brecht själv har tänkt sig och som ofta har framförts på Fluxuskonserter är att pianisten med båda pekfingerarna spelar alla tonerna på ett piano med start längst ut i basen och dis-

zism. A part of this spiritual heritage can be traced back to the anthroposophy of Rudolf Steiner.

The utopian view of art which is characteristic of George Maciunas is found to an even higher degree in Beuys. He lost his professorial chair at the art academy of Düsseldorf after he had proclaimed that all people are artists and as a consequence accepted all applicants. A student party that he founded developed into the German environment party »Die Grünen». At the Beuys exhibition at the Modern Art Museum of Stockholm in 1971 there was a picture where one could read that his party was the biggest in Germany, because it included all the animals!

There lies an irony in the fact that works by Joseph Beuys nowadays sell for millions. Like George Maciunas he wanted to democratize art and break the power of the art-dealers, and I have been told that he at the end of his life signed everything that came his way – newspapers, receipts, beer glass coasters – in order to create an inflation in the signature »Joseph Beuys». The attempt didn't succeed, those objects are now in the safes and safe-deposit boxes of the art collectors.

The importance of **George Brecht** (b. 1925) on Fluxus can hardly be overrated. He was the one who launched the form of expression that has been seen as typical for Fluxus, those at the same time simple and ambiguous instructions which he calls »events».

George Brecht worked for many years as a chemist, and he took out patents on several inventions before he chose to become an artist. From his time as a scientist he brought with him an interest in games and problem solving. Like many other artists in the 50s he became interested in chance theory and Zen, and like many others he studied with John Cage at the New School for Social Research in New York. Cage's teaching had no similarity with traditional lectures but was a workshop where the students actively participated in the musical experiments.

Brecht's »Water Yam», a cardboard box containing some hundred cards with »event» instructions, was the first of all the Fluxboxes produced by George Maciunas. One of the pieces is »Piano Piece». Under the headline is one word: »Center». The realization which Brecht himself had in mind and has often performed at Fluxus concerts is that the pianist with his index fingers plays all notes on

THE BLACK ROOM

fig

G. Brecht
131 Newman Street
Metuchen N. J.



Bengt af Klintberg
Eriksbergsgatan 13
Stockholm
Sweden

8 ROOMS

kanten tills han når fram till den ton som befinner sig mitt i klaviaturet. Men han utesluter inte att det finns många andra tolkningar.

Ordnappheten ger anvisningarna en gåtfull poesi som kan leda tankarna till haikudikter. George Maciunas har refererat till dem som »neo-haiku theatre».

Robert Filliou och George Brecht och deras fruar drev under ett par år på 60-talet en butik i Villefranche-sur-mer, »La Cedille qui Sourit». Sortimentet i butiken var ett uttryck för de båda konstnärernas humoristiska livshållning. Besökarna kunde välja bland avantgardekonst, vykort, spel, pussel, seriehäften och poesi. Själva beskrev de sin verksamhet som en lekfull form av estetisk forskning. Ett av resultaten blev boken »Games at the Cedilla, or Cedilla Takes Off» som innehåller korta en-minuts-scenarier, brev och telegram till kända och okända personer, recept, dikter m.m. Ett förslag i boken är att frihetsgudinnan ska flyttas ut mitt i Atlanten så att resenärer till USA får se henne lite tidigare. Ett annat lyder kort och gott: »Make a ragtime 'on a tune of John Cage'»

Efter åren i Villefranche bosatte sig George Brecht i Köln. Han har framträtt flera gånger på svenska scener; i mars 1967 medverkade han tillsammans med bl.a. Ben Vautier i tre föreställningar med Fluxuskompositioner och poesi i Lunds konsthall, och på 70-talet ställde han ut på Galleri Wallner i Malmö.

Kompositören Philip Corner (f. 1933 i New York) studerade musikfilosofi för Olivier Messiaen i Paris på 1950-talet. Under sin militärtjänstgöring i Korea 1959–60 blev han djupt påverkad av den koreanska kulturen och skapade en serie grafiska partiturer inspirerade av koreansk kalligrafi. Även fortsättningsvis har många av Philip Corners partiturer varit grafiska; i sitt bidrag till John Cages »Notations» använder han en kartbild av Mississippifloden som partitur. Ett urval av hans tidiga partiturer finns publicerat i Something Else-boken »The Four Suits» (1965).

Han var inte personligen närvarande under konsertveckorna i Wiesbaden i september 1962 då Fluxus föddes, men hans »Piano Activities» var ett av de mest uppmärksammade styckena där. Ingen kompositör hade tidigare ens kommit i närheten av Philip Corners uppfinningsrikedom när det gäller behandlingen av en flygel.

the keyboard starting furthest out in the bass and the treble until he reaches the note situated in the center of the keyboard. But he does not leave out the opportunity for many other interpretations.

The laconic form gives the instructions an enigmatic poetry. Sometimes they remind the reader of haiku poems, and George Maciunas has referred to them as »neo-haiku theatre».

During a few years in the 60s Robert Filliou and George Brecht and their wives ran a shop in Villefranche-sur-mer, »La Cedille qui Sourit». The selection of wares was an expression of the two artists' humorous attitude to life. Visitors could choose between avant-garde art, postcards, games, puzzles, cartoons and poetry. They themselves described their activities as a playful form of aesthetic research. One of the results was the book »Games at the Cedilla, or Cedilla Takes Off» containing short one-minute scenarios, letters and telegrams to and from known and unknown persons, recipes, poems etc. One suggestion in the book is that the Statue of Liberty should be transported to the middle of the Atlantic so that west-bound travellers can see it sooner. Another simply reads: »Make a ragtime 'on a tune of John Cage.'»

After the years in Villefranche George Brecht settled in Cologne. He has appeared several times on stages in Sweden; in March 1967 he participated together with Ben Vautier and others in three performances with Fluxus pieces and poetry in the Art Hall of Lund, and in the 70s he exhibited at Galleri Wallner in Malmö.

The composer Philip Corner (b. 1933 in New York) studied music philosophy with Olivier Messiaen in Paris in the 50s. During his military service in Korea in 1959–60 he was deeply influenced by Korean culture and created a series of graphic scores inspired by Korean calligraphy. Many of his later scores have also been graphic; in his contribution to John Cage's »Notations» he uses a map of the Mississippi River as a score. A selection of his early notations has been published in the Something Else Press book »The Four Suits» (1965).

Philip Corner was not present in person during the concert weeks in Wiesbaden in September 1962 when Fluxus was born, but his »Piano Activities» were in the centre of attention. No earlier composer had approached

Under några år på 1960-talet ingick Philip Corner som kompositör och musiker i Judson Dance Theatre i New York. På 70-talet började han komponera musik för den amerikanska gamelan-ensemblen »Son of Lion» som fortfarande är verksam. Han har som flera andra Fluxuskonstnärer undervisat på Rutgers University, och han har framträtt på otaliga Fluxuskonserter (och under senare årtionden även Fluxusutställningar) runtom i världen. Sedan 1992 bor han i Italien.

Robert Filliou (1926–1987) var verksam som både poet och konstnär och var lika idérisk och överraskande i båda rollerna. Han kunde använda sin egen basker som konstgalleri och förevisa dess innehåll för passerande på gatan. På sin utställning 1961 på Galerie Kœpcke presenterade han helt nya måttenheter: hans ålder var 111,225 tågresor Paris-Köpenhamn, och Emmett Williams kroppslängd var 65 och en fjärdedels tändsticksaskar.

Under många år bedrev Filliou en konstnärlig uppfinnarverksamhet tillsammans med Emmett Williams. Resultaten spelades ofta upp inför publik. »Extrasensory Misperception» (1965) är ett skämt med parapsykologiska experiment där de båda konstnärerna praktiserar tankeläsning, förflyttar föremål och den ene, instängd i en låda, kan säga vilken färg en kvinna i publiken har på sina kläder. Inte nog med det, samtidigt släpper han ut ett knippe ballonger i samma färg över publiken.

Stycket framfördes 1968 på Moderna Museet i Stockholm, men då var det George Brecht som var Fillious partner. Deras afton på museet hade rubriken »The Poetic Science» och innehöll även stycken som de skapat tillsammans under de år då de drev butiken »La Cedille qui Sourit» i Villefranche-sur-mer.

Robert Filliou lämnade flera bidrag till George Maciunas' Fluxshop, bl.a. »Fluxhair», en genomskinlig platt plastlåda innehållande mörkt hår, sannolikt Fillious eget. Han var gift med en danska, Marianne Staffeldt (numera Marianne Bech), och ställde ut flera gånger i Skandinavien, bl.a. 1977 på Galerie Leger i Malmö. Hans mest kända dikt, »Whispered Art History», spelades 1963 in på tolv skivor för en jukebox av Knud Pedersen i Köpenhamn.

Ken Friedman (f. 1949) var bara sexton år när han kom till New York och mötte Dick Higgins och genom

his inventiveness in the treatment of a grand piano.

For some years in the 60s Philip Corner was on the staff of the Judson Dance Theatre in New York as composer and musician. In the 70s he started to compose music for the American gamelan ensemble »Son of Lion» which is still active. He has, like many other Fluxus artists, taught at Rutgers University, and he has participated in countless Fluxus concerts (and more recently in Fluxus exhibitions) around the world. Since 1992 he has lived in Italy.

Robert Filliou (1926–1987) was active both as a poet and artist and was as inventive and surprising in both capacities. He could use his own beret as an art gallery, demonstrating its contents to passers-by in the street. When he exhibited at Galerie Kœpcke in 1961 he presented brand-new units of measurement: his age was 111,225 train-journeys Paris-Copenhagen, and the stature of Emmett Williams was 65 and one fourth matchboxes.

For many years Filliou was active as an artistic inventor together with Emmett Williams. The results were often performed in front of an audience. »Extrasensory Misperception» (1965) is a joke on parapsychological experiments where both artists practice mind-reading and move objects and where one of them, locked in a box, can tell the colour of the dress of a woman in the audience. As if that was not enough, he also releases a bunch of balloons of the same colour over the audience.

The piece was performed in 1968 at the Modern Art Museum in Stockholm, but Filliou's partner then was George Brecht. Their evening at the museum was called »The Poetic Science» and also contained pieces that they had created together in the years when they ran the shop »La Cedille qui Sourit» in Villefranche-sur-mer.

Robert Filliou made several contributions to George Maciunas' Fluxshop. One of them was »Fluxhair», a transparent flat plastic box containing dark hair, most probably Filliou's own. He was married to a Danish woman, Marianne Staffeldt (now Marianne Bech), and among several exhibitions in Scandinavia was one at Galleri Leger in Malmö in 1977. His most wellknown poem, »Whispered Art History», was recorded in 1963 on twelve records for a jukebox by Knud Pedersen in Copenhagen.

Ken Friedman (b. 1949) was only sixteen years old



Bengt af Klintberg: Bootlifting for Addi. Ingår i / Included in »Hommage à Arthur Köpcke», en konstmappt utgiven 1979 av / an art portfolio published in 1979 by Den Danske Radeerforening.

honom George Maciunas. Han hade en idé till en Fluxbox som gjorde Maciunas entusiastisk: en tom tändsticksask, modell större, vitmålad invändigt och utvändigt, med ordet »open» upptill. Och inuti, när man hade öppnat, »shut quick». Det dröjde inte länge innan den ingick i sortimentet i Maciunas Fluxshop.

Därmed var Ken Friedman enrollerad som den dittills yngste Fluxuskonstnären. Han flyttade till Californien där han under flera år etablerade en filial till centret i New York, Fluxus West. I sin Volkswagenbuss åkte han från den ena universitetsstaden till den andra och höll föreläsningar och arrangerade konserter och utställningar.

När Maciunas dog 1978 fanns det många som menade att det innebar slutet för Fluxus som en sammanhållen grupp av konstnärer. Ken Friedman hör inte till dem. Fluxus är enligt honom mer en livinställning än en konstströrelse, vem som helst kan i princip ansluta sig. Själv har han under de senaste årtiondena lagt ner stor energi på att genom utställningar, konserter och teoretiska artiklar sprida kunskap om Fluxus.

Som konstnär använder han liksom George Brecht gärna event-formen. Hans »Telephone Clock» hör till mina favoriter: »Ring upp någon. Tala om vad klockan är.»

Ken Friedman undervisar i ledarskap och strategisk design vid Handelshögskolan i Oslo. Något som kanske kan verka förvånande är att han hyser ett brinnande intresse för fornordiska myter och sagor.

Den norskättade **Al Hansen** (1927–1995) är en av de färgstarkaste i den krets av konstnärer som brukar räknas till Fluxus. I unga år var han beatpoet och bodde periodvis i New Yorks tunnelbana fram till dess att han tog värvning vid ett amerikanskt fallskärmsregemente i dåvarande Västtyskland. Efter några år var han tillbaka i New York där Allan Kaprow just hade lanserat begreppet happenings. Al Hansen blev en flitig organisatör av happenings och summerade senare sina erfarenheter i boken »A Primer of Happenings & Time/Space Art». Han gjorde ett legendariskt framträdande 1958 på ett kafé, där han reciterade sin dikt »Incomplete Requiem for W.C. Fields» samtidigt som filmer av komikern W.C. Fields projicerades mot hans bara överkropp.

Al Hansen var en av eleverna i John Cages klass i

when he arrived in New York where he met Dick Higgins and through him George Maciunas. He had an idea for a Fluxbox that excited Maciunas: a large empty matchbox, painted white inside and out, with the word »open» on the top. And inside, when opened, »shut quick». It wasn't long before it was included in the assortment in Maciunas' Fluxshop.

With that Ken Friedman was enrolled as the youngest Fluxus artist yet. He moved to California where for several years he ran a branch of the New York centre, Fluxus West. He travelled in his Volkswagen bus from one university town to another lecturing and arranging concerts and exhibitions.

An opinion shared by many was that the death of Maciunas in 1978 meant the end of Fluxus as a united group of artists. Ken Friedman did not agree. According to his opinion Fluxus is more an attitude towards life than an art movement, anybody can in principle join. He has himself devoted great energy in recent decades to spreading knowledge about Fluxus through exhibitions, concerts and theoretical articles.

As an artist he is, like George Brecht, fond of the event form. His »Telephone Clock» is one of my favourites: »Telephone someone. Announce the time.»

Ken Friedman is teaching leadership and strategic design at the Norwegian School of Management in Oslo. He entertains, to the surprise of some, an ardent interest in Old Norse myths and sagas.

Al Hansen (1927–1995), of Norwegian descent, is one of the most colourful artists in the Fluxus circle. In his young years he was a beat poet who lived periodically in the New York subway until he enlisted in an American parachute regiment in what was then West Germany. After a few years he was back in New York, where Allan Kaprow had just launched the concept of »happening». Al Hansen became a diligent organizer of happenings and later summarized his experiences in the book »A Primer of Happenings & Time/Space Art». He made a legendary performance in 1958 at a coffee house, where he recited his poem »Incomplete Requiem for W.C. Fields» while films by comedian W.C. Fields were projected onto his bare chest.

Al Hansen was one of the students in John Cage's

New School for Social Research. Cage berättade om zenkonstnärer som lät sitt måleri bli en form av meditation och som målade samma motiv om och om igen under ett helt liv, och Al Hansen beslöt att följa deras exempel. Hans motiv blev en enkel kvinnofigur där bröst, lår och sköte är starkt framhävda, en sentida motsvarighet till förhistoriska kultfigurer som Venus från Willendorf. Hans teknik blev collage, och det material han använde var sådant som i vanliga fall brukar kastas: cigarettfimpar, tändstickor, tomma pappersförpackningar och coca-cola-burkar. I en intervju har han berättat att han hela sitt liv varit en samlare och att det konstnärliga arbetet fick honom att känna sig som en alkemist, som förvandlar det värdelösa skräpet till guld. Särskilt spännande är de venusbilder där han har använt chokladförpackningar av märket Hersheys och kropparna helt består av små lösrivna extatiska ord. Det är bilder som också kan läsas som konkret poesi.

Mot slutet av sitt liv bodde Al Hansen i Köln. Efter hans död har dottersonen Beck Hansen, känd låtskrivare och sångare, gett ut ett äreminne över sin morfar i boken »Playing with Matches» (1998). Där minns han hur de tillsammans gick på Sunset Boulevard i Los Angeles och samlade cigarettfimpar.

Geoffrey Hendricks (f. 1931) hör till de konstnärer som tog aktiv del i kollektiva Fluxusaktioner i New York på 1970-talet. Han undervisade i konst vid Rutgers University och inbjöd 1970 Maciunas att presentera Fluxus för studenterna. Den lokal som stod till förfogande var ett kapell.

Maciunas iscensatte en Fluxusmessa som tog sin utgångspunkt i den katolska mässan men förvandlade den till ett karnevalistiskt upptåg: prästen omgavs av korgossar i gorillamasker (en av dem var Geoffrey Hendricks), det viftades med signalflaggor, oblaten var en skämtartikel som blåfärgade urinen etc.

Året efter var Geoffrey Hendricks den ena huvudpersonen i en annan ceremoni, en Fluxus-skilsmässa. Efter tio års äktenskap med konstnärinnan Bici Forbes hade han kommit till insikt om att han älskade män. Inför en publik av Fluxusvänner delade de rituellt upp den äkta sängen, äktenskapsdokument och andra ägodelar.

Ritualer har fortsatt att vara viktiga för Geoffrey Hen-

class at the New School for Social Research. Cage spoke about Zen artists who used their painting as a form of meditation, painting the same motif again and again during their entire lives, and Al Hansen decided to follow their example. As his motif he chose a simple female figure with breasts, thighs and womb strongly accentuated, a modern counterpart to prehistoric cult figures such as the Venus from Willendorf. His technique was the collage, and his material all kinds of garbage which is usually thrown away: cigarette butts, matches, empty paper wrappings and Coca-Cola cans. In an interview he has said that he had been a collector all his life and that his creative work made him feel like an alchemist, transforming worthless junk into gold. Especially exciting are those Venus pictures where he has used chocolate wrappings with the label Hersheys and the bodies are made up from little torn off extatic words. These are pictures which can also be read as concrete poetry.

At the end of his life Al Hansen lived in Cologne. After his death his grandson Beck Hansen, wellknown songwriter and singer, honoured the memory of his grandfather in a book, »Playing With Matches» (1998). There he remembers how they walked together on Sunset Boulevard in Los Angeles collecting cigarette butts.

Geoffrey Hendricks (b. 1931) was one of those artists who took an active part in collective Fluxus actions in New York in the 70s. He taught art at Rutgers University and in 1970 invited Maciunas to present Fluxus to his students. The only room that was available was a chapel.

Maciunas arranged a Fluxmass taking the Catholic mass as his point of departure but transforming it to a carnivalistic happening: the priest was surrounded by choirboys in gorilla masks (one of them was Geoffrey Hendricks), performers waved signal flags, the holy wafer was an item from a joke shop which dyed your urine blue, etc.

The following year Geoffrey Hendricks was one of the two protagonists in another ceremony, a Fluxdivorce. After ten years of marriage to the artist Bici Forbes he realized that he loved men. In front of an audience of Fluxfriends they ritually divided the marriage bed, marriage documents and other belongings.

Rituals have continued to be important to Geoffrey Hendricks. He has staged them on snowy mountain tops

dricks. Han har iscensatt dem på snöiga bergstoppar och på havsstränder som ett slags meditationer över naturens väldighet. Till skillnad från många andra Fluxuskonstnärer är han målare, och hans motiv är den blå himlen med lätta vita moln, som han målar lika förföriskt som en gammal mästare från ett förgånget århundrade. Men underlaget för målningarna är okonventionella, t.ex. kläder på ett klädstretch, fönster, möbler.

Man kan tycka att Geoffrey Hendricks inte är typisk för Fluxus, att hans verk mer hör hemma i en romantisk happeningstradition med rötter i måleriet eller i land art och performance. Att han ändå räknas in i Fluxuskretsen vittnar om att man där alltid har tyckt att de personliga vänrelationerna är mycket viktigare än att visa upp en enad konstnärlig front.

»Jag var en skeptiker från New England, fet och nervös.» Så beskriver **Dick Higgins** (1938–1998) sig själv som ung i boken »Postface». Hans mor hade många kontakter med 50-talets avantgarde (Arnold Schönberg ingick i familjens umgänge), och Dick Higgins beslöt sig tidigt för att satsa på en musikalisk karriär. 1958–59 följde han John Cages undervisning i komposition och mötte där George Brecht, Al Hansen och andra blivande Fluxuskonstnärer. Något år senare blev han bekant med George Maciunas och deltog 1961 i en serie performance-stycken i hans AG Gallery.

På Fluxuskonserterna var Dick Higgins en storlek större än alla andra, med en djup sonor stämma och en mun som lätt drogs till ett brett leende. Jag lärde känna honom hösten 1962 och hade sedan en obruten kontakt med honom så länge han levde. Jag har bevarat ett par hundra brev från honom, alla skrivna med ett oeffterhärmligt personligt tonfall. Många i hans omfattande bekantskapskrets mottog lika många brev eller fler – man undrar hur han fick tid till denna omfattande korrespondens. Han var också en lysande konversatör som var lika hemmastadd i italiensk opera och europeisk medeltidshistoria som i 1900-talets avantgarde.

Dick Higgins organiserade de första Fluxuskonserterna i Sverige, och han blev efterhand en stor Sverigevän och gjorde allvarliga försök att lära sig tala svenska. Vid sina senare besök i Sverige framträdde han på Moderna Museet och Fylkingen i Stockholm och Malmö

and by seashores as meditations over the immensity of nature. He is, as opposed to many other Fluxus artists, a painter, and his motif is the blue sky with light white clouds, which he paints as captivating as an old master from a past century. The foundation on which he paints is however often unconventional; it can be clothes hanging from a clothes-line, windows or furniture.

One may think that Geoffrey Hendricks is not typical of Fluxus, that his work belongs instead to a romantic happening tradition with roots in painting or in land art and performance. The fact that he is still regarded as a Fluxus artist shows that personal friendship is a much more important criterion than showing a united artistic front.

»I was a sceptic from New England, fat and nervous.» This is how **Dick Higgins** (1938–1998) describes himself as a young man in his book »Postface». His mother had many contacts with the avant-garde of the 50s (Arnold Schönberg was a family acquaintance), and Dick Higgins decided at an early stage on a musical career. In 1958–59 he studied composition in John Cage's class where he met George Brecht, Al Hansen and other future Fluxus artists. A little later he became acquainted with George Maciunas and participated in 1961 in a series of performances at his AG Gallery.

At the Fluxus concerts Dick Higgins was one size bigger than all the others, with a deep sonorous voice and a mouth that often broke into a broad smile. I came to know him in 1962 and we maintained contact for the rest of his life. I have kept around two hundred letters from him, all written with an inimitable personal tone. There were many others in his wide circle of acquaintances who received as many letters or more – one wonders how he found time for this extensive correspondence. He was also a brilliant conversationalist who was at home on all topics imaginable: Italian opera, European medieval history, 20th century avant-garde – you name it.

Dick Higgins arranged the first Fluxus concerts in Sweden, and as time went on he became a great friend of Sweden. He even made serious attempts to learn Swedish. On his later visits to Sweden he performed at the Modern Art Museum and Fylkingen in Stockholm and at Malmö Art Hall both his own Fluxus compositions and those of others. His last visit took place in May 1998, only



Konsthall med egna och andras Fluxuskompositioner. Det sista besöket ägde rum i maj 1998, bara ett halvår innan han dog, då han gav en kurs om »artists' books» vid Arkitekturskolan i Lund.

Hans produktivitet var enastående. Utöver alla de böcker som han gav ut på Something Else Press skrev han en lång rad essäer och teaterstycken, komponerade musik för piano och gav ut flera samlingar med konkret poesi, som jag personligen sätter allra högst i hans produktion. Den moderna konkreta poesin väckte hans intresse för bilddikter från andra epoker, och efter flera års forskning publicerade han den första världsomspännande boken om figurdikter, »Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature» (1987).

Alison Knowles: Nivea Creme Piece, Göteborgs Konsthall 1980. Exekutörer / performers från vänster / from left: Peter Andersson, Mats B. Photo: Kari Jantzen (archive C.M. von Hausswolff).

half a year before he died, when he gave a course on »artists' books» at the School of Architecture in Lund.

His productivity was outstanding. In addition to all the books that he published at Something Else Press he wrote hundreds of essays and theatre plays. He also composed music for piano and published several collections of concrete poetry, which I personally value as the best of his literary production. Modern concrete poetry aroused his interest in picture poems from other periods, and after several years of research he published the first worldwide book on pictorial poems, »Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature» (1987).

Joe Jones (1934–1993) at first wanted to become a jazz drummer, but he found no gigs since he was white and there already was a famous jazz drummer named Joe Jones. He decided to become a composer instead and studied with John Cage. There he came to know Dick Higgins, and when Dick and Alison Knowles went to Europe in 1962 he moved into their studio to take care of their two cats. There he started to make mechanical, self-playing instruments. His materials were ordinary music instruments, often completely broken, often violins, along with little motors and rubber belts which he put together in an ingenious way.

In the 70s he made several contributions to Maciunas' Fluxshop, including a violin in a bird cage, often reproduced in books about Fluxus. In 1972 he produced the album »Fly» together with John Lennon and Yoko Ono. He moved to Germany in the early 80s and lived there for the rest of his life. I only met him once, at the exhibition Fluxus Virus in Cologne in 1992. It took place in a car park, and Joe Jones was the thinnest and saddest of all Fluxus artists. He complained that he was freezing and borrowed a sweater from me that I never got back. The next year he died.

Alison Knowles (b. 1933) is one of the few women in Fluxus; in many of the early Fluxus concerts she was the only woman on stage. She has been extremely important not only to Fluxus but also to later performance art. From the very beginning she has worked both as a pictorial artist and a printer; her books where words and images combine belong to the best examples of »artists' books».

A wonderful early work of Alison Knowles is her »T

Joe Jones (1934–1993) ville först bli jazztrummis, men han fick inga spelningar eftersom han var vit och det redan fanns en berömd jazztrummis som hette Joe Jones. Han bestämde sig för att bli tonsättare i stället och började studera för John Cage. Där lärde han känna Dick Higgins, och när Dick och Alison Knowles åkte till Europa 1962 flyttade han in i deras ateljé i New York och tog hand om deras två katter. Där började han tillverka mekaniska, självspelande musikmaskiner. Materialet var vanliga musikinstrument, gärna trasiga, gärna fioler, samt små motorer och gummiremmar som han satte ihop på ett sinnrikt sätt.

På 70-talet lämnade han flera bidrag till Maciunas Fluxshop, bl.a. den fiol i fågelbur som man ofta ser avbildad. 1972 producerade han albumet »Fly» tillsammans med John Lennon och Yoko Ono. I början av 80-talet flyttade han till Tyskland där han bodde resten av sitt liv. Jag träffade honom en enda gång, på utställningen Fluxus Virus i Köln 1992. Vi höll till i ett parkeringshus, och Joe Jones var den magraste och sorgsnaste av alla Fluxus-konstnärerna. Han klagade över att han frös och fick låna en tröja av mig som jag aldrig fick tillbaka. Året därpå dog han.

Alison Knowles (f. 1933) är en av de få kvinnorna i Fluxus; på många av de tidiga Fluxuskonserterna var hon den enda kvinnan på scenen. Hon har varit oerhört viktig inte bara för Fluxus utan även för senare performancekonst. Från första början har hon arbetat både som bildkonstnär och tryckare; hennes böcker där ord och bild utgör en helhet hör till de bästa exemplen på »artists' books» som finns.

Ett underbart tidigt verk av Alison Knowles är hennes »T dictionary» som står att läsa i boken »The Four Suits». I hennes uppslagsverk över ord som börjar på T blandas nyttiga fakta med personliga notiser. Under »toilet» läser man om hennes förtvylade försök att hitta en toalett när hon och Dick Higgins var i Turkiet, under »twins» om en av hennes tvillingdöttrar, Jessie, som rynkade pannan som nyfödd. Många av uppslagsorden har anknytning till mat: »tacos», »Tanjore» (en indisk stad känd för sin tomatcurry), »tarragon», »thyme» (timjan). Det är ingen tillfällighet: mat är ett genomgående tema i hennes konstnärsskap.

dictionary» which can be found in the book »The Four Suits». In her dictionary of words beginning with T useful facts are mixed with personal notes. Under »toilet» one reads about her desperate attempts to find a toilet when she and Dick Higgins visited Turkey, under »twins» about one of her twin daughters, Jessie, who frowned as a newborn baby. Many of the entries are related to food: »tacos», »Tanjore» (an Indian city known for its tomato curry), »tarragon», »thyme». This is no coincidence: food is a recurrent theme in her art.

Her first contribution to Maciunas' Fluxshop was »Bean Rolls», a little tea tin containing beans and little rolled up sheets of paper with information about beans: recipes, botanical facts, folklore. In »The Identical Lunch» she invited artist friends to eat the same lunch that she herself had every day at the same time: a tuna sandwich. Their identical lunch became a shared everyday ritual, a recurrent occasion for meditation.

Several of Alison Knowles' pictures and performance pieces contain elements from other cultures, for example that of Japan or the North American Indians. Through them she shows that there are many alternatives to Western urban consumer ideology.

Arthur (Addi) Kœpcke (1928–1977) grew up in Hamburg, where he met his Danish wife Tut. They moved to Copenhagen where they ran the legendary Galerie Kœpcke for five years (1958–63). Several of the most exciting experimental artists of the time exhibited there, for example Robert Filliou, Piero Manzoni, Dieter Roth and Daniel Spoerri.

Kœpckes own art was inspired by the German dadaists, above all Schwitters. It primarily consists of collages where he combines pictures from the popular weekly press and newspapers with texts of many different kinds: poetry, quotations, crosswords, rebuses. The execution is consciously artless. Kœpcke wanted to break down the distance between the work of art and the spectator and make the latter a co-creator. He called the pictures »reading/working pieces», and his recurrent appeal to the spectator was: »Fill with own imagination.»

During one period he exhibited objects which he had sprayed with silver paint. When a Dutch customs officer once opened Addi's suitcase it was filled to the brim with

Hennes första bidrag till Maciunas Fluxshop var »Bean Rolls», en liten teburk som innehöll bönor och små hoprullade papper med information om bönor: recept, botaniska fakta, folklöre. I »The Identical Lunch» inviterade hon konstnärsvänner att äta samma lunch som hon själv åt varje dag vid samma klockslag: en tonfisksandwich. Deras identiska lunch blev en gemensam vardagsritual, ett återkommande tillfälle för meditation.

Flera av Alison Knowles bilder och performancestycken innehåller element från andra kulturer, t.ex. den japanska och den som hon funnit bland Nordamerikas indianer. Genom dem vill hon visa att det finns många alternativ till urban västerländsk konsumtionsideologi.

Arthur (»Addi») Køpcke (1928–1977) växte upp i Hamburg, där han träffade sin danska hustru Tut. De flyttade till Köpenhamn, där de i fem år (1958–63) drev det legendariska Galerie Køpcke. Flera av tidens mest spännande experimentella konstnärer ställde ut där, t.ex. Robert Filliou, Piero Manzoni, Dieter Roth och Daniel Spoerri.

Køpckes egen konst är påverkad av de tyska dadaisterna, främst Schwitters, och består till stor del av collage där han kombinerar bilder ur den kolorerade veckopressen och dagstidningar med texter av många olika slag: poesi, citat, korsord, rebusar. Utförandet är medvetet konstlöst; Køpcke ville bryta ner avståndet mellan konstverket och betraktaren och göra den senare till medskapande. Han kallade bilderna »läse/arbetsstycken», och hans återkommande uppmaning till betraktaren var: »Fill with own imagination.»

Under en period ställde han ut föremål som han hade sprayat med silverfärg. När en holländsk tulltjänsteman en gång öppnade Addis resväska var den proppfull med silverfärgade morötter. Bland hans paradoxala uppfinningar finns Piece No. 24, en låda i vilken en glödlampa är inmonterad som släcks när locket öppnas och tänds när locket stängs.

George Maciunas (1931–1978) var inte bara ledaren och organisatören av Fluxus, han var också en utbildad designer med stort intresse för slagkraftiga förpackningar. Genom hans djärva, innovativa typografi fick de lådor och kartonger som producerades för hans Fluxshop en enhetlighet som bidrog till att omvärlden uppfattade

silvery carrots. Among his paradoxical inventions one finds Piece No. 24, a box in which an installed electric bulb turns off when the lid is opened and turns on when the lid is closed.

George Maciunas (1931–1978) was not only the leader and organizer of Fluxus, he also had a training as a designer. He had a unique talent for packaging, and his bold, innovative typography gave the Fluxshop boxes a uniform look which might have given the surrounding world the impression that Fluxus was a more unified art movement than it was in reality.

The main features of Maciunas' early activities have already been described in an earlier chapter. After his return to New York he became involved in the political currents of the 60s and took a position on the far left. For him Fluxus was not only an art movement but also a work cooperative. In order to get studios for his artist friends he devoted himself to real estate on a large scale. In Soho on Manhattan there were run-down houses fit for artist studios. Maciunas had the houses repaired, divided them into condos and let artists buy them cheaply.

An Italian electrician who had not been paid hired a couple of Mafiosos who beat up Maciunas with iron pipes; they crushed four ribs and blinded him in one eye. As unbelievable as it may sound, Maciunas succeeded in extracting comedy from what happened. He sent an illustrated circular letter to his friends describing the event with drastic humour, likening his bleeding head to a Louis XIV fountain.

Privately Maciunas was a clean-living man: he didn't drink alcohol and couldn't stand tobacco smoke, and for a long time he appeared totally uninterested in living in a sexual relationship (which was due to the fact that his mother, a former Russian ballerina from the upper classes, never released her hold on him; they lived together until he was 37). When he was 45 he found out that he had cancer. At about the same time a subtle love developed between him and one of his tenants, a woman poet by the name of Billie Hutching. He divulged to her that he was since long secretly a transvestite. A couple of months before he died, he arranged a *Flux-Wedding* with Billie in which the bridal couple exchanged outfits: when the ceremony was over Billie was wearing a tuxedo com-

Fluxus som en mer sammanhållen konströrelse än vad den var i verkligheten.

Huvuddragen i Maciunas tidiga verksamhet har redan beskrivits i de föregående kapitlen. Efter återkomsten till New York engagerade han sig i 60-talets politiska strömningar och befann sig där långt ute på vänsterkanten. Fluxus var för honom inte bara en konstnärlig rörelse utan ett arbetskooperativ. För att skaffa lokaler till detta kooperativ började han att ägna sig åt husaffärer i stor skala. I Soho på Manhattan fanns nedslitna hus som skulle passa som konstnärateljéer. Maciunas rustade upp husen, delade in dem i andelslägenheter och lät konstnärer köpa dem billigt.

En italiensk elektriker som inte fått sin räkning betald hyrde ett par maffiosos som misshandlade Maciunas med järnrör så att fyra revben krossades och han blev blind på ena ögat. Hur otroligt det än kan låta lyckades Maciunas utvinna komik ur det inträffade. Han skickade ett illustrerat rundbrev till sina vänner där han beskrev händelsen med drastisk humor och liknade sitt blödande huvud vid en Louis XIV-fontän.

Privat var Maciunas en renlevnadsman: han drack inte alkohol och tålde inte cigarettrök, och han verkade länge ointresserad av att leva i ett sexuellt parförhållande (vilket berodde på att hans mor, en f.d. rysk ballerina av överklassfamilj, aldrig släppte sitt grepp om honom; de bodde tillsammans tills han var 37 år). När han var 45 år fick han veta att han led av cancer. Ungefär samtidigt utvecklades en subtil kärlek mellan honom och en av hans hyresgäster, en kvinnlig poet vid namn Billie Hutching. För henne kunde han avslöja att han sedan länge i hemlighet varit transvestit. Ett par månader innan han dog arrangerade han sitt *Flux-Wedding* med Billie, där brudparet bytte kläder. När ceremonin var över stod Billie klädd i frack och hög hatt och George i klänning.

Även om ingen har bestridit att Fluxus var George Maciunas uppfinning, så var det andra konstnärer än han som under 60-, 70- och 80-talen fick störst uppmärksamhet när Fluxus kom på tal: Beuys, Paik, Yoko Ono. Men på den hittills största Fluxusutställningen i USA, vandringsutställningen *In the Spirit of Fluxus*, var George Maciunas huvudpersonen. Den befäste, tillsammans med den omfattande Fluxus-dokumentation som Jon

plete with top hat and George was in the bridal dress.

Even if no one has denied that Fluxus is the invention of George Maciunas, other artists received the greatest attention when Fluxus came to the fore in the 60s, 70s and 80s: Beuys, Paik, Yoko Ono. At the so far most extensive Fluxus exhibition in the United States, however, the travelling exhibition *In the Spirit of Fluxus*, George Maciunas received the most space of all. It confirmed, together with the extensive Fluxus documentation that has been published by Jon Hendricks for the Gilbert and Lila Silverman Foundation, his position as a profoundly original figure in the art life of the 20th century.

Larry Miller (b. 1944) belongs to the second generation of Fluxus artists, the generation which gathered around George Maciunas in New York in the 70s. In Miller's case the contact was established in 1969.

Larry Miller has not, unlike the older male Fluxus artists, avoided taking up traumatic experiences from his childhood, in his case memories of a stepfather who abused him both physically and mentally. He has also found that paranormal phenomena can be used artistically. In his one and a half hour long video from 1974, »Mom-Me», he has tried to get to grips with his complicated relationship with his mother. He is seen together with a hypnotist who, after having put him in a hypnotic sleep, makes him identify with his mother and express his feelings in drawings. »Mom-Me» has been subjected to a penetrating analysis by Kristine Stiles (Stiles 2003).

Larry Miller contributed to Maciunas' Fluxshop with »Orifice Flux Plugs» (1973), a transparent plastic box divided into a number of smaller compartments, containing objects which plug the openings of the body or can otherwise penetrate the body, such as a rubber nipple, a tampon, a condom, a fake eyeball, a lollipop, a plaster finger, an eye dropper, ear plugs, a toothpick, a syringe, a suppository, a bullet. In many respects this is a typical Fluxus work: it expresses an urge for systematization, fascination vis-à-vis the human body and an absurd humour.

When George Maciunas wanted to arrange his own Fluxolympics as an alternative to the Olympics in Munich, Larry Miller contributed with several proposals for sports. One was a sprint competition where the runners take three steps forward and two steps back until they have



Yoko Ono på utställningen / at the exhibition »Ubi Fluxus ibi motus», Venedig / Venice 1990. Photo: Bengt af Klintberg.

Hendricks har publicerat för Gilbert och Lila Silvermans stiftelse, hans position som en djupt originell gestalt i 1900-talets konstliv.

Larry Miller (f. 1944) hör till den andra generationen av Fluxuskonstnärer, den generation som samlades kring George Maciunas i New York på 1970-talet. I Millers fall etablerades kontakten 1969.

Larry Miller har inte, som de äldre manliga Fluxuskonstnärerna, dragit sig för att ta upp traumatiska upplevelser från barndomen, i hans fall minnen av en styvfar som misshandlade honom både fysiskt och psykiskt. Han har också funnit att det paranormala kan användas i konstnärliga sammanhang. I sin en och en halv timma långa video från 1974, »Mom-Me», har han bearbetat sitt komplicerade förhållande till mamman. Där ses han tillsammans med en hypnotisör som, efter att ha försatt honom i hypnotisk sömn, låter honom identifiera sig med mamman och gestalta sina känslor i teckningar. »Mom-Me» har blivit föremål för en inträngande analys av Kristine Stiles (Stiles 2003).

Larry Miller bidrog till Maciunas Fluxshop med »Ori-

run half of the distance; then they continue by running two steps forward and three steps back.

A very special stage piece by Miller is »Remote Music» (1976). It is a piece of chance music for piano where a plaster cast of a hand with an outstretched index finger is slowly lowered, hanging from a string, towards the keyboard. One's thoughts have time to go in many directions while the white hand is approaching the keys: to Michelangelo's painting of God and Adam, to Fluxus posters with pointing index fingers, to Miller's penetration tools in »Orifice Flux Plugs».

Yoko Ono (b. 1933) is, through her marriage with John Lennon, the super celebrity of Fluxus: Google has more than two million hits for her name, more than for Pablo Picasso. She is worth the great attention; her artistic work has a central position not only in Fluxus but in performance art on the whole.

Even before Fluxus was born Yoko Ono started musical and artistic cooperation in New York with La Monte Young, George Maciunas and others. Her short instructions from that time, published some years later in the

Nam June Paik: One for Violin, Moderna Museet / Modern Art Museum, Stockholm 2003. Exekutör / Performer: Carl Michael von Hausswolff. Photo: Albin Dahlström, Moderna Museet.

«fice Flux Plugs» (1973), en genomskinlig plastlåda indelad i ett antal mindre fack, innehållande föremål som täpper till kroppens öppningar eller på annat sätt kan tränga in i kroppen, t.ex. en napp, en tampong, en kondom, ett emaljögga, en slickepinne, en fingertuta, ögondroppar, öronproppar, tandpetare, en injektionsspruta, stolpiller, en gevärskula. Det är ett typiskt Fluxusverk i flera avseenden: där finns lusten till systematisering, fascinationen inför människokroppen och en absurd humor.

När George Maciunas ville arrangera en egen Fluxusolympiad som ett alternativ till olympiaden i München bidrog Larry Miller med flera förslag till grenar. Till exempel en sprintertävling där löparna tar tre steg framåt och två steg bakåt tills de har tillryggalagt halva sträckan; därefter fortsätter de genom att ta två steg framåt och tre steg bakåt.

Bland Millers scenstycken intar »Remote Music» (1976) en särställning. Det är ett stycke slumpmusik för piano där en gipsavgjutning av en hand med utsträckt pekfinger sakta sänks ner, hängande i en tråd, mot klaviaturet. Tankarna hinner gå åt många håll medan den vita handen närmar sig tangenterna: till Michelangelos målning av Gud och Adam, till Fluxusaffischer med pekande pekfinger, till Millers olika penetrationsverktyg i »Orifice Flux Plugs».

Yoko Ono (f. 1933) är genom sitt äktenskap med John Lennon superkändisen i Fluxus: Google har mer än två miljoner träffar på hennes namn, fler än på Pablo Picasso. Hon är värd den stora uppmärksamheten; hennes konstnärliga arbete har en central position inte bara inom Fluxus utan i performancekonsten över huvud taget.

Redan ett par år innan Fluxus hade fötts hade Yoko Ono inlett ett musikaliskt och konstnärligt samarbete i New York med bl.a. La Monte Young och George Maciunas. Hennes korta instruktioner från den här tiden, publicerade några år senare i boken »Grapefruit» (1966), har samma enkelhet och poetiska sprängkraft som George Brechts events i »Water Yam». Till exempel »Tape Piece I: Stone Piece»: »Spela in ljudet av stenen som åldras.» Eller »Lighting Piece»: »Tänd en tändsticka och se den brinna ut.»

I sina utställningar och performance-stycken inbju-



der hon publiken att bli medskapande. »Painting to be stepped on» är en målning som hon har lagt på golvet i konstgalleriet eller på trottoaren utanför så att förbipasserande lämnar avtryck av sina skor på målarduken. I »Painting to hammer a nail» har en hammare fästs vid målningen så att besökarna kan slå in spikar i duken.

Som många andra Fluxuskonstnärer är Yoko Ono upptagen av människokroppens intima delar och den dramatik och komik som är förknippade med dem. Filmen »Bottoms» (1966) består enbart av en närbild med låst kamera av ett antal bakar i rörelse, medan »Fly» (1970) följer en flugas vandringar över en naken kvinnokropp. Hon har både på skiva och i konstutställningar använt det spolande ljudet av en vattenklosett – en lekfull påminnelse om att ordet »flux» också kan betyda spolning.

Yoko Onos intermediakonst har verkat inspirerande på många kvinnliga performancekonstnärer, inte minst i Sverige. Hon har haft flera välbesökta utställningar i Sverige, senast på Kulturhuset i Stockholm 2004.

Nam June Paik är mest känd som pionjären för TV- och videokonst, men han var också en av de viktigaste och mest provocativa Fluxuskonstnärerna i början av 60-talet och har fortsatt att medverka i olika Fluxusarrangemang.

Han föddes 1932 i Seoul, Korea, studerade musik, konsthistoria och estetik vid universitetet i Tokyo och reste 1956 till Tyskland för att fortsätta sina musikaliska studier. På en sommarkurs 1958 i Darmstadt mötte han John Cage, ett möte som verkade frigörande på Paik. Tidigare hade han haft svårt att framträda inför publik, nu väckte han skandalartat uppseende med konserter som var lika oförutsägbara som dadasoaréerna, bara mycket våldsammare. I »Etude for pianoforte» spelade han ett stycke av Chopin men avbröt sig och rusade gråtande ut bland publiken med en sax i handen, fram till John Cage, vars slips han klippte av. En hyllning som också var ett fadermord.

Samma stycke ingick i den Fylkingenkonsert som Paik gav i Liljevalchs konsthall i Stockholm i september 1961. Där var det Ilmar Laaban som fick se sin slips bli klippt mitt itu. Ett par tonsättare i publiken blev så provocerade att de lämnade konserten och satte sig i sina bi-

book »Grapefruit» (1966), have the same simplicity and explosive poetic force as the events of George Brecht in »Water Yam». For example »Tape Piece I: Stone Piece»: »Take the sound of the stone aging.» Or »Lighting Piece»: »Light a match and watch till it goes out.»

In her exhibitions and performance pieces she invites the audience to become fellow-creators. »Painting to be stepped upon» is a painting that she has put on the floor in the art gallery or on the pavement outside it so that passers-by leave imprints of their shoes on it. In »Painting to hammer a nail» a hammer has been attached to the painting so that the visitors can hammer nails into it.

Yoko Ono is, like many other Fluxus artists, preoccupied by the intimate parts of the human body and the drama and comedy connected with them. Her film »Bottoms» (1966) consists only of a close-up with a fixed camera of a number of naked bottoms in movement, whereas »Fly» (1970) follows the wanderings of a fly on a naked female body. She has both on record and in art exhibitions used the flushing sound of a toilet – a playful reminder of one of the meanings of the word »flux», namely »flushing».

Yoko Ono's intermedia art has inspired many female performance artists, not the least in Sweden. She has had several well-attended exhibitions in Sweden, most recently at the House of Culture in Stockholm in 2004.

Nam June Paik is above all known as the pioneer of TV and video art, but he was also one of the most important and most provocative Fluxus artists in the beginning of the 60s, and he has continued to participate in different Fluxus appearances.

He was born in 1932 in Seoul, Korea, studied music, art history and aesthetics at the University of Tokyo and in 1956 went to Germany to continue his musical studies. At a summer course in 1958 in Darmstadt he met John Cage, an encounter which had a liberating effect on Paik. He had earlier had difficulties performing in public; now he attracted a scandalous attention with concerts as unpredictable as the dada soirées, only much more violent. In »Etude for pianoforte» he played a piece by Chopin when he suddenly stopped and ran crying into the audience with a pair of scissors in his hand, up to John Cage, whose tie he cut off. A homage that was at the same time a patricide.

lar utanför Liljevalchs och tutade länge och ihållande. Det var den svenska musikpublikens första möte med de nya, lössläppta uttrycksformerna inom den moderna musiken. Det skulle bli många fler tillfällen när Fylkingen flyttade verksamheten till Moderna Museet.

Som jag nämnde i det föregående kapitlet kan det överraskande, ibland våldsamma i Paiks scenstycken bero på inspiration från zenbuddhismen. En zenmästare kunde ta till okonventionella, paradoxala metoder för att väcka eleven till insikt och frigöra honom från det egna jagets begränsningar.

Paik ställde ut sina första TV-skulpturer 1963 på ett galleri i Wuppertal, tolv manipulerade TV-apparater med deformerade bilder. Året därefter inledde han sitt mångåriga samarbete med Charlotte Moorman (1933–1991). De hade lärt känna varandra när han deltog i en årlig avantgarde-festival som hon arrangerade i New York. Charlotte Moorman var klassiskt utbildad cellist, vilket Paik utnyttjade med stor teknisk uppfinningsrikedom i sina TV-skulpturer, där hon musicerar både live och på videofilmer, oftast naken. I »TV Bra for Living Sculpture» (1969) spelar hon på sin cello, medan två små TV-skärmar i plexiglas döljer hennes bröst samtidigt som de visar rörliga bilder.

Hösten 1966 framträdde Paik och Moorman på Pistolteatern i Stockholm. Ett av de stycken som framfördes var »Variations on a Theme by Saint-Saëns». Charlotte Moorman satt iförd ett genomskinligt plasthölje på en man (Sten Hanson), som med händer och knän stödda mot golvet utgjorde en levande bänk. Cellons stödpinne mot golvet hölls på plats av en liggande man (Klintberg). Charlotte Moorman spelade första hälften av Saint-Saëns romantiska stycke »Svanen», varefter hon reste sig och sänkte ner kroppen i en stor vattenfylld tunna. Med vatten droppande från sin inplastade kropp återvände hon sedan till sin cello och spelade stycket till slut.

J.O. Mallander har karakteriserat Paiks TV- och videokonst som en oslagbar kombination av zen, sex och elektronik, och det är bara att hålla med.

Ben Patterson, född 1934 i Pittsburgh, var i unga år engagerad som kontrabasist i symfoniorkestrar i Canada. Hans intresse för nutida musik fick honom att 1960

The same piece was included in a Fylkingen concert given by Paik at the Liljevalch Art Hall in September 1961. There it was Ilmar Laaban whose tie was cut in two. Some of the composers in the audience were so provoked that they left the concert and sat in their cars outside Liljevalch's honking their horns in protest. For the Swedish music audience this was the first encounter with the new, unbridled forms of expression within modern music. Many more occasions were to come when Fylkingen moved its activities to the Modern Art Museum.

The surprising and sometimes violent elements in Paik's stage pieces can, as was mentioned in the previous chapter, be due to inspiration from Zen Buddhism. A Zen master would sometimes use unconventional, paradoxical methods to awake his disciple to insight and free him from the limitations of the ego.

Paik exhibited his first TV sculptures in 1963 at a gallery in Wuppertal, twelve manipulated TV sets with deformed pictures. The following year he began his long collaboration with Charlotte Moorman (1933–1991). They met when he participated in an annual avant-garde festival she arranged in New York. Charlotte Moorman was a cellist with classical training, something which Paik utilized with a great technical inventiveness in his TV sculptures, where she performs both live and on video, often naked. In »TV Bra for Living Sculpture» (1969) she plays her cello, while two small TV screens of plexiglass conceal her breasts at the same time as they show moving pictures.

In the autumn of 1966 Paik and Moorman performed at the Pistol Theatre in Stockholm. One of the pieces on the programme was »Variations on a Theme by Saint-Saëns». Charlotte Moorman sat, dressed in a transparent plastic cover, on a man (Sten Hanson), who acted as a living bench with his hands and knees on the floor. The cello support was held in place by a lying man (Klintberg). Charlotte Moorman played the first half of Saint-Saëns's romantic piece »The Swan», after which she rose and lowered her body into a big, water-filled barrel. With water dripping from the plastic she then returned and finished the music.

J.O. Mallander has characterized the TV and video art



söka sig till en kurs som gavs i Darmstadt. Där träffade han Emmett Williams, Nam June Paik och Wolf Vostell, kontakter som ledde till att han framträdde på den legendariska konserten i Wiesbaden som innebar Fluxus födelse. Även fortsättningsvis har han spelat en central roll på Fluxuskonserter runtom i världen.

Ett typiskt Fluxusstycke av Ben Patterson är »A Very Lawful Dance» (1962). Det kan framföras i alla gatukorsningar med trafikljus. Interpreterna står på trottoaren och väntar till det blir grönt; då går de över till trottoaren mitt emot. Där vänder de sig 90 grader och inväntar återigen grönt ljus, varefter de går över gatan. De förflyttar sig på detta sätt från gathörn till gathörn, hela tiden med iakttagande av trafikljusens färger, så länge de önskar.

»A Very Lawful Dance» har framförts åtskilliga gånger utan att omgivningen har varit medveten om vad som pågått. Men jag har också hört berättas om mer spektakulära framföranden. Vid ett tillfälle framförde

of Paik as an unbeatable combination of Zen, sex and electronics, and one just has to agree.

Ben Patterson, born in 1934 in Pittsburgh, was in his early years a double-bass player in symphony orchestras in Canada. His interest in contemporary music led him to attend a course given in Darmstadt in 1960. There he met Emmett Williams, Nam June Paik and Wolf Vostell, contacts which led to his participating in the legendary concert in Wiesbaden considered the birth of Fluxus. Ever since he has played a central role at Fluxus concerts around the world.

A typical Fluxus piece by Ben Patterson is »A Very Lawful Dance» (1962). It can be performed in all intersections with traffic lights. The performers stand on the pavement waiting for a green light, and when it is green they cross the street. There they turn 90 degrees, once again awaiting a green light, after which they again cross the street. In that way they move from one street corner to

*Tomas Schmit: Zyklus, Moderna Museet / Modern Art
Museum, Stockholm 2003. Exekutör / Performer: Bodil Blå.
Photo: Albin Dahlström, Moderna Museet.*

Ben Patterson den laglydiga dansen mitt i natten i ett kvarter i New York där många gatuprostituerade håller till. De anslöt sig till marschen, och efter ett tag gick alla som befann sig i närheten av gatukorsningen runt i samlad tropp från den ena trottoaren till den andra.

Efter Fluxuskonserterna i Europa återvände Ben Patterson till USA och arbetade som bibliotekarie i New York, senare som professor i »performing and creative arts» och föreståndare för en musikstiftelse. 1991 flyttade han till Wiesbaden. Han har grundat ett museum för det undermedvetna i Namibia och inbjudit vänner och bekanta att donera sitt undermedvetna till museet. Dess läge i Namibia kan tyckas avlägset för många, men det innebär inget problem eftersom museet är helt immateriellt.

Willem de Ridder (f. 1939) är den holländska anknytningen till det internationella nätverket Fluxus. Han drev i unga år det avantgardistiska konstgalleriet Amstel 47 i sitt vardagsrum i Amsterdam och arrangerade 1963–64 de första Fluxusfestivalerna i Holland. Hans organisatoriska talanger ledde till att George Maciunas utsåg honom till ordförande i europeiska Fluxus.

Våren 1964 bad han mig om hjälp med att arrangera en »Marsch genom Stockholm». Han och konstnären Wim T. Schippers hade genomfört en sådan marsch i Amsterdam med deltagande av sex personer, och nu ville han göra om det hela i Stockholm. Stora affischer gav instruktioner om rutten (start: Centralstationen, mål: Kungliga slottet). Tyvärr fick han inte möjlighet att själv närvara, men jag gick på utsatt tid den utannonserade sträckan med en vän. Vi var alltså bara två, och det var nog ingen som märkte att vi framförde ett stycke av Willem de Ridder. Men det var en skön solig majdag, och vi njöt av promenaden.

Willem de Ridder lämnade snart konstgalleriet och blev ett känt namn i Holland genom sina experimentella radio- och TV-program och sin sexliberala verksamhet. Han är en fantastisk berättare, och under flera år hade han ett återkommande TV-program i en undergroundkanal där han berättade folksagor. I december 1990 framträdde vi tillsammans på en berättarfestival i Amsterdam, där vi turades om att berätta »urban legends» från vår egen tid. Salen var fylld till bristningsgränsen av

another, continuously observing the traffic signals, as long as they wish.

»A Very Lawful Dance» has been performed several times without the people around having been aware of it. But I have also heard about more spectacular performances. Ben Patterson once performed his lawful dance in the middle of the night in a district of New York where many street prostitutes hang around. They joined the march, and after a while all people who were in the neighbourhood formed a big cluster walking from one pavement to another.

After the Fluxus concerts in Europe Ben Patterson returned to the USA and worked first as a librarian in New York, later as a professor of performing and creative arts and a director of a musical foundation. In 1991 he moved to Wiesbaden. He has founded a museum for the subconscious in Namibia and invited friends and acquaintances to donate their subconscious to the museum. Its location in Namibia may seem far away to many, but that is no problem since the museum is completely immaterial.

Willem de Ridder (b. 1939) is the Dutch affiliation of the international Fluxus network. In his early years he ran an avant-garde art gallery, Amstel 47, in his living-room in Amsterdam, and in 1963–64 he arranged the first Fluxus festivals in the Netherlands. His talents as an organizer led Maciunas to appoint him chairman of Fluxus Europe.

In the spring of 1964 he asked me to help him arrange a »March Through Stockholm». He and artist Wim T. Schippers had carried out such a march in Amsterdam with the participation of six persons, and now he wanted to do the same in Stockholm. Large posters gave information about the route (start: Central Station, goal: The Royal Castle). Unfortunately he had no possibility to be personally present, but I walked the announced distance on time together with a friend. We were thus only two, and probably no one noticed that we were performing a piece by Willem de Ridder. It was, however, a beautiful sunny day in May, and we enjoyed our walk.

Willem de Ridder soon left his art gallery and became a wellknown name in the Netherlands through his experimental radio and TV programmes and his liberal standpoints in sexual issues. He is a fantastic storyteller, and for several years he had a regular TV programme in an

människor som bara ville höra fler och fler berättelser.

Under flera år hade Willem de Ridder ett nära samarbete med Annie Sprinkle, porrfilmsstjärnan som blev performanceartist. Hans bidrag till Fluxusfestivaler under senare år kan föra tanken till nutida museipedagogik: besökarna får sätta på sig hörlurar kopplade till en bandspelare med ett ljudband som instruerar dem vad de ska göra. Men där upphör likheten med museerna. Willem de Ridders instruktioner är totalt oförutsebara.

Tomas Schmit (f. 1943) gjorde sitt inträde på den tyska avantgardescenen redan som tonåring. Genom Nam June Paik kom han i kontakt med George Maciunas och deltog i de första Fluxuskonserterna i Europa 1962–64. Hans bidrag till konserterna var genialt enkla, som »Zyklus» (se s. 12).

När det sedan uppstod en schism mellan Maciunas och Tomas Schmit, valde Schmit att lämna Fluxus. I hans senare konstnärliga produktion intar hans »artist's books» en framträdande plats. I dem kombinerar han teckningar och text på ett mycket personligt sätt.

När Jürgen Becker och Wolf Vostell år 1965 gav ut sin dokumentation över det samtida avantgardet, »Happenings», tog Tomas Schmit del i det redaktionella arbetet. Senare har han med en viss skärpa betonat att happening och Fluxus inte ska sammanblandas. Han ryser när han hör någon nämna dem i samma andetag eller när de båda termerna sammanförs i titeln på en utställning. »Det är som att se en karp knulla en anka», säger han. Happenings är expressionistiska, symbolistiska, voluminösa, operaliknande tillställningar, medan Fluxusstyckena är extremt enkla, anti-expressionistiska händelser, aktioner och zen-övningar utan någon symbolik.

Mieko Shiomi (före giftermålet **Chieko Shiomi**) är född 1938. I början av 60-talet studerade hon musikteori i Tokyo och var med om att grunda den experimentella musikgruppen Ongaku. Genom Nam June Paik kom hon i kontakt med George Maciunas som blev överförtjust i hennes eventstycken och erbjöd sig att publicera dem i en Fluxusbox. 1964 kom Chieko Shiomi till New York där hon och ett par andra japaner hade ett matlag tillsammans med Maciunas.

Fluxuskonstnärerna hade just upptäckt möjligheten att göra film med höghastighetskamera, och Chieko

underground channel where he told fairytales. In December 1990 we performed together at a storytelling festival in Amsterdam, taking turns in telling modern urban legends. The auditorium was filled to capacity with people who just wanted to hear more and more stories.

For several years Willem de Ridder worked closely with Annie Sprinkle, the porn film star who became a performance artist. His contributions to Fluxus festivals in recent years are reminiscent of modern museum pedagogy: the visitors put on headphones connected to a Walkman with an audio tape instructing them what to do. But there the similarity with museums come to an end. The instructions of Willem de Ridder are totally unforeseeable.

Tomas Schmit (b. 1943) made his entry on the German avant-garde scene as a teenager. Through Nam June Paik he became acquainted with George Maciunas and participated in the first Fluxus concerts in Europe in 1962–64. His contributions, such as »Zyklus» (see p. 12) were absolutely brilliant with their graphic simplicity.

When a split later arose between Maciunas and Tomas Schmit, the latter chose to leave Fluxus. His more recent artistic production consists to a great degree of »artists' books», in which he combines drawings and text in a deeply personal manner.

When Jürgen Becker and Wolf Vostell in 1965 published their documentation of the contemporary avant-garde, »Happenings», Tomas Schmit took part in the editorial work. He has later emphasized, with some severity, that happenings and Fluxus should not be confused. He shivers when he hears somebody mentioning them in the same breath or when the two terms are brought together in the title of an exhibition. »It is like seeing a carp fuck a duck», he says. Happenings are expressionistic, symbolic, voluminous, opera-type-of-thing, whereas the Fluxus pieces are extremely simple, anti-expressionistic events, actions and Zen exercises with no symbolism.

Mieko Shiomi (maiden name **Chieko Shiomi**) was born in 1938. In the beginning of the 60s she studied music theory in Tokyo and was one of the founders of an experimental music group, Ongaku. Through Nam June Paik she got into contact with George Maciunas, who took a great delight in her event pieces and offered to publish them in a Fluxbox. In 1964 Chieko Shiomi came

Shiomi spelade in Yoko Onos mun i närbild när ett leende övergick i icke-leende. På filmen blev det sekund-korta skeendet så långsamt att det är omöjligt att säga när leendet upphör. Chieko Shiomi kallade den »Disappearing Music for Face». Det blev också titeln på en scenversion som har framförts många gånger på Fluxus-konserter. Då står interpreterna orörliga bredvid varandra och låter mycket långsamt sina leende ansikten bli allvarliga ansikten.

Medan Chieko Shiomi ännu var kvar i New York inledde hon sitt stora projekt »Spatial Poem» (1965–75) som hon fullföljde hemma i Japan. Mer än 200 konstnärer från hela världen medverkade, och resultatet publicerades i en bok där deras bidrag har lagts in på kartor över jordklotet. Några namn som en svensk publik kan känna igen är Mats B., Svante Bodin, J.O. Mallander, Folke Rabe och Jan Erik Vold.

I Japan återgick Mieko Shiomi till tonsättarverksamheten med musik till teaterföreställningar som sin specialitet. Hon var också med om att introducera Fluxus-konstnärerna i Japan genom flera konserter. En av dem, »Fluxus Media Opera», ägde rum sommaren 1994 i Osaka. Där deltog Fluxuskonstnärer från flera världsdelar via telefoner som var kopplade till högtalare i konsertsalen. Eftersom konserten ägde rum på kvällen japansk tid var det mitt på dagen för de medverkande i Europa och morgon för dem i Amerika. Jag deltog med ett stycke där jag hälsade på de medverkande på scenen som blev fler och fler. Till slut var det 33 personer som ropade »Hej Bengt, hur mår du?» i lika många stämmor. Det var en mäktig upplevelse.

Ben Vautier (f. 1935), bosatt i Nice, har varit involverad i alla radikala konststrukturer i Frankrike sedan slutet av 50-talet: Nouveaux Réalistes, Art Total, happenings, Fluxus. Sedan han 1962 kom i kontakt med George Maciunas har han varit en idérik ambassadör för Fluxus i Europa. Han besitter i rikt mått det sinne för humor som är speciellt för Fluxus. Bens humor är på samma gång desperat, slapstickartad och befriande ogarderad (besök gärna hans hemsida <http://www.ben-vautier.com//> för exempel).

George Maciunas älskade Bens uppfinningar och events, och han blev snabbt en av de flitigaste bidragsgiv-

to New York where she and some other Japanese artists had their daily meals with Maciunas.

The Fluxus artists had just come across the possibility of making films with a high speed camera, and Chieko Shiomi filmed Yoko Ono's mouth in a close-up the moment it changed from smile to non-smile. On the film this extremely brief movement of the lips became so slow that it is impossible to tell when the smile is over. Chieko Shiomi called it »Disappearing Music for Face». This is also the title of a stage version that has been performed many times at Fluxus concerts. The performers stand beside each other while their smiling faces very slowly turn into serious faces.

Chieko Shiomi had not yet left New York when she started her great project »Spatial Poem» (1965–75) which she finished back in Japan. More than 200 artists from all over the world participated, and the result was published in a book where their contributions had been placed on global maps. Some names which might be recognized by a Swedish public are Mats B., Svante Bodin, J.O. Mallander, Folke Rabe and Jan Erik Vold.

In Japan Mieko Shiomi returned to her work as a composer with music for theatre performances as her specialty. She also helped introduce Fluxus artists in Japan through several concerts. One of these, »Fluxus Media Opera», took place in Osaka in the summer of 1994. Fluxus artists from several continents participated via telephones connected to loudspeakers in the concert hall. Since the concert took place in the evening Japanese time, it was noon for most European participants and morning for those in America. I contributed with a piece where I said hello to a gradually increasing amount of participants on the stage. At last there were 33 persons who were simultaneously singing-shouting »Hi Bengt, how are you?». That was a powerful experience.

Ben Vautier (b. 1935), living in Nice, has been involved in all the radical art movements in France since the end of the 50s: Nouveaux Réalistes, Art Total, happenings, Fluxus. Since he got into contact with George Maciunas in 1962 he has been an inventive ambassador for Fluxus in Europe. He possesses in ample measure that sense of humour which is special for Fluxus. Ben's humour is at the same time desperate, slapstick and liberat-

varna till Maciunas Fluxshop. Hans »Flux Suicide Kit» är en genomskinlig plastlåda med sju fack som innehåller en plastpåse, ett nylonrep, en injektionsspruta, ett rakblad, en elektrisk stickpropp med frilagd koppartråd och andra självmordsredskap. En av hans readymades är »Spit Contest», en tryckt kvadratisk måltavla med koncentriska ringar numererade från ett till tio. Hans »Mystery Food» består av konservburkar där pappersetiketterna runt plåten har avlägsnats så att det är omöjligt att veta vad burkarna innehåller.

Ben Vautiers stycken för scenen har alla en omisskännlig Fluxuskaraktär. I »Meeting» ombeds fyra personer som aldrig har träffats att komma upp på scenen och tala med varandra i tjugo minuter eller mer. I »Make Faces» grimaserar aktörerna mot publiken och gör vulgära gester tills åskådarna protesterar. »Audience Piece No. 1» består i att publiken blir inlåst i teatern. Stycket är slut när publiken har hittat en väg ut.

I sina konstnärliga aktioner kan Ben påminna om en annan Nice-konstnär, Yves Klein. Han har hyllat sin föregångare i »Monochrome for Yves Klein», där en av versionerna har följande förlopp: en kvartett musiker, alla klädda helt i vitt, spelar ett klassiskt stycke. Ett fint duggregn av svart färg faller ner över dem. De fortsätter att spela medan notpappren, kläderna och instrumenten sakta förändrar färg från vitt till svart.

Mest känd har Ben Vautier blivit för att han i Duchamps anda utnämner allt till konst och signerar allt: på sina tavlor förkunnar han med stor, rund skrivstil »tout est art», »je signe tout». Det som skiljer Ben från Duchamp och andra föregångare är att Ben fokuserar på signaturen, inte på någon readymade. Uttalandena och signaturen är verket. Hans koncentration på det egna jaget kan tyckas rimma illa med John Cages och andra zenbuddhistiskt influerade konstnärers mål att skapa en konst befriad från konstnärssubjektet, men när Ben driver frågorna om jaget och konsten till deras yttersta gräns är det för att han är nyfiken på de konstfilosofiska konsekvenserna. Hans uttalanden kan också uppfattas som ett slags parodi på grandiosa gester, ungefär som när den svenska performancekonstnären Catti Brandelius uppträder som »Miss Universum».

I Bens butik i Nice kan man köpa slipsar där Ben har

ingly unguarded (see his homepage www.ben-vautier.com for examples).

George Maciunas loved Ben's inventions and events, and he soon became one of the most diligent contributors to Maciunas' Fluxshop. His »Flux Suicide Kit» is a transparent plastic box with seven compartments containing a plastic bag, a nylon rope, a syringe, a razor blade, an unisolated copper wire leading to an electric plug and other suicide tools. One of his readymades is »Spit Contest», a printed square target with concentric circles numbered from one to ten. His »Mystery Food» consists of cans where the paper labels around the tins have been removed so that it is impossible to know what is in the cans.

The stage pieces by Ben Vautier all have an unmistakable Fluxus character. In »Meeting» four people who have never met are invited on stage to talk to each other for twenty minutes or more. In »Make Faces» the performers grimace at the audience, making faces and vulgar gestures until the audience expresses protest. In »Audience Piece No. 1» the audience is locked into the theatre. The piece ends when they have found a way out.

Sometimes the art actions of Ben are reminiscent of those of another artist from Nice, Yves Klein. He has paid a homage to his predecessor in »Monochrome for Yves Klein». One of its versions has the following course of events: a music quartet, dressed in white, plays a favourite classic. A fine mist of black paint rains down during the performance. They continue to play as the scores and music stands, clothes and instruments slowly turn from white to black.

Ben Vautier has become well-known for, in the spirit of Duchamp, having declared everything art and having signed everything: on his paintings he announces with big, round script »tout est art», »je signe tout». What differs Ben from Duchamp and other predecessors is that Ben focusses on the signature, not on a readymade. A work of art by him consists of his statement and signature. His concentration on his own ego might seem to strike a discordant note with the goal of John Cage and other artists influenced by Zen to create an art liberated from the artist subject, but when Ben takes the questions about ego and art to their utmost borderline, it is because he is

låt it brodera koncisa budskap (t.ex. »love me«). Han har flera gånger framträtt i Sverige, bl.a. i samband med sina utställningar på Galleri Leger i Malmö (1979 och 1986). Där lyckades för övrigt Bengt Adlers få denne provençalske separatist att göra en stor målning med texten »Släpp Norrland fritt«.

Robert Watts (1923–1988) är den enda av de tjugofem konstnärerna i det här kapitlet som jag inte har träffat. Men jag har många gånger varit med om att framföra hans »Event 10« som i all sin enkelhet – eller tack vare sin enkelhet – förmår skapa en förtätad stämning:

En aktör står på en mörk scen med ryggen vänd mot publiken. Med jämna intervaller stryker han eld på tio tändstickor. En annan aktör slår lätt på en metallklocka (alt. en triangel) tio gånger med samma jämna intervaller (eller med ojämma).

Robert Watts var nära vän till George Brecht, och det var de två som började använda ordet »event« om minimalistiska iscensättningar av enkla vardagshändelser. Watts var några år äldre än de andra Fluxuskonstnärerna, och han deltog aldrig i de uppmärksammade konserterna i Europa på 60-talet. Han utbildade sig först till ingenjör men blev intresserad av konst och anställdes i början av 50-talet (samtidigt med Allan Kaprow, upphovsmanen till begreppet »happening«) som lärare i konst vid Rutgers University i New Brunswick, New Jersey. Under hela sitt liv fortsatte han att kombinera sitt konstnärskap med undervisning.

På 50-talet hade Robert Watts en hel del kontakter med popkonstnärerna i New York, men mötet med George Maciunas fick honom att ändra riktning, och han blev en av de mest typiska företrädarna för en speciell Fluxus-estetik. Han delade Maciunas förtjusning över utsirad 1800-talstypografi och tidsdoftande svartvita illustrationer i gamla läkarböcker och encyklopedier, och han lämnade många bidrag till Maciunas Fluxshop i form av lådor och spel. Han var den förste som började trycka frimärkskort där motiven kunde vara allt från foton av vänner och bekanta till lån ur pornografiska tidningar. Typiska exempel på hans bisarra humor är de förkläden och underkläder med silkscreentryck som han lät tillverka och som återger fotografier av nakna bröst och håriga sköten.

curious to know what the art philosophical consequences will be. His statements can also be understood as a kind of parody of grand gestures, as when the Swedish performance artist Catti Brandelius acts as »Miss Universe«.

In Ben's shop in Nice one can buy ties on which Ben has had concise messages embroidered, such as »love me«. He has several times appeared in Sweden, mostly in connection with his exhibitions at Galleri Leger in Malmö (1979 and 1986). There, besides, Bengt Adlers succeeded in getting this Provençal separatist to make a large painting with the text »Set Norrland [the northern part of Sweden] free«.

Robert Watts (1923–1988) is the only artist among the 25 in this chapter whom I haven't met. I have, however, participated in the performance of his »Event 10« many times. It is a simple piece that – thanks to its simplicity – is capable of creating a tense atmosphere:

A performer stands on a dark stage with his back to the audience. He strikes ten matches at uniform intervals. Another performer rings a bell ten times at the same (or different) intervals.

Robert Watts was a close friend of George Brecht's, and they were the ones who began to use the word »event« about minimalistic stagings of simple everyday occurrences. Watts was some years older than the other Fluxus artists, and he never took part in the concerts in Europe in the 60s. He had a training as an engineer but got interested in art and was hired in the early 50s (at the same time as Allan Kaprow, the originator of the »happening« concept) as an art teacher at Rutgers University in New Brunswick, New Jersey. During his entire life he continued to combine his artistic work with teaching.

In the 50s Robert Watts had contact with pop artists in New York, but his encounter with George Maciunas made him change direction, and he became one of the most typical exponents of a special Fluxus aesthetics. He shared Maciunas' delight in ornamented 19th century typography and characteristic black and white illustrations in old medical books and encyclopedias, and he made many contributions to Maciunas' Fluxshop in the form of boxes and games. He was the first to print books of stamps where the motif could be anything from photos of friends to borrowings from pornographic magazines. His



Hans bidrag till den tidning som Fluxuskonstnärerna gav ut vid Maciunas död är en sammanfattning av Fluxus-påvens liv i siffror, en värdig hommage till en vän som älskade tabeller. Där finns siffror på den totala mängden mat och dryck Maciunas hade konsumerat och motsvarande mängd fekalier, urin och svett som hans kropp lämnat ifrån sig, den totala längden av hans hårstrån och naglar, liksom av alla de ord han skrev för hand (62.14 miles, dvs. cirka 10 mil) och på skrivmaskin.

Emmett Williams föddes 1925 i South Carolina men har tillbringat större delen av sitt vuxna liv i Europa, de senaste 25 åren i Berlin. På 50-talet lärde han känna europeiska poeter och konstnärer som Daniel Spoerri, Dieter Roth och Robert Filliou. Han deltog i den historiska

aprons and underwear with silkscreen prints of naked breasts and hairy vulvas are typical examples of his bizarre humour.

The contribution by Robert Watts to the illustrated paper published by Fluxus artists at the death of Maciunas is a summary of the life of the Flux-pope in figures, an appropriate homage to a friend who loved statistics. It gives the figures of the total amount of food and drink that Maciunas consumed during his lifetime and the corresponding amount of faeces, urine and sweat that had left his body, the total length of his hair and nails, as well as of all words he had written by hand (62.14 miles) and by typewriter.

Emmett Williams was born in 1925 in South Carolina but has spent the greater part of his adult life in Europe,

Emmett Williams i ett av sina stycken / Emmett Williams in one of his pieces. Excellent 1992, Köpenhamn / Copenhagen. I förgrunden / In the foreground: Knud Pedersen, Ann Noël. Photo: Bengt af Klintberg.

Fluxuskonserterna i Wiesbaden 1962 och har sedan dess tillhört den fasta kärnan i Fluxus.

Ett av hans scenstycken är »Song of Uncertain Length» (1960): »Interpreten balanserar en flaska på sitt eget huvud och går omkring sjungande och talande tills flaskan faller.»

Emmett Williams är mest känd för sin konkreta poesi. Han har skrivit permutationsdikter för flera röster som har framförts på många Fluxuskonserter, och han redigerade standardverket »An Anthology of Concrete Poetry» för Something Else Press, där han under tio år var förlagschef.

Ett av de finaste exemplen på hans poesi är »Sweethearts», en bok där varje dikt utnyttjar ett mycket begränsat antal bokstäver, nämligen de som ingår i en bokstavskvadrat bestående av elva »sweethearts». Denna bokstavskvadrat visar sig gömma överraskande, sensuella dikter. Ett exempel är: »as / he / wets / her / ears / he / hears / her / tears». Ett annat: »tears / as / sweet / as / her / sweet / sweat». Emmett Williams är den konkreta poesins stora magiker.

För Emmett Williams är den faktor som förenar Fluxuskonstnärerna inte något speciellt konstnärligt program utan deras inbördes vänskap, en inställning som får många vackra uttryck i hans självbiografi »My Life in Flux – And Vice Versa» (1991). Tillsammans med sin fru Ann Noël har han redigerat ett oförglömligt porträtt av Fluxusorganisatören George Maciunas, boken »Mr Fluxus», där ett 75-tal av Maciunas vänner kommer till tals.

Att många Fluxusstycken är extremt minimalistiska och har lång varaktighet i tiden beror åtminstone delvis på inflytandet från tonsättaren **La Monte Young** (f. 1935) som spelade en viktig roll under Fluxus inledningsskede. Hans kompositioner framfördes 1960–61 för en liten publik i Yoko Onos ateljé och George Maciunas konstgalleri i New York. Han redigerade tillsammans med poeten Jackson MacLow den första skrift som Maciunas producerade, »An Anthology» (1961).

La Monte Young hade liksom Terry Riley upptäckt den indiska musiken vilket ledde till att hans egen musik fick en allt större enkelhet. I en serie kompositioner från 1960 förde han också in utommusikaliska element.

the last 25 years in Berlin. In the 50s he came to know European poets and artists such as Daniel Spoerri, Dieter Roth and Robert Filliou. He took part in the historic Fluxus concerts in Wiesbaden in 1962 and has belonged ever since to the core of Fluxus.

One of his stage pieces is »Song of Uncertain Length» (1960): »Performer balances bottle on own head and walks about singing or speaking until bottle falls.»

Emmett Williams is best known for his concrete poetry. He has written permutation poems for several voices which have been performed at many Fluxus concerts, and he edited the standard work »An Anthology of Concrete Poetry» for Something Else Press, where he was editor-in-chief for ten years.

One of the finest examples of his poetry is »Sweethearts», a book where every poem utilizes a very limited number of letters, namely those found in a square consisting of eleven »sweethearts». It appears that surprising, sensual poems are hiding in this square of letters. One example is: »as / he / wets / her / ears / he / hears / her / tears». Another: »tears / as / sweet / as / her / sweet / sweat». Emmett Williams is the great magician of concrete poetry.

According to Williams the unifying factor in Fluxus is not any common artistic program but mutual friendship among the artists, an attitude which is expressed often and beautifully in his autobiography »My Life in Flux – And Vice Versa» (1991). Together with his wife Ann Noël he has edited an unforgettable portrait of the Fluxus organizer George Maciunas, the book »Mr. Fluxus» with contributions from around 75 of Maciunas' friends.

The extreme minimalism and long duration of many Fluxus pieces depend at least partly on the influence of the composer **La Monte Young** (b. 1935), who played an important role during the introductory phase of Fluxus. His compositions were performed in 1960–61 before a small audience in Yoko Ono's studio and George Maciunas' art gallery in New York. Together with the poet Jackson MacLow he edited the first publication produced by Maciunas, »An Anthology» (1961).

La Monte Young had, like Terry Riley, discovered Indian music, and as a consequence his own music took on a greater simplicity than before. In a series of composi-

Komposition No. 5 består i att man släpper ut en fjäril i konsertlokalen, där ett eller flera fönster ska stå öppna. Kompositionen är över när fjärilen har flugit ut. Den mest kända, No. 10 («Draw a straight line and follow it»), kan realiseras på många olika sätt. På Fluxuskonserten 2003 på Moderna Museet målade Bodil Blå en vit linje som gick genom hela lokalen och fortsatte ut på gatan. Efter henne gick Carl Michael von Hausswolff barfota på den ännu våta linjen och efterlämnade en rak linje av fotavtryck.

Redan innan Dick Higgins framförde två kompositioner av La Monte Young på de första svenska Fluxuskonserterna i mars 1963 hade hans verk presenterats för musikpubliken i Stockholm. Det skedde på Fylkingens konsert »Ny estetik» den 29 januari 1962, där fyra av kompositionerna från 1960 framfördes. I en av dem skapade Karl Erik Welin förvirring bland musikkritikerna genom att vispa ett ägg och placera en teddybjörn på flygeln.

Senare på 60-talet inledde La Monte Young ett mångårigt musikaliskt projekt, »The Tortoise, His Dreams and Journeys», där utdragna droner skapar ett förändrat medvetandetillstånd hos lyssnaren. Tillsammans med hustrun, ljuskonstnären Marie Zazeela, gav han 1970 en helaftonskonsert på Moderna Museet i Fylkingens regi.

Det här urvalet av tjugofem Fluxuskonstnärer har inte känts självklart. Flera av de namn som man brukar finna i litteraturen om Fluxus saknas. Jag har koncentrerat mig på dem som har utgjort kärnan vid Fluxuskonserterna från 1962 och fram till våra dagar. Man kan notera att många av dem började som tonsättare eller poeter; de många utställningarna av Fluxuskonst från de senaste årtiondena är ett senare fenomen.

Några konstnärer som ibland räknas till Fluxus är snarare typiska happening- och performancekonstnärer, t.ex. Allan Kaprow, Wolf Vostell, Milan Knizak och Carolee Schneeman. Daniel Spoerri brukar räknas till konstnärsgruppen Nouveaux Réalistes. Det starka japanska inslaget i Fluxus hade kunnat poängteras ytterligare genom namn som Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, Takako Saito och Yoshi Wada. En del konstnärer har tidvis med-

tions från 1960 he also introduced extra-musical elements. In »Composition No. 5» a butterfly is released in the concert hall, where one or several windows should be open. The composition is over when the butterfly has flown out. The most well-known, No. 10 («Draw a straight line and follow it») can be realized in many ways. At the Fluxus concert in 2003 at the Modern Art Museum Bodil Blå painted a white line which ran through the whole museum and continued into the street. After her Carl Michael von Hausswolff walked barefoot on the still wet line, leaving behind a straight line of footprints.

Even before Dick Higgins performed two compositions by La Monte Young at the first Swedish Fluxus concerts in March 1963, his work had been presented to the musical community of Stockholm. It was at a Fylkingen concert, »New Aesthetics», in January 29, 1962, where four of the compositions from 1960 were performed. In one of them Karl-Erik Welin created confusion among the critics by whipping an egg and putting a teddybear on the grand piano.

Later La Monte Young devoted many years to his musical project »The Tortoise. His Dreams and Journeys», where lengthy drones create an altered state of consciousness in the listener. In 1970 he gave an all-evening concert together with his wife, light artist Marie Zazeela, at the Modern Art Museum of Stockholm, arranged by Fylkingen.

This selection of 25 Fluxus artists has by no means been self-evident. Many names that are usually found in the literature about Fluxus are missing. I have concentrated on those who have made up the core at Fluxus concerts from 1962 until now. One thing that can be observed is that many started as composers and poets; the many exhibitions of Fluxus art from recent decades is a later phenomenon.

Some of the artists who are sometimes regarded as Fluxus artists are more typical happening and performance artists, such as Allan Kaprow, Wolf Vostell, Milan Knizak and Carolee Schneeman. Daniel Spoerri is most often seen as a member of the artist group Nouveaux Réalistes. The important Japanese contribution to Fluxus could have been stressed further through names such as Takehisa Kosugi,

verkat i Fluxusarrangemang men också spelat en betydelsefull roll i helt andra sammanhang som Giuseppe Chiari, Henning Christiansen, Jean Dupuy, Henry Flynt, Alice Hutchins, Ray Johnson, Per Kirkeby, Vytautas Landsbergis, Jackson MacLow, Jonas Mekas, Robin Page och Dieter Roth.

Shigeko Kubota, Takako Saito and Yoshi Wada. A number of persons have been involved in Fluxus activities but also played a significant role in quite other contexts: Giuseppe Chiari, Henning Christiansen, Jean Dupuy, Henry Flynt, Alice Hutchins, Ray Johnson, Per Kirkeby, Vytautas Landsbergis, Jackson MacLow, Jonas Mekas, Robin Page and Dieter Roth.

Svensk Fluxus

Det blev som sagt ingenting av George Maciunas planer att ge ut en avantgardistisk tidskrift vid namn Fluxus, de planer som han formulerade i brev 1962 och som även innefattade ett svenskt nummer. Om detta svenska nummer hade kommit ut, så vet vi i alla fall vad Maciunas hade velat ha med i det. Tidigare under 1962 hade han träffat Karl-Erik Welin på den konsert i Wiesbaden som många senare har uppfattat som själva födelseögonblicket för Fluxus. Han ville gärna ha bidrag av Welin i sitt svenska nummer.

Han hade också hoppats på bidrag från Hans Nordenström, vars tecknade serie »Brul» han hade kunnat ta del av i The Village Voice. Nordenström låg också, tillsammans med Pontus Hultén och P.O. Ultvedt, bakom Boulevardkartongen Tvångsblandaren (1955), en annorlunda utgåva av den publikation som på våren heter Vårblandaren, på hösten Gåsblandaren och som utges av teknologerna i Stockholm. Tvångsblandaren var inspirerad av Marcel Duchamps »Boîte en Valise». Den bestod av en kartong, där alla de teknologiska skämtsamheterna låg lösa och kunde plockas ut för närmare betraktande.

Det ligger närmast till hands att tro att det var Duchamp som gav Maciunas idén till de Fluxboxar som några år senare kom att framställas i stor skala på hans loft i New York, men han kan också ha blivit inspirerad av Tvångsblandaren. I så fall är Tvångsblandaren värd en fotnot i konsthistorien som en av föregångarna till den företeelse som numera kallas multipel.

Men det blev som sagt ingenting av Maciunas planer. Fluxus blev inte namnet på en tidskrift. Fluxus blev något mer svårdefinierbart.

Redan inledningsvis konstaterade jag att de första svenska Fluxuskonserterna passerade rätt oförmärkt och att Fluxus därför bara fick ett marginellt inflytande på det svenska konst- och musiklivet under 60- och 70-talen. Det var inte som i Tyskland, Danmark och Island, där Fluxusidéerna satte många spår under samma tid. Det kan räcka att nämna Joseph Beuys och Wolf Vostell som exempel på tyska konstnärer som tog intryck. I Danmark finner vi namn som Per Kirkeby och Bjørn Nørgaard. På

Swedish Fluxus

The plans of George Maciunas, formulated in a letter in 1962, to publish a Swedish issue of an avant-garde magazine called Fluxus, were, as already mentioned, never realized. We know, however, what Maciunas wanted to include, if the Swedish issue had been published. He had earlier in 1962 met Karl-Erik Welin at the concerts in Wiesbaden that have later been considered by many as the birth of Fluxus. He very much wanted Welin to contribute to his Swedish issue.

He also hoped for a contribution from Hans Nordenström, whose cartoon »Brul» he had been able to read in The Village Voice. Nordenström was also, together with Pontus Hultén and P.O. Ultvedt, responsible for »Boulevardkartongen Tvångsblandaren» (1955), a very special issue of a publication called »Vårblandaren» in the spring and »Gåsblandaren» in the autumn and published by students at the Royal Institute of Technology in Stockholm. »Tvångsblandaren» was inspired by Marcel Duchamp's »Boîte en Valise». It consisted of a cardboard box in which all the technological witticisms lay loose and could be taken out for closer examination.

It is very likely that it was Duchamp who gave Maciunas the idea for his Fluxboxes, which were produced some years later on a large scale in his loft in New York, but he can also have been inspired by the »Tvångsblandaren». In that case »Tvångsblandaren» is worth a footnote in art history as one of the predecessors of what is now called multiple.

However, as already mentioned, nothing came out of these plans. Fluxus did not become the name of a magazine. Fluxus became something harder to define.

At the beginning of this survey I pointed out that the first Swedish Fluxus concerts passed rather unnoticed and that Fluxus therefore only had a marginal influence on Swedish art and music life during the 60s and 70s. It wasn't like Germany, Denmark and Iceland, where Fluxus ideas left many marks during that period. It is sufficient to mention Joseph Beuys and Wolf Vostell as examples of German artists who were affected. In Denmark we find names such as Per Kirkeby and Bjørn Nørgaard. In Iceland practically all artists at that time were inspired by Fluxus.

Island var så gott som alla konstnärer vid den här tiden inspirerade av Fluxus.

En förklaring till det svenska dröjsmålet var att Moderna Museet under Pontus Hulténs ledning hade blivit skådeplatsen för en mängd nya och spännande impulser som nått Sverige några år tidigare än Fluxus. Det rådde ingen brist på radikala experiment, snarare tvärtom. Pontus Hultén hade haft stora framgångar med »Rörelse i konsten» och de amerikanska popkonstnärerna. Robert Rauschenberg hade visat upp en levande ko för konstpubliken. John Cage, en av Fluxuskonstnärernas andliga fäder, gästade i egen hög person Moderna Museet flera gånger under 60-talet, liksom företrädare för den nyaste koreografin. Öyvind Fahlström var med sina happenings på Moderna Museet och sina tidningsartiklar och radioprogram den viktigaste introduktören av de nya idéerna.

På senare tid verkar begrepp som »happening» och »Fluxus» ha blivit alltmer synonyma. Man kan fråga sig om det finns någon poäng i att försöka skilja dem åt. Jo, från ett svenskt perspektiv blir det meningsfullt. I Sverige var det happeningföreställningarna som alltifrån tidigt 60-tal fick representera den nya gränsöverskridande konsten. De iscensattes av bildkonstnärer och kännetecknades av utlevelse och materialeffekter. Aktörerna var ofta nakna, färgen stänkte. Föreställningarna kunde, som Öyvind Fahlströms happenings på Moderna Museet, innehålla element av både popkonst och politisk teater.

Fluxuskonserterna, däremot, lånade ofta de yttre ramar från musiken. De stycken som ingick var korta och enkla och kunde i princip framföras av vem som helst, vilket gav dem en spridningspotential som inte finns i happenings. Med sitt ointresse för det materiella och sin enkelhet förebådade Fluxus 70-talets konceptkonst och minimalism. Lite tillspetsat kan man säga att konceptkonsten och minimalismen är Fluxuskonst där humorn har ersatts av pretentiöst allvar.

Distinktionen mellan happenings och Fluxus gör det också möjligt att se att intresset för Fluxus tidigast väcktes i Skåne. Förklaringen är naturligtvis närheten till Danmark. De som representerade det konstnärliga och musikaliska avantgardet i Stockholm – t.ex. Öyvind Fahlström bland konstnärerna, Karl-Erik Welin, Bengt Emil Johnson och Lars-Gunnar Bodin bland tonsättarna och

One explanation for the delay in Sweden was that the Modern Art Museum under Pontus Hultén had introduced a great number of new and exciting impulses, which reached Sweden some years earlier than Fluxus. There was no shortage of radical experiments, rather the opposite. Pontus Hultén had had great success with »Movement in the Art» and the American pop artists. Robert Rauschenberg had shown a living cow to the art public. John Cage, one of the spiritual fathers of the Fluxus artists, visited the Modern Art Museum in person several times during the 60s, as did representatives of the newest choreography. Öyvind Fahlström was, with his happenings at the Modern Art Museum and his articles in newspapers and his radio programs, the most important disseminator of the new ideas.

In the last few years the concepts »happening» and »Fluxus» seem to have become more and more synonymous. One may ask oneself if there is any point in trying to keep them apart. From a Swedish perspective there is a reason. In Sweden the happenings since the early 60s became the representative of the new intermedia art. They were staged by pictorial artists and were characterized by expressiveness and material effects. The performers were often naked, paint was splashed about. The performances could, as Öyvind Fahlström's happenings at the Modern Art Museum, contain elements from both pop art and political theatre.

The Fluxus concerts, on the other hand, often borrowed their frame from music. The pieces were short and simple, and they could in principle be performed by anyone, which gave them a potential for diffusion that the happenings didn't have. With its lack of interest in material effects and its simplicity Fluxus anticipated the concept art and the minimalism of the 70s. One could say with a slight exaggeration that concept art and minimalism are Fluxus art where the humour has been replaced by pretentious seriousness.

The distinction between happenings and Fluxus also makes it possible to see that interest in Fluxus was first aroused in the southern province of Skåne. The explanation is of course Skåne's closeness to Denmark. The representatives of the artistic and musical avant-garde in Stockholm – such as Öyvind Fahlström among the art-

Torsten Ekbohm och Leif Nylén bland kritikerna – förefaller inte ha knutit några närmare band med Fluxuskonstnärerna. Tonsättare som Paik, La Monte Young och George Brecht var visserligen välkända och hade presenterats i Nutida Musik, men Fluxuskonserterna nere i Europa verkar ha passerat relativt obemärkt.

En tidig Fluxusapostel i Skåne och Göteborg var japanen **Yoshio Nakajima** (f. 1940). När han kom till Sverige 1966 hade han erfarenheter av happenings från Japan. I Köpenhamn lärde han känna Arthur Køpcke och anslöt sig till dennes »Fluxus Scandinavia», en beteckning som han sedan använde när han organiserade seminarier och konstnärliga aktioner i södra Sverige. Jag minns Nakajima som en fantastisk happeningkonstnär med våldsamt dramatiska soloframträdanden. Hans konst är egentligen inte typisk för Fluxus, men han bidrog till att göra begreppet Fluxus känt i Skåne.

I Stockholm kom ett par av 60-talets ledande avantgardekonstnärer i kontakt med Fluxus genom konserterna på Alléteatern i mars 1963. En av dem var **Åke Hodell**, som dog år 2000. Han var född redan 1919, och hans båda första diktsamlingar hör hemma i en etablerad modernistisk tradition. I dem gestaltas ett personligt trauma, en flygplansstörtning i unga år som totalt förändrade hans liv och ledde till att han blev engagerad antimilitarist. 1963 bytte han plötsligt uttrycksmedel och fick sitt genombrott med en radikalt annorlunda, konkretistisk poesi. Han publicerade diktsamlingen »igevär» som bestod av detta enda ord, utdraget över alla bokens sidor. I sin scenversion består dikten av ett kommandorop som dras ut i absurdum och varar i tio minuter. Han framträdde också med »General Bussig», en »verbal hjärntvätt» som innebar något fullständigt nytt i svensk poesi.

Åke Hodell hörde till de få i publiken på Alléteatern som inte lämnade lokalen under framförandet av La Monte Youngs »Composition 1960 No. 11», där en enda ton hölls ut i 45 minuter. Det är inte alltför djärvt att anta att upplevelsen gav honom idén till hur han skulle gestalta sitt antimilitaristiska budskap. Även på ett mera allmänt plan bidrog antagligen Fluxuskonserterna till att förlösa Åke Hodells enastående begåvning som estradpoet och performanceartist.

ists, Karl-Erik Welin, Bengt Emil Johnson and Lars-Gunnar Bodin among the composers and Torsten Ekbohm and Leif Nylén among the critics – don't seem to have connected with the Fluxus artists. It is true that composers such as Paik, La Monte Young and George Brecht were well-known and had been presented in Nutida Musik [Contemporary Music, concert series and journal], but the Fluxus concerts in Europe seem to have passed relatively unnoticed.

An early Fluxus apostle in Skåne and Gothenburg was the Japanese **Yoshio Nakajima** (b. 1940). When he came to Sweden in 1966 he had experienced happenings in Japan. In Copenhagen he became acquainted with Arthur Køpcke and joined Køpcke's »Fluxus Scandinavia», a designation he later used when organizing seminars and artistic actions in southern Sweden. I remember Nakajima as a fantastic happening artist with violent, dramatic solo performances. His art is actually not typical of Fluxus, but he contributed to making the word Fluxus known in Skåne.

In Stockholm a pair of the leading avant-garde artists of the 60s came into contact with Fluxus through the concerts at the Alley Theatre in March 1963. One of them was **Åke Hodell**, who died in 2000. He was born as early as 1919, and his first two collections of poetry belong to a well-established modernistic tradition. They are expressions of a personal trauma, an airplane crash in his young years that changed his life totally and led to his becoming a dedicated anti-militarist. His breakthrough came in 1963 as he suddenly changed his mode of expression to a radically different, concrete poetry. His book of poetry »igevär» [shoulder arms] consists of this single word, drawn out over all its pages. The stage version is a command that becomes absurd as it is drawn out over ten minutes. He also presented his »General Bussig» [»General Buddy»], a »verbal brainwash» which signalled something absolutely new in Swedish poetry.

Åke Hodell belonged to those very few in the audience at the Alley Theatre who didn't leave the auditorium during the performance of La Monte Young's »Composition 1960 No. 11», where a single note was drawn out for 45 minutes. It is not too bold to assume that the experience gave him the idea for how to articulate his anti-mili-

Även om Åke Hodell tog emot impulser från Fluxus och deltog vid framförandet av några av mina egna events, så uppfattade han inte sig själv som Fluxus-konstnär. Anledningen till att han kände till flera Fluxus-konstnärer var att han som flera av dem (Emmett Williams, Dick Higgins, Jackson MacLow, Al Hansen, Dieter Roth, Daniel Spoerri) skrev konkret poesi. Han är representerad i Emmett Williams »An Anthology of Concrete Poetry» som kom ut 1967 på Something Else Press och som bidrog till att göra hans namn internationellt känt.

En konstnär som deltog aktivt i den första Fluxus-konserterna i Sverige är **Carl Fredrik Reuterswärd**. Som jag redan har nämnt uppträdde han där under pseudonymen Charles Lavendel. Som också har nämnts bestod hans medverkan i att han i skydd av mörkret sprayade salongen med lavendelolja och sedan försvann, samtidigt som den kväljande doften bredde ut sig från den ena bänkraden till den andra. Ett riktigt Kilroy-attentat.

Lika litet som Åke Hodell har Carl Fredrik Reuterswärd någonsin påstått att han räknar in sig själv i kretsen av Fluxuskonstnärer. Varför skulle han det? Han var sedan 50-talet ett ledande namn i det svenska avantgardet både genom sina målningar och sin poesi, god vän med de tongivande konstnärerna i Paris och New York. I Sverige blev han på 60-talet tillsammans med Öyvind Fahlström galjonsfigur för den nya uttrycksformen happening. Men Reuterswärds happenings var med sin absurda humor egentligen mer besläktade med Fluxuskonstnärernas minimalistiska, gags-betonade scenstycken än med flertalet happenings. T.ex. när han bakade en limpa av ett söndermalt exemplar av Svenska Akademiens ordlista eller auktionerade ut en gädda (som gick till Lars Hillersberg när han bjöd »Danmark»).

Både Hodell och Reuterswärd har alltså i sin konst tangerat Fluxus, men de ingår också i flera andra konstnärliga konstellationer (båda var t.ex. med i Svischgäng-*et* som ställde ut på Moderna Museet 1964). Man skulle kunna inordna dem under en rubrik som förekommer i Gino Di Maggios 500-sidiga Fluxuskatalog »Ubi Fluxus ibi motus» (1990). Där finns ett tjugotal konstnärer sammanförda under beteckningen »Some Fluxus Friends». Det enda svenska namnet bland dem är **Erik Dietman** (1937–2002), men det beror på att han tidigt flyttade till

taristic message. It is also very likely that the Fluxus concerts contributed on a more general level to unleash Åke Hodell's unique gifts as a stage poet and performance artist.

Even if Åke Hodell received impulses from Fluxus and was a co-performer of some of my own event pieces, he never considered himself a Fluxus artist. The reason why he was familiar with several Fluxus artists was that he, like many of them (Emmett Williams, Dick Higgins, Jackson MacLow, Al Hansen, Dieter Roth, Daniel Spoerri), wrote concrete poetry. He is represented in Emmett Williams' »An Anthology of Concrete Poetry» which was published in 1967 from the Something Else Press and helped to make his name internationally known.

An artist who took an active role in the first Fluxus concert in Sweden is **Carl Fredrik Reuterswärd** (b. 1934). There he participated, as I have already mentioned, under the pseudonym Charles Lavendel. His contribution consisted, as has also been mentioned, of spraying the auditorium with lavender oil under the cover of darkness and then disappearing, at the same time as the nauseating odor spread from one row to another. A prank worthy of Kilroy.

Like Åke Hodell, Carl Fredrik Reuterswärd has never claimed to be a Fluxus artist. Why should he? Since the 50s he has been a leading name in the Swedish avantgarde, both through his paintings and his poetry, a close friend with the artists in Paris and New York who were in the centre of attention. Together with Öyvind Fahlström he became in the 60s a figurehead in Sweden for the new form of expression, the happening. The happenings of Reuterswärd, however, with their absurd humour, were actually more related to the minimalistic, gag-like stage pieces of the Fluxus artists than with most happenings. For example when he baked a loaf of bread from a ground-up copy of the Swedish Academy glossary, or when he auctioned off a pike (that went to Lars Hillersberg when he bid »Danmark»).

Both Hodell and Reuterswärd have thus touched upon Fluxus in their art, but they are also part of several other artistic constellations (both were for example members of the Svisch group that exhibited at the Modern Art Museum in Stockholm in 1964). They could be placed

Frankrike. Efter några år i Paris i början av 60-talet flyttade han till Nice, där han umgicks med Fluxuskonstnärerna George Brecht, Robert Filliou och Ben Vautier. Även om Erik Dietman aldrig deltog i några Fluxusutställningar har hans konst många beröringspunkter med Fluxus. Där finns en blandning av lekfullhet och smärta, t.ex. i hans plåsterförsedda readymades, och en dragning till det rebusaktiga som också är typisk för hans Fluxusvänner.

Ett självskrivet namn i en historieskrivning över svensk Fluxus är **Sten Hanson**. Han föddes 1936 i den lilla fjällbyn Klövsjö i Jämtland. Han och jag debuterade som poeter samma dag, 16 mars 1959, och på samma förlag, Norstedts. Hans diktsamling hette »Sträv som starren» och innehöll mörk, jämtländsk naturlyrik. Min hette »Stigar» och innehöll ljusare mellansvensk naturlyrik. Det skrevs mycket naturlyrik på 50-talet, kanske för mycket.

Den gemensamma debuten gjorde att Sten och jag träffades mycket de följande åren. Han gav också ut en samling noveller med motiv från den norrländska uppväxtmiljön, men sedan orienterade han sig i en annan riktning, mot experimentell musik. I början av 60-talet bodde han i Paris, där han lärde känna happeningmakaren Jean-Jacques Lebel och avantgardekonstnärer som Daniel Spoerri och Wolf Vostell.

Sten Hanson ingick i den fåtaliga publiken på de tre Fluxuskonserterna på Alléteatern i början av mars 1963. Senare samma månad befann vi oss båda i Oslo, där vi framförde den första norska Fluxuskonserten. Om den har jag redan berättat i ett tidigare kapitel.

Fluxuskonserten i Oslo bidrog säkert till att förstärka Stens intresse för performance och experimentell musik. Han blev en flitig bidragsgivare till de konserter med textljud-kompositioner som anordnades av Fylkingen och Sveriges Radio. När han på 80-talet blev Fylkingens ordförande fick konkret poesi, Fluxus och performance stort utrymme i programverksamheten. Ett av hans första initiativ som ordförande var en kväll kallad »Konceptuell och visuell musik» som mest bestod av kompositioner av Fluxuskonstnärer. Han inbjöd Dick Higgins som gästkomponist i april 1982. Även Carolee Schneeman och Alison Knowles gästade Fylkingen under de här åren.

under a headline that appeared in Gino Di Maggio's 500 pages catalogue on Fluxus, »Ubi Fluxus ibi motus» (1990). There some twenty artists have been brought together under the designation »Some Fluxus Friends». The only Swedish name among them is **Erik Dietman** (1937–2002), but that is because he moved to France early in his life. After some years in Paris in the beginning of the 60s he moved to Nice, where he became acquainted with the Fluxus artists George Brecht, Robert Filliou and Ben Vautier. Even if he never actively took part in any Fluxus exhibitions, Erik Dietman's art has much in common with Fluxus. It contains a mixture of playfulness and pain, found for example in his readymades covered with bandages, and an inclination for rebuses which is also typical of his Fluxus friends.

It goes without saying that the name **Sten Hanson** belongs to the historiography of Swedish Fluxus. He was born in 1936 in a little mountain village in northern Sweden. He and I made our debut as poets on the same day, March 16, 1959, and at the same publishers, Norstedts. The title of his collection was »Sträv som starren» [»Harsh as the Sedge»], and it contained dark poems about the nature of northern Sweden. The title of mine was »Stigar» [»Paths»], and it contained lighter poems about the nature of central Sweden. Many poems of the 50s were about nature, perhaps too many.

Because of our joint debut Sten and I met often the following years. He also published a collection of short stories with motifs from his northern Swedish childhood, but then he moved in another direction, towards experimental music. In the beginning of the 60s he lived in Paris, where he met the happening-maker Jean-Jacques Lebel and avant-garde artists such as Daniel Spoerri and Wolf Vostell.

Sten Hanson was part of the small audience at the three Fluxus concerts at the Alley Theatre in the beginning of March 1963. Later the same month both of us were in Oslo, where we – as I have described in an earlier chapter – performed the first Norwegian Fluxus concert.

It is very likely that the concert in Oslo strengthened Sten's interest in performance art and experimental music. He became a diligent contributor to concerts with text-sound-compositions arranged by Fylkingen and



*Sten Hanson framförande / performing »Con Tutta Forza».
Från en film av / From a film by Josef Doukkali.*

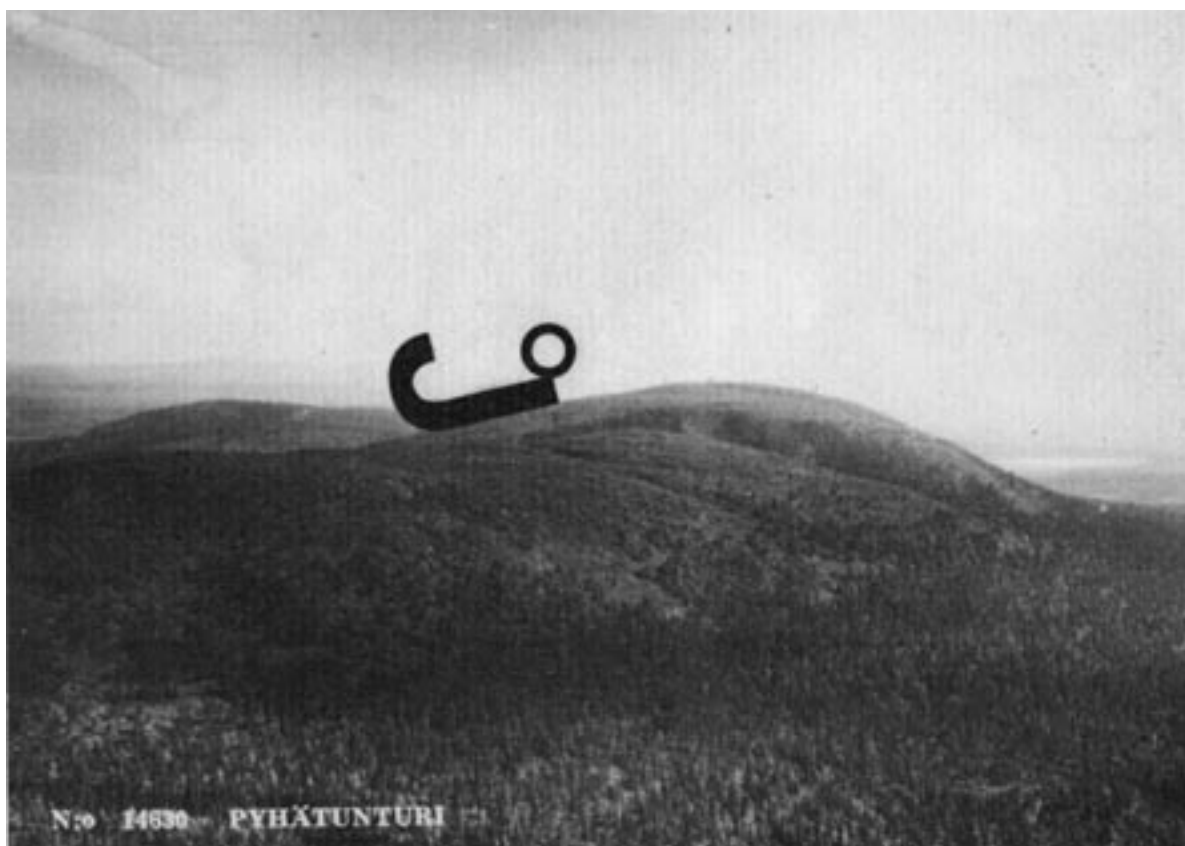


Swedish Radio. When in the 80s he became the chairman of Fylkingen, he devoted much of the program to sound poetry, Fluxus and performance art. One of his first initiatives as chairman was an evening called »Conceptual and Visual Music», consisting mostly of compositions by Fluxus artists. He invited Dick Higgins as a guest composer in April 1982. Alison Knowles and Carolee Schneeman were also guests at Fylkingen during these years.

The finest example of the distinctive character of Sten Hanson as a performance artist has been captured in an one hour retrospective film, »The Composer As An Unrestrainable Genius» (1996). There he performs a piece of instrumental theatre conceived as early as 1961–62, »Con Tutta Forza». The score only consists of these three words. In the film he is seen as he enters a concert hall dressed in tuxedo as is becoming a concert pianist. With great dignity he takes his seat in front of the grand piano, concentrating before the first chord. A shot of the expectant faces of the audience follows; in the foreground one can see king Carl XVI Gustaf and queen Silvia. Sten Hanson, however, seems to be overwhelmed by the sight of the score. He rises, walks away to a sports bag and changes in front of the audience into a jogging outfit. He takes out a bottle of liniment and rubs his body with it, yells like a weight-lifter in action and jogs around the grand piano. Cut away pictures of the audience show the royal couple with stiff facial expressions. The piece ends with Hanson laying his arms on the piano in a loving embrace.

Here we find that outspoken, burlesque humour which is typical of Sten Hanson as a performance artist and which he demonstrated many times during his active period in Fylkingen. Needless to say the inserted scenes with the royal couple are from another occasion, the awarding of the Polar Music Prize to distinguished musicians.

An artist who is not a Swedish citizen but all the same deserves a place in a book about Swedish Fluxus is the Finland-Swede **J.O. Mallander** (b. 1944). In the early 70s he lived in Stockholm, where he played an important role as a critic and introducer of new tendencies in art. He arranged the exhibition »A Head Museum of the Eighties»,



J.O. Mallander: Pappersskulptur Pyhä Tunturi, 1972 / Paper Sculpture Pyhä Tunturi, 1972

Det finaste exemplet på Sten Hansons egenart som performance-konstnär finns i den timplånga retrospektiva filmen om hans musikaliska verksamhet, »The Composer As An Unrestrainable Genius» (1996). Där framför han ett stycke instrumental teater som han koncipierade redan 1961–62, »Con Tutta Forza». Partituret består enbart av dessa tre ord. I filmen ser man honom komma in i en konsertsal i frack såsom det anstår en konsertpianist. Med stor värdighet tar han plats framför flygeln och samlar sig inför det inledande ackordet. En publikbild med förväntansfulla ansikten följer; i förgrunden sitter kung Carl XVI Gustaf och drottning Silvia. Men Sten Hansson förefaller överväldigad vid åsynen av partituret. Han reser sig och går och hämtar en sportbag. Därefter byter han om inför publik till gymnastikkläder. Han tar fram en flaska liniment och gnider in kroppen, utstöter tyngdlyftarskrik, joggar runt flygeln. Inklippta publikbilder visar

shown both in his gallery in Helsinki, Cheap Thrills, and at the Modern Art Museum of Stockholm. It was a public breakthrough for concept art and mail art in Sweden.

One of Mallander's first own works was a gramophone record, »Extended Play», consisting of authentic recordings of the occasions when Kekkonen was re-elected as president of Finland for the second and third time. The place is the Finnish parliament, and one hears a voice reading in a dignified tempo the name that all the electors have chosen: »Kekkonen – Kekkonen – Kekkonen – Kekkonen» etc. Mallander sent his record to all the Fluxus artists, and that put him in contact with Paik, Higgins, Ray Johnson and many others. His name went onto Maciunas' mailing lists, and he became the Helsinki outpost of the international avant-garde.

An inclination for minimalism has continued to be a characteristic trait of Mallander's art. It is a low budget art

ett kungapar med allt stelare ansiktsuttryck. Stycket slutar med att Hanson lägger armarna på pianot i en kärleksfull omfamning.

Här finns den självutlämnande, burleska humor som är typisk för Sten Hanson som performance-konstnär och som han gav många prov på under sin aktiva tid i Fylkingen. Det behöver väl inte sägas att de inklippta scenerna med kungaparet är från en helt annan begivenhet, nämligen utdelningen av Polarpriset till framstående musiker.

En konstnär som inte är svensk medborgare men som ändå förtjänar en plats i en bok om svensk Fluxus är den finlandssvenske **J.O. Mallander** (f. 1944). I början av 70-talet bodde han i Stockholm och spelade då en viktig roll som kritiker och introduktör av nya tendenser i konsten. Han arrangerade utställningen »A Head Museum of the Eighties» som visades både i hans eget galleri i Helsingfors, Cheap Thrills, och på Moderna Museet i Stockholm. Den innebar ett publikt genombrott för konceptkonst och mail art i Sverige.

Ett av Mallanders första egna verk var en grammofofonskiva, »Extended Play», som består av autentiska inspelningar från de tillfällen då Kekkonen blev omvald till president för andra och tredje gången. Platsen är Finlands riksdag, och man hör en röst som i värdigt tempo läser upp det namn som alla röstande har valt: »Kekkonen – Kekkonen – Kekkonen – Kekkonen» osv. Mallander sände skivan till alla Fluxuskonstnärerna, och därmed var kontakten med Paik, Higgins, Ray Johnson och många fler etablerad. Hans namn hamnade på Maciunas postlistor, och han blev det internationella avantgardets utpost i Helsingfors.

Även i fortsättningen har Mallanders egen konst kännetecknats av en dragning till minimalism. Det är en lågbudgetkonst som har stått sig väl genom åren. Jag är särskilt förtjust i hans »pappersskulpturer» från 70-talet, vykort där Mallander har placerat in stora svarta bokstäver eller siffror. Motivet på vykortet är ofta skogklädda åsar och stadsvyer, fotograferade från långt avstånd. Effekten är märklig: samtidigt som man genast inser att det är fråga om ett collage, ett enkelt optiskt trick, så fångas man av bildens mäktighet och gåtfullhet. Mallanders »pappersskulpturer» är ett vackert exempel på in-

that has lasted well over the years. I am especially fond of his »paper sculptures» from the 70s, postcards on which Mallander placed big black letters or numbers. The scenes on the postcards are often wood-covered hills and city panoramas, photographed from a long distance. The effect is remarkable: at the same time as you immediately realize that it is a collage, a simple optic trick, you are captivated by the mightiness and mystery of the picture.

Mallander's »paper sculptures» are a beautiful example of intermedia art: two dimensional pictures representing sculptures which can be read as concrete poetry.

Later Mallander built minimalistic sculptures from white bricks which have been shown at art museums and in parks for a short period. Afterwards they have only been preserved in the form of photos. It is a meditative, introvert art which can be related to Mallander's interest in Eastern philosophy. At his gallery Cheap Thrills he showed in his time traditional art from Tibet. The Tibetan connections seems to have been strengthened over the years and have made J.O. Mallander a guru for young Finnish seekers.

In the 70s two artists in Skåne aroused attention with conceptual artworks: Leif Eriksson and Lars Vilks. The latter has reached national fame in Sweden through his two giant structures Nimis and Arx, erected by him on a shore of the peninsula Kullen which can only be reached with difficulty. The story of the attempts of officials to remove them and the efforts of the artist to counter them is a contemporary folktale about artistic liberty versus hidebound bureaucracy. But the theoretical basis of Lars Vilks' art is not primarily Fluxus but concept art and land art, and his important activities therefore belong to another art historical chapter than »Swedish Fluxus».

Leif Eriksson (b. 1939) has, however, had many contacts with Fluxus. He became well-known all over Sweden in 1977 when he made a serigraph based upon a graphic work by the surrealist Max Walter Svanberg called »Genuine Max Walter?», signing it with his own name. Svanberg sued him, and Eriksson lost in the district court and was ordered to pay a fine. His action led to a lively debate about copyright and art business, and Eriksson was acquitted by a higher court.

One year later a tourist visiting the crypt of the cathe-

*J.O. Mallander: Solo för liten pojke, cykel och nysnö, 1967 /
Solo for little boy, bicycle and newly-fallen snow, 1967*

termediakonst: tvådimensionella bilder som föreställer skulpturer som kan läsas som konkret poesi.

Senare har Mallander byggt minimalistiska skulpturer av vita tegelstenar som har visats på konstmuseer och i parker en begränsad tid och efteråt bara bevarats i form av fotografier. Det är en meditativ, inåtvänd konst som kan sättas i samband med Mallanders intresse för österländsk filosofi. På sitt galleri Cheap Thrills visade han på sin tid traditionell konst från Tibet. De tibetanska anknytningarna förefaller bara ha förstärkts med åren och har gjort J.O. Mallander till en guru för unga finska sökare.

På 70-talet väckte två konstnärer i Skåne uppmärksamhet med konceptuella konstverk: Leif Eriksson och Lars Vilks. Den senare har blivit riksbekant genom sina båda väldiga byggnadsverk Nimis och Arx som han har uppfört på en otillgänglig strand på Kullahalvön i Skåne. Berättelsen om hur myndigheterna har försökt få bort dem och hur konstnären har kastat grus i deras maskineri är en nutida folksaga där konstnärlig frihet ställs mot förstockad byråkrati. Men Lars Vilks teoretiska utgångspunkter är inte i första hand Fluxus utan konceptkonst och land art, och därför hör hans viktiga verksamhet hemma i ett annat konsthistoriskt kapitel än i »Svensk Fluxus».

Leif Eriksson (f. 1939) har däremot haft många kontakter med Fluxus. Han blev rikskänd i Sverige 1977 när han gjorde en serigrafisk baserad på ett grafiskt blad av surrealisten Max Walter Svanberg som han kallade »Äkta max walters?» och signerade med sitt eget namn. Svanberg stämde honom, och han fälldes i tingsrätten och dömdes till böter. Aktionen skapade en livlig diskussion om upphovsrätt och konstgeschäft, och Eriksson frikändes i högre instans.

Ett år senare upptäckte en turist som besökte kryptan i Lunds domkyrka att ett bilhjul stod lutat mot den rikt dekorerade kista som innehöll en 1600-talsbiskops kvarlevor. Följande dag innehöll den lokala tidningen ett fotografi av hjulet och kistan, taget innan »vaktmästarna fraktade bort det störande inslaget». Ännu ett verk av konstprovokatören Leif Eriksson.

Leif Eriksson har också gjort sig känd som kännare av artists' books och har själv gett ut ett stort antal på sitt bokförlag Wedgepress & Cheese. Det senare ordet i för-



dral of Lund found a car wheel leaning against a richly ornamented coffin containing the remains of a 17th century bishop. The following day the local newspaper contained a photo of the wheel and the coffin, taken before »the vergers carried away the disturbing element». Another work by the art provocateur Leif Eriksson.

Leif Eriksson has also made himself well-known as an expert on artists' books, and he has himself published a great number at his publishing house Wedgepress & Cheese. The latter word in the name alludes to the trick used by photographers to get a smile from the person portrayed. »Cheese» is also the title of one of Leif Eriksson's artworks, an X-ray picture of the teeth of an upper and lower jaw, slightly parted in a smile.

During the growth of the international mail art movement in the 1970s, Leif Eriksson was one of the most active Swedes. His most successful mail art project is »The Yellow Error» from 1983. The most expensive stamp of the world is a Swedish three shilling banco stamp from 1857, which due to a mistake in the printing became yellow instead of green. Leif Eriksson had a great number of



sheets of the yellow stamp printed, after which he distributed the stamps to his artist friends. They were asked to write letters to him, using the stamps for the postage. This action was also reported to the police, but the charge was withdrawn since it didn't result in any economical gain for the artist. He did, however, receive a great many imaginative letters from all over the world which were exhibited at the Galleri Händer in Stockholm.

Leif Eriksson has told me that it was through his international involvement in mail art and artists' books that he became acquainted with Fluxus artists such as Robert Filliou, George Brecht, Dick Higgins and Ben Vautier. Their visits to Malmö and Lund led to a closer acquaintance. Even if he doesn't call himself a Fluxus artist he could easily be mistaken for one. Not the least when he, at one of his recent exhibitions, appeared with an upward Tintin haircut and a christening robe in a reconstruction of his own baptism more than sixty years earlier.

Because of the nearness to Copenhagen and the continent some galleries in Skåne could present Fluxus artists who didn't reach the art metropolises further north in Sweden. At Galleri Leger in Malmö Bengt Adlers exhibited works by Robert Filliou, Ben Vautier and Ken Friedman and published multiples by Filliou, George Brecht, Alison Knowles and Ben Vautier. He also participated as a performer in a Fluxus concert in the Malmö Art Hall in April 1979, a year after he had published a book containing interviews with some ten artists such as Filliou, Brecht and Vautier, »Interviews of internews/intervjuer om interna vyer». It doesn't at all resemble other books in this genre, no deep questions about art are asked, it is summer and the conversation flutters hither and thither like a butterfly.

The Frenchman Jean Sellem, who ran Galerie St Petri in Lund throughout the 70s, was also interested in Fluxus. He exhibited several of the Fluxus artists, including Dick Higgins. A long time later, in 1991, he published the most ambitious document on Fluxus that had so far been brought out in Sweden, a special feature issue of Lund Art Press devoted to »Fluxus Research» with contributions from Dick Higgins, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks and others.

Besides these two gallerists there was a young artist and book publisher in Skåne who helped spread aware-

Leif Eriksson: Dopet, Ti Pi Tin, 20 mars gossebarnet Bengt Leif Henry / The Christening, Ti Pi Tin, March 20, the Baby Boy Bengt Leif Henry. (Från »Rekonstruktioner». »Gossebarn» betecknade i offentliga kungörelser en utomäktenskaplig son; en son till gifta föräldrar kallades »son». / From »Reconstructions», 2001. In public announcements »baby boy» was the designation of an extramarital son; a son of married parents was called »son».)

lagets namn syftar främst på det knep som brukar användas för att få personer att le vid fotografering. »Cheese» är också titeln på ett av Leif Erikssons konstverk, ett röntgenfotografi av tänder i en över- och underkäke, lätt särade till ett leende.

När den internationella mail art-rörelsen växte fram på 1970-talet var Leif Eriksson en av de mest aktiva svenskarna. Hans mest lyckade mail art-projekt är »The Yellow Error» från 1983. Världens dyrbaraste frimärke är ett svenskt tre skilling banco-märke från 1857 som genom ett misstag vid tryckningen blev gult i stället för grönt. Leif Eriksson lät trycka upp ett stort antal frimärskartor med det gula frimärket och skickade ut det till sina konstnärsvänner. De uppmanades att skriva brev till honom och använda frimärket vid frankeringen. Också denna aktion polisanmälades, men åtalet lades ner eftersom den inte medförde någon ekonomisk vinst för konstnären. Däremot fick han ta emot en mängd fantasifulla brev från hela världen som ställdes ut på Galleri Händer i Stockholm.

Leif Eriksson har berättat för mig att det var genom sitt internationella engagemang i mail art och artists' books som han blev bekant med Fluxuskonstnärer som Robert Filliou, George Brecht, Dick Higgins och Ben Vautier. Flera av dem lärde han känna närmare när de besökte Malmö och Lund. Även om han inte själv kallar sig Fluxuskonstnär är han intill förväxling lik en sådan. Inte minst när han på en av sina senaste utställningar framträdde med uppåtsträvande blond Tintin-lock och dopklänning i en rekonstruktion av sitt eget dop drygt sextio år tidigare.

Närheten till Köpenhamn och kontinenten gjorde att ett par skånska gallerier presenterade Fluxuskonstnärer som inte nådde de mera nordligt belägna konstmetropolerna i Sverige. På Galleri Leger i Malmö ställde Bengt Adlers ut verk av Robert Filliou, Ben Vautier och Ken Friedman och gav ut multiplar av Filliou, George Brecht, Alison Knowles och Ben Vautier. Han deltog också som exekutör i en Fluxuskonsert i Malmö konsthall i april 1979 och publicerade året innan en bok där han intervjuade ett tiotal konstnärer, bl.a. Filliou, Brecht och Vautier, »Interviews of internews/intervjuer om interna vyer». Den liknar inte alls andra böcker i genren, inga djupsin-

ness of Fluxus: Sune Nordgren. Before he became internationally renowned as an art hall director in Malmö, Newcastle and Oslo he ran, together with his wife Mann, the publishing house Kalejdoskop from their home in Åhus. His enterprise started with an art journal with the same name, published in 1975–85 and containing several articles on different Fluxus artists. He published several books by artists influenced by Fluxus and concept art.

One of these artists was **Carl-Erik Ström** (b. 1938). He comes from Ekenäs in Swedish-speaking Finland but settled in Sweden at the end of the 70s. Earlier he was a member of the Finnish artist group The Reapers and had several one-man shows at J.O. Mallander's gallery Cheap Thrills in Helsinki.

Carl-Erik Ström stages events in nature, often a wintry nature with snow and ice, which he documents with photos. His first book from the Kalejdoskop press was entitled »Fotografens makt/The Mighty Photographer» (1979) and was followed by »Silence» (1988). The principal characters in the latter book are the artist, often in the role of a poet/shaman, and a vineyard snail, »Silence», seen travelling on the brim of the artist's hat and on a boat of reeds with a feather as a sail.

The impetus for Carl-Erik Ström's poetic, magically-loaded pictures is an interest in other cultures than our own urban one and a desire to discover »holy» places in the nature around us. In that respect he is reminiscent of Fluxus artists such as Alison Knowles and Geoffrey Hendricks.

The person who wrote about the art of Carl-Erik Ström in »Fotografens makt/The Mighty Photographer» and who was behind most of the articles on Fluxus in the art journal Kalejdoskop was the previously mentioned **Mats B.** (b. 1951), who combined his studies of the history of art in Lund with activities as an artist. At the same time as he established himself as an expert on the new art of the 60s and 70s, he wrote the book »Vet snut hut? Vett snutt hut?» (1973), an indescribable mixture of bad jokes and strange newspaper items, and published a short-lived art journal, Grisalda.

After his time of study in Lund Mats B. landed in Stockholm. He exhibited his own art at the House of Cul-

Carl-Erik Ström: Silence seglar / Le Silence sails. 1988.

Mats B.: Ulrika tänkande på regn, grönt, knappar / Ulrika thinking of rain, green, buttons. 1974.

niga frågor om konst ställs, det är sommar och samtalen fladdrar hit och dit som fjärilar.

Också fransmannen Jean Sellem, som under hela 70-talet drev Galerie S:t Petri i Lund, intresserade sig för Fluxus. Han ställde ut flera av Fluxuskonstnärerna, bl.a. Dick Higgins. Långt senare, 1991, gav han ut den mest ambitiösa skrift om Fluxus som dittills hade publicerats i Sverige, ett temanummer av Lund Art Press ägnat »Fluxus Research» med bidrag av bl.a. Dick Higgins, Ken Friedman och Geoffrey Hendricks.

Förutom dessa båda gallerister fanns det en ung konstnär och bokförläggare i Skåne som bidrog till att sprida kunskap om Fluxus: Sune Nordgren. Innan han blev internationellt känd som konsthallschef i Malmö, Newcastle och Oslo drev han tillsammans med sin fru Mann bokförlaget Kalejdoskop i bostaden i Åhus. Hans verksamhet började med en konstdidskrift med samma namn som han gav ut under åren 1975–85 och som innehöll flera artiklar om olika Fluxuskonstnärer. På sitt förlag gav han ut böcker av konstnärer som tagit intryck av Fluxus och konceptkonst.

En av dessa konstnärer var **Carl-Erik Ström** (f. 1938). Han kommer från Ekenäs i svenskspråkiga Finland men är sedan slutet av 1970-talet bosatt i Sverige. Innan dess ingick han i den finska konstnärgruppen Skördemännen och hade flera separatutställningar på J.O. Mallanders galleri Cheap Thrills i Helsingfors.

Carl-Erik Ström iscensätter händelser i naturen, ofta en vintrig natur med snö och is, som han dokumenterar fotografiskt. Den första boken på Kalejdoskop förlag har titeln »Fotografens makt/The Mighty Photographer» (1979), och den följdes av »Silence» (1988). Huvudpersoner i den senare boken är konstnären, ofta i rollen som poet/schaman, och en vinbergssnäcka, »Silence», som ses färdas fram på konstnärens hattbrätte och segla på en vassbåt med en fjäder som segel.

Bakgrunden till Carl-Erik Ströms poetiska, magiskt laddade bilder är ett intresse för andra kulturer än vår egen urbana och en strävan att upptäcka »heliga» platser i den natur som omger oss. I det avseendet kan han påminna om Fluxuskonstnärer som Alison Knowles och Geoffrey Hendricks.

Den som skrev om Carl-Erik Ströms konst i »Foto-

ture and was employed at the Modern Art Museum as the editor of its newspaper, which had the same name as the museum, »Moderna Museet». During a period in the 80s he left the art world (under another name) for an employment at a magazine company. Fortunately he returned to the contemporary art scene and has ever since been one of the foremost experts on all the branches of the Fluxus movement. At Galleri Stenström in Stockholm in 1992 he exhibited his own collection of Fluxus art, the largest owned by a single person in Sweden. He has arranged and participated in several Fluxus concerts. At the most recent occasion at the Modern Art Museum in 2003 he sacrificed a well-fitting Italian suit which he let the audience cut into pieces in Yoko Ono's »Cut Piece».

Ben Vautier has said that Mats B. could be a figure in Lewis Carroll's »Alice in Wonderland». That's correct. He is above all reminiscent of the Cheshire Cat, the cat with the big smile who sometimes just disappears. Finally only the smile is left, while one ponders: where did he go?

Some Swedish artists first made contact with Fluxus on Iceland. One of them is **Beth Laurin** (b. 1935). She became known first as a sculptor, but over the years she has tried a number of different media: photo, objects, sound, words, drawing and performance.

Beth Laurin was one of the Swedish participants when Icelandic artist Magnús Pálsson arranged an international workshop for experimental artists, »The Mobile Summer Workshop», in the summer of 1981. The Fluxus artists Robert Filliou and Philip Corner were also present. Beth Laurin created the video piece »Pebbles» inspired by an idea of Filliou. Corner composed a piano piece, »Gamelan Mobile», based on Laurin's project »Friday's Adventure», a diagram over everyone who came and left. Her encounter with Filliou, Corner and other artists on Iceland resulted in an installation at a gallery in Stockholm in 1982, »MA RIA incl. Friday's Adventure».

After that Beth Laurin has cooperated with Alison Knowles and Eric Andersen in Copenhagen and had close contact with several other Fluxus artists, including Geoffrey Hendricks and Jackson MacLow. She has appeared as a performance artist in Norway and Germany and at Fylkingen in Stockholm. When Fluxus celebrated its 20th anniversary in Wiesbaden in 1982 Beth Laurin



ULRIKA TÄNKANDE PÅ



REGN

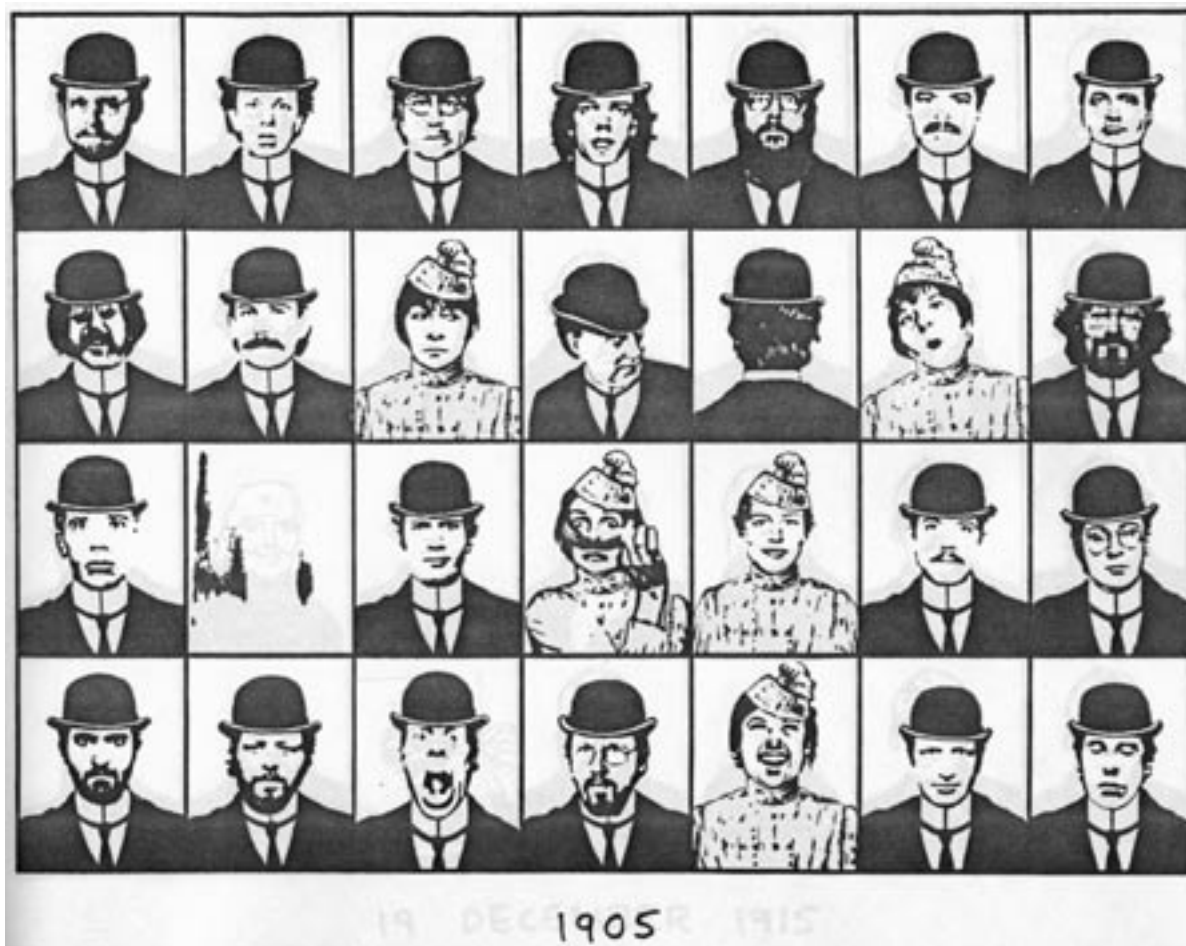


GRÖNT



IGNAPPAR

ca 2/8 90-97



Claes Tellvid: Två sidor ur »Handsome Devils», 1981 / Two pages from »Handsome Devils», 1981. Bland de porträtterade finner man / Among those portrayed one finds Eric Andersen (rad / row 1), Beth Laurin (rad / row 2), Ben Vautier (rad / row 3), J.O. Mallander (rad / row 4).

grafens makt/The Mighty Photographer» och som ligger bakom de flesta av artiklarna om Fluxus i konsttidskriften Kalejdoskop är den tidigare omnämnde **Mats B.** (f. 1951), som kombinerade sina konstvetenskapliga studier i Lund med egen konstnärlig verksamhet. Samtidigt som han etablerade sig som expert på 60- och 70-talens nya konst, skrev han boken »Vet snut hut? Vett snutt hut!» (1973), en obeskrivlig blandning av dåliga vitsar och märkliga tidningsnotiser, och gav ut en kortlivad konsttidskrift, *Grisalda*.

Efter studietiden i Lund hamnade Mats B. i Stockholm. Han ställde ut egna verk på Kulturhuset och anställdes av Moderna Museet som redaktör för dess tidning, som också hette Moderna Museet. Under en period

was there; she made an illustrated report of the activities for Paletten 1982:4.

Another Swede who participated in the workshop on Iceland was **Claes Tellvid** (b. 1952). Magnús Pálsson's documentation of the activities, »Mob Shop Dummy», includes a series of stills from Tellvid's video »Disappearance as a fine art». The artist is seen sitting on a chair in an open field. A big rock (constructed in papier maché, very naturalistic) is approaching from behind. The rock drops over the artist who disappears in an unknown realm of elves.

Claes Tellvid, who has worked for many years at the National Archives of Sweden, has left a sparse, very special production in both pictures and poetry. When his first



23 DECEMBER 1945

på 80-talet lämnade han konstvärlden och var verksam (under annat för- och efternamn) på ett tidskriftsföretag. Men lyckligtvis återvände han till vår tids konst och har sedan dess etablerat sig som en av de främsta kännarna av Fluxusrörelsen i alla dess förgreningar. På Galleri Stenström i Stockholm ställde han 1992 ut sin egen samling av Fluxuskonst, den största enskilda i Sverige. Han har arrangerat och deltagit i ett flertal Fluxuskonserter. Vid det senaste tillfället på Moderna Museet 2003 offrade han en välsittande italiensk kostym som han lät publiken klippa sönder i Yoko Onos »Cut Piece».

Ben Vautier har sagt att Mats B. skulle kunna vara en figur i Lewis Carrolls »Alice i underlandet». Det stämmer. Framför allt påminner han om Cheshirekatten, katten

books were published at the Kalejdoskop press, his name was Claes Ejdemyr. Some are artists' books, published in small, numbered editions, e.g. »Handsome Devils» (1981), where Claes Tellvid has modified photobooth portraits of 28 other artists and furnished them with outfits from different epochs. His poetry book, »Råd till en ung poet» (»Advice to a young poet», 1995), consists entirely of sentences in imperative form, which gives the poems a striking similarity with the »event» instructions of the Fluxus artists (see Yoko Ono's »Grapefruit» and Ken Friedman's »The Fluxus Performance Workbook» for examples). Also the contents of the poems make you think of Fluxus pieces. The following excerpt may serve as an example:

med det stora leendet som ibland bara försvinner. Till sist är bara leendet kvar, svävande i luften, medan man funderar: vart tog han vägen?

Några svenska konstnärer kom tidigast i kontakt med Fluxus på Island. En av dem är **Beth Laurin** (f. 1935). Hon blev först känd som skulptör, men hon har genom åren prövat en rad olika medier: foto, objekt, ljud, ord, teckning och performance.

När den isländske konstnären **Magnús Pálsson** sommaren 1981 anordnade en internationell workshop för experimentella konstnärer, »The Mobile Summer Workshop», var Beth Laurin en av de svenska deltagarna. Där var även Fluxuskonstnärerna **Robert Filliou** och **Philip Corner**. Beth Laurin skapade videostycket »Pebbles» som utgick från en idé av Filliou. Corner komponerade ett pianostycke, »Gamelan Mobile», utifrån Laurins projekt »Friday's Adventure», ett diagram över alla som kom och for. Mötet med Filliou, Corner och andra konstnärer på Island resulterade i en installation på ett galleri i Stockholm 1982, »MA RIA incl. Friday's Adventure».

Efter det har Beth Laurin samarbetat med **Alison Knowles** och **Eric Andersen** i Köpenhamn och haft nära kontakter med flera andra Fluxuskonstnärer, bl.a. **Geoffrey Hendricks** och **Jackson MacLow**. Hon har framträtt som performance-artist i Norge och Tyskland och på Fylkingen i Stockholm. När Fluxus firade 20-årsjubileum i Wiesbaden 1982 var Beth Laurin där och rapporterade om aktiviteterna i ett bildreportage i *Paletten* 1982:4.

En annan svensk som deltog i samma workshop på Island var **Claes Tellvid** (f. 1952). I **Magnús Pálssons** dokumentation av aktiviteterna, »Mob Shop Dummy», ingår en serie stillbilder ur hans video »Disappearance as a fine art». Konstnären ses sitta på en stol på ett öppet fält. Bakifrån närmar sig en stor sten (naturalistiskt framställd i papper maché). Stenen sänker sig över konstnären som försvinner i en okänd alv-värld.

Claes Tellvid, som sedan många år arbetar vid Riksarkivet, har bakom sig en sparsam, originell produktion av både bilder och poesi. När hans första böcker kom ut på Kalejdoskop förlag hette han **Claes Ejdemyr**. Några är artists' books som har utkommit i små, numrerade upplagor, t.ex. »Handsome Devils» (1981), där **Claes Tellvid** har bearbetat fotoautomatporträtt av 28 andra konst-

Raise and lower your arms to
show how the rain falls. Take time
and put out the light under the umbrella
when ten minutes are gone. Fall down
on your right knee and move the umbrella
to your shoulder as for shooting.
Exchange the rain for dazzling mirrors. Exchange
the rain for little round paper balls.
Take command when it rains.

Through **Mats B. I** made contact in the 80s with an artist group, based in Stockholm, called **VAVD** (named after a little village in the province north of Stockholm). It was started by **Peter Andersson**, **Leif Elggren** and **Carl Michael von Hausswolff**, all of whom also participated in performance pieces at Fylkingen. **Måns Wrangé** was also part of the group. The members of **VAVD** devoted themselves to performances and outdoor projects with a close affiliation to Fluxus. On one occasion they chopped down a tree, sawed it into two halves and hit the halves with sticks for a whole day. Everything was recorded on tape, and the audiotape was at the end wound around the place where the »concert» had taken place.

Another project was »The Aerial Kit» (1990), which resulted in both a multiple and a book from the Kalejdoskop press. The recurring theme here is the desire of man to fly. The group has brought together interviews and other documents about ski jumpers, air balloons and local characters who have constructed airports in their fields, but the presentation is made with an aesthetic awareness that transforms the cultural history material into a piece of art.

Of the artists mentioned above, **Carl Michael von Hausswolff** (b. 1956) has been the most active in Fluxus connections. For several years he has been an artist with an international reputation, representing Sweden both at the Venice Biennale and at Documenta in Kassel. In his most recent exhibitions he has used tapes of »the voices of the dead», recorded in his time by a well-known spiritualist, **Friedrich Jürgenson**.

My first impression of **von Hausswolff** was that he was a congenial interpreter of Fluxus compositions. At the Fylkingen concert »Conceptual and Visual Music» in

närer och försett dem med klädesplagg från olika epoker. Diktsamlingen »Råd till en ung poet» (1995) består helt igenom av satser i imperativ, vilket ger dikterna en slående likhet med Fluxuskonstnärernas event-instruktioner (exempel hittar man i Yoko Onos »Grapefruit» och Ken Friedmans »Fluxus Performance Workbook»). Också till sitt innehåll kan dikterna föra tankarna till Fluxusstycken. Följande utdrag får exemplifiera:

Höj och sänk armarna för att
visa hur regnet faller. Ta tid
och släck ljuset under paraplyt
när tio minuter har gått. Fall ned
på högra knät och för paraplyt
till axeln liksom för att skjuta.
Byt ut regnet mot solkatter. Byt ut
regnet mot små runda papperstussar.
Ta kommando när det regnar.

Genom Mats B. kom jag på 80-talet i kontakt med den Stockholmsbaserade konstnärgruppen VAVD (uppkallad efter en liten by med detta namn i norra Uppland). Den startades av Peter Andersson, Leif Elggren och Carl Michael von Hausswolff, som alla också medverkade i performance-stycken på Fylkingen. I gruppen ingick också Måns Wrangé. Medlemmarna i VAVD ägnade sig åt performances och utomhusprojekt med nära anknytning till Fluxus. Vid ett tillfälle högg de ned ett träd, sågade itu det och slog med stockar på de båda trädhalvorna en hel dag. Allt spelades in på band, och ljudbandet virades slutligen runt den plats där »konserten» ägt rum.

Ett annat projekt var »The Aerial Kit» (1990), som resulterade i både en multipel och en bok på Kalejdoskop förlag. Det genomgående temat är här människans längtan efter att flyga. Man har sammanfört intervjuer och annan dokumentation om backhoppare, luftballonger och bygdeoriginal som har anlagt flygfält på sina åkrar, men presentationen är gjord med en estetisk medvetenhet som förvandlar det kulturhistoriska materialet till ett konstverk.

Av de ovannämnda konstnärerna är Carl Michael von Hausswolff (f. 1956) den som har varit mest aktiv i Fluxus-sammanhang. Han är sedan flera år en internationellt

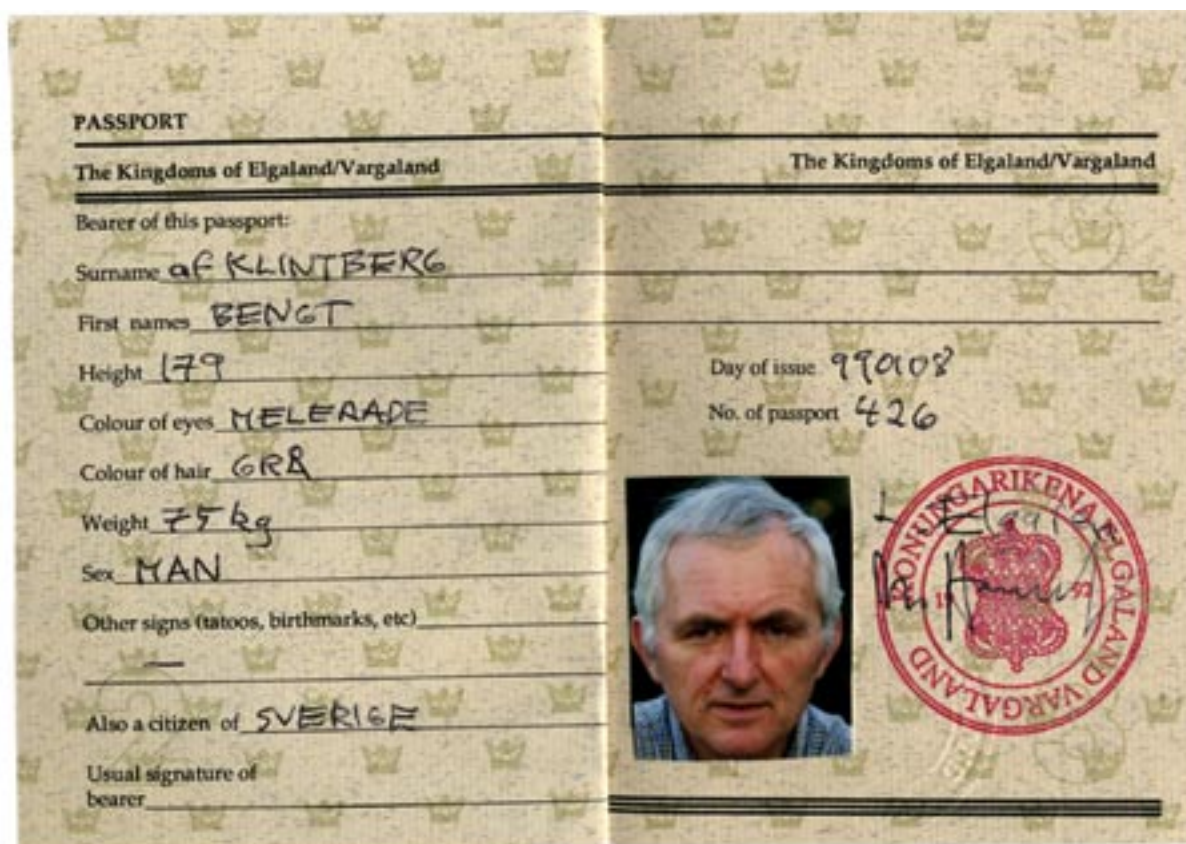
1981 he performed Paik's »One for Violin» in a manner which took away the breath of the audience. His own contribution to the concert, »Homage to S.H.», was a typical Fluxus piece where he blew up his cheeks, bit his fingers and used his oral cavity as a sounding-board for a drum solo.

Artistic cooperation between von Hausswolff and Leif Elggren began in 1977 and resulted in a number of interesting performances. (Elggren also appeared together with Kent Tankred in the group »Sons of God».) These performances, as well as other Swedish examples of performance art in the 80s and 90s, do not have much in common with the impersonal, playful stage pieces of the Fluxus artists. Instead they carry out the heritage of the happening artists, Beuys and the Vienna actionists in ritualistic, darkly romantic representations. The most remarkable results were achieved by those performance artists who were close to dance such as Bogdan Szyber and Carina Reich.

In 1991 Carl Michael von Hausswolff and Leif Elggren founded their own kingdom, Elgaland-Vargaland, consisting of all those narrow border zones between nations which up until then had been no man's land. Elgaland-Vargaland has its own constitution, flag and national anthem, and its citizens (of which I am one) have been supplied with the passport of the country. A number of citizens celebrated the tenth anniversary of the country with a sea voyage from Sweden to Estonia. When they showed their passports to the Estonian immigration authorities they were, however, denied entrance to the country and had to return to Sweden.

Elgaland-Vargaland is reminiscent of several Fluxus projects of the 60s. George Brecht, e.g., presented detailed descriptions of how to separate Isle of Wight from its present location in the English Channel and move it to another place.

Another Swedish artist who, like von Hausswolff, exhibits more often abroad than in Sweden, is Maria Lindberg, born in 1958 in a small community in western Sweden and later living in Gothenburg, Stockholm and San Francisco. She has herself several times testified to influences received from Fluxus, and she also maintains contact with several Fluxus artists.



Pass för medborgare i kungadömena Elgaland/Vargaland / Passport for citizen in the kingdoms of Elgaland/Vargaland.

uppmärksammas konstnär som har representerat Sverige både på Venedigbiennalen och Documenta i Kassel. I sina senaste utställningar har han använt bandinspelningar av »de dödas röster» som på sin tid gjordes av en känd spiritist, Friedrich Jürgenson.

Mitt första intryck av von Hausswloff var att han var en kongenial interpret av Fluxuskompositioner. På Fylkingens konsert »Konceptuell och visuell musik» 1981 framförde han Paiks »One for Violin» på ett sätt som tog andan ur publiken. Hans eget bidrag till konserten, »Hommage till S.H.», var ett typiskt Fluxusstycke där han blåste upp kinderna, bet sig i fingrarna och använde sin munhåla som resonansbotten för ett trumsolo.

Ett konstnärligt samarbete mellan von Hausswloff och Leif Elggren inleddes 1977 och resulterade i en rad intressanta performanceföreställningar. (Elggren framträdde också med Kent Tankred i gruppen »Guds söner».) Dessa föreställningar, liksom den övriga svenska performancekonsten under 80- och 90-talen, har inte så

What reminds one of Fluxus in Maria Lindberg's paintings, drawings, photos and artists' books is her interest in the events of everyday life, her need for contact and her very special humour. Many of her activities have had the character of private investigations: what happens if you send a letter to yourself, address Poste Restante in some distant city? Maria Lindberg knows: sometimes the letter comes back with strange stamps and notations after having travelled halfway around the globe. She has also hidden messages to posterity in buildings that will remain for a long time, and she has sent letters with flies to food producers and asked for an explanation.

Maria Lindberg has a sharp eye for the trivial, absurd and ambiguous in everyday life. Her pictures of bodies in interaction consist only of simple outlines and may seem unfinished. She leaves it to the spectator to fill in and to interpret. The pictures demand attention; above all one must not fail to read their titles.

At a recent exhibition at Andréhn-Schiptjenko there

mycket gemensamt med Fluxuskonstnärernas operonliga, lekfulla scenstycken. Istället är det arvet från happeningkonstnärerna, Beuys och Wienaktionisterna som har förts vidare i rituella, mörkt romantiska föreställningar. De allra märkligaste resultaten uppnådde de performancekonstnärer som stod nära dansen som Bogdan Szyber och Carina Reich.

Carl Michael von Hausswolff och Leif Elggren grundade 1991 ett eget kungarrike, Elgaland-Vargaland, som består av alla de smala gränzoner mellan nationer som fram till dess hade varit ingenmansland. Elgaland-Vargaland har en egen konstitution, egen flagga och egen nationalhymn, och dess medborgare (av vilka jag är en) har försetts med landets pass. Ett antal medborgare firade landets tioårsjubileum med en båtresa från Sverige till Estland. När de visade upp sina pass för den estniska passmyndigheten nekades de dock inträde i landet och tvingades återvända till Sverige.

Elgaland-Vargaland påminner om flera av 60-talets Fluxusprojekt. George Brecht lade t.ex. fram detaljerade beskrivningar av hur Isle of Wight skulle kunna lösgöras från sitt nuvarande läge i Engelska kanalen och flyttas till en annan plats.

En annan svensk konstnär som liksom von Hausswolff numera ställer ut oftare utomlands än i Sverige är **Maria Lindberg**, född 1958 i ett litet samhälle i Västergötland, senare bosatt i Göteborg, Stockholm och San Francisco. Hon har själv flera gånger vittnat om att hon tagit intryck av Fluxus, och hon upprätthåller också kontakt med flera Fluxuskonstnärer.

Det som påminner om Fluxus i Maria Lindbergs målningar, teckningar, fotografier och artists' books är hennes intresse för vardagens händelser, hennes kontaktbehov och hennes mycket speciella humor. Många av hennes aktiviteter har haft karaktären av privata undersökningar: vad händer om man skickar ett brev till sig själv, adress Poste Restante i någon avlägsen stad? Maria Lindberg vet: ibland kommer brevet tillbaka med märkliga stämplat och påskrifter efter att ha färdats runt halva jordklotet. Hon har också gömt meddelanden till eftervärlden i byggnader som kommer att stå kvar länge, och hon har skickat brev med flugor till matproducenter och bett om en förklaring.



Sunset and coffee stains

was a colour photo of a sunset showing traces of having been used as a coaster for a coffee cup. With this disrespectful treatment of the photo as a provisional coffee coaster the kitschy motif was effectively taken down to earth. At the same time the round brown circles made the whole picture look like a medieval painting of miraculous solar rings in the sky! Another photo was taken in the Berlin Zoo showing the sign »Brillenbär» in front of a dark background where nothing could be seen. The title was »No Bear». No bear as far as an eye could see. But at the same time: who knows what might lurk in the darkness?

Maria Lindberg has been a professor at the Valand Art School in Gothenburg, and Gothenburg is also the domicile of composer **Staffan Mossenmark** (b. 1961). More than any other composer of his generation he has adopted ideas from John Cage and Fluxus about how all kinds of sounds can be perceived as music. In a number

Maria Lindberg har en skarp blick för det triviala, absurda och tvetydiga i vardagslivet. Hennes bilder av kroppar i interaktion består bara av enkla konturer och kan verka oavslutade. Hon överlåter åt betraktaren att fylla i och tolka. Det är bilder som kräver uppmärksamhet; framför allt får man inte underlåta att läsa titlarna.

På hennes senaste utställning på Andréhn-Schiptjenko fanns ett färgfotografi av en solnedgång som bar spår av att ha använts som underlag för en kaffekopp. Genom den vanvördiga behandlingen av fotot som provisorisk kaffebricka togs det kitschiga motivet effektivt ner på jorden. Samtidigt fick de runda bruna ringarna hela bilden att likna en vädersolstavla! Ett annat foto var taget i Berlins Zoo och visade skylten »Brillenbär» mot en mörk bakgrund där det inte gick att urskilja någonting. Titeln var »No Bear». Ingen björn så långt ögat såg. Men samtidigt: vem vet vad som kan gömma sig i mörkret?

Maria Lindberg har varit professor på Valand i Göteborg, och i Göteborg är också tonsättaren **Staffan Mossenmark** (f. 1961) verksam. Mer än någon annan kompositör i hans generation har han anammat idéer från John Cage och Fluxus om att alla slags ljud kan upplevas som musik. I en lång rad av kompositioner har han utforskat vardagsljud och arrangerat gatuhändelser där människor som inte är professionella musiker spelar huvudrollen.

»Ozon II» (1993) är en konsert för 24 glassbilar, som framfördes på Götaplatsen i Göteborg. Alla gav ifrån sig Hemglass enerverande signaturmelodi, men inte unisont utan så att den bildade en tät ljudmatta. Ett besläktat stycke, antagligen hans mest kända, är »WROOM – konsert för 100 Harley-Davidson-motorcyklar» (1999) som har framförts i Stockholm, Köpenhamn och Vilnius. Några av hans stycken är readymades, som »Tillsammans – konsert för kroppar». Konserten i fråga framfördes av alla de människor som hade församlats på Götaplatsen i Göteborg den vinternatt då vi gick in i ett nytt millennium, och den bestod av deras åkarbrador och andra vintriga ljud.

Bland mina personliga favoriter i Staffan Mossenmarks musikaliska produktion finns två kompositioner från 2002. Den första, »Tenderloin», också utgiven på CD, är ett verk för två pianon där Mossenmark spelar tillsammans med konstnären Jörgen Svensson. Mossenmark är

of compositions he has explored everyday sounds and arranged street events where people who are not professional musicians play a central role.

»Ozon II» (1993) is a concert for 24 icecream trucks, performed at the Götaplatsen in Gothenburg. All emitted the enervating theme music of an ice cream company, not in unison but in such a way that they created a dense mass of sound. A related piece, probably his best-known, is »WROOM – Concert for 100 Harley-Davidson Motorcycles» (1999) which has been performed in Stockholm, Copenhagen and Vilnius. Some of his pieces are readymades, such as »Together – Concert for Bodies». This was performed by all those people who had gathered at the Götaplatsen in Gothenburg that winter night when we entered the new millennium, and it consisted of their arm and footwarming movements and other wintry sounds.

Among my personal favourites in the musical production of Staffan Mossenmark are two compositions from 2002. The first, »Tenderloin», also produced on CD, is a work for two pianos where Mossenmark plays with the artist Jörgen Svensson. Mossenmark is a trained pianist, Svensson can't play the piano at all. The other, »Songs From a Shower Cabin», consists of private recordings of people from different parts of Sweden singing in the shower, which they have sent to Mossenmark. He combined the recordings into a big shower choir and succeeded in getting the work broadcast on the music channel of Swedish Radio.

Staffan Mossenmark has also composed works for professional musicians, among them four operas. He works as a professor of sound art and composition at the College of Music in Gothenburg, and he took the initiative to a Fluxus concert at Unga Atalante in Gothenburg which took place in March 1998.

When artists born in the 60s and later show traits reminiscent of Fluxus, it is sometimes difficult to know if these traits are due to direct influences or if they represent more general traits of the art of the late 20th century. In the case of **Peter Johansson** I want to believe that Fluxus has played a part. This is indicated by his close cooperation over the years with Mats B., who has written texts to several of his projects.



utbildad pianist, Svensson kan inte spela piano alls. Den andra, »Sånger från en duschkabin», består av privata inspelningar som personer i olika delar av Sverige har gjort när de har sjungit i duschen, och som de har sänt till Mossenmark. Han satte samman inspelningarna till en stor duschkör och fick verket framfört i Sveriges Radios P2.

Staffan Mossenmark har också komponerat verk för professionella musiker, bl.a. fyra operor. Han är verksam som lärare i ljudkonst och komposition vid Musikhögskolan i Göteborg, och han var initiativtagare till en Fluxuskonsert på Unga Atalante i Göteborg som ägde rum i mars 1998.

Bland de konstnärer som är födda på 60-talet och senare kan det vara svårt att veta om det som ser ut som influenser från Fluxus verkligen är det, eller om det rör sig om mera allmänna drag i det sena 1900-talets konst. I Peter Johanssons fall vill jag tro att Fluxus har spelat en roll. För det talar bl.a. ett nära samarbete genom åren med Mats B. som har skrivit texter till flera av hans projekt.

Peter Johansson (b. 1964) grew up in Sälen in Dalarna, where his father was a painter of traditional art and his mother had a coffee house for tourists. He knows how tourism and other enterprises have exploited the folklore of Dalarna in the form of folksy paintings, decorated wooden horses and the traditional red house paint from Falun. This experience has given him a world of motives which he treats with inventiveness and humour. He has exhibited the Dalarna wooden horses sliced and packaged in plastic like slices of meat in supermarket freezers, he has shown cottages, elks and sausages and invited his audience to undress and take a sauna bath. His artistic method is similar to the Duchampian ready-made, but he often exaggerates the stereotype traits of the objects to some degree. They change their meaning when the visitors meet them in an art gallery, they invite questions about identity and are charged with a robust humour.

The masterpiece so far is Peter Johansson's mail-order firm for the installation of brown PVC pipes instead of art on the walls of Swedish homes. The folder that was

PETER JOHANSSONS®



TIP
TOP
SERVICE

postorderservice

i samarbete med AB Svenska Wavin

Peter Johansson (f. 1964) växte upp i Sälen i Dalarna, där hans pappa var kurbitsmålare och hans mamma hade en kaffestuga för turister. Han vet hur turism och annan företagsamhet har utnyttjat Dalarnas folklore i form av kurbitsmålningar, dalahästar och Falu rödfärg. Den erfarenheten har gett honom en motivvärld som han utnyttjar med uppfinningsrikedom och humor. Han har ställt ut dalahästar skivade och plastförpackade som frysdiskarnas köttbitar, stugor, älghuvuden och falukorvar. Han har inbjudit konstpubliken att ta av sig kläderna och bada bastu. Hans konstnärliga metod ligger nära den duchampska readymaden, men han förstärker gärna de stereotypa dragen i föremålen några grader. När åskådarna möter dem i konstgalleriets miljö förändras deras betydelse, de väcker tankar om identitet och laddas med robust komik.

Mästerverket så här långt är Peter Johanssons postorderfirma för installation av bruna PVC-rör i stället för konstverk på väggarna i svenska hem. Den folder som framställdes liknar in i minsta detalj de folder från postorderföretag som vi finner i våra brevlådor. Tonträffen är perfekt: typografin, beställningssedlarna, den informativa texten. Samtidigt blir det obetalbart komiskt att möta begreppet »installation» i dubbel betydelse: installationer är ju inte riktigt detsamma för en gallerist som för en rörmontör. Peter Johanssons postorderfirma gör oss medvetna om att galleripubliken är en liten, udda minoritet i det svenska samhället: »Systemet har utformats med hänsyn till människans motvilja mot konst. Åsynen (såväl färg som form) av konstnärliga produkter upplever vi som något obehagligt. Lyckligtvis kan problemet avvärjas utan att vi behöver reflektera närmare över dem. Det viktiga är en installation av hög kvalitet och fungerande år efter år.»

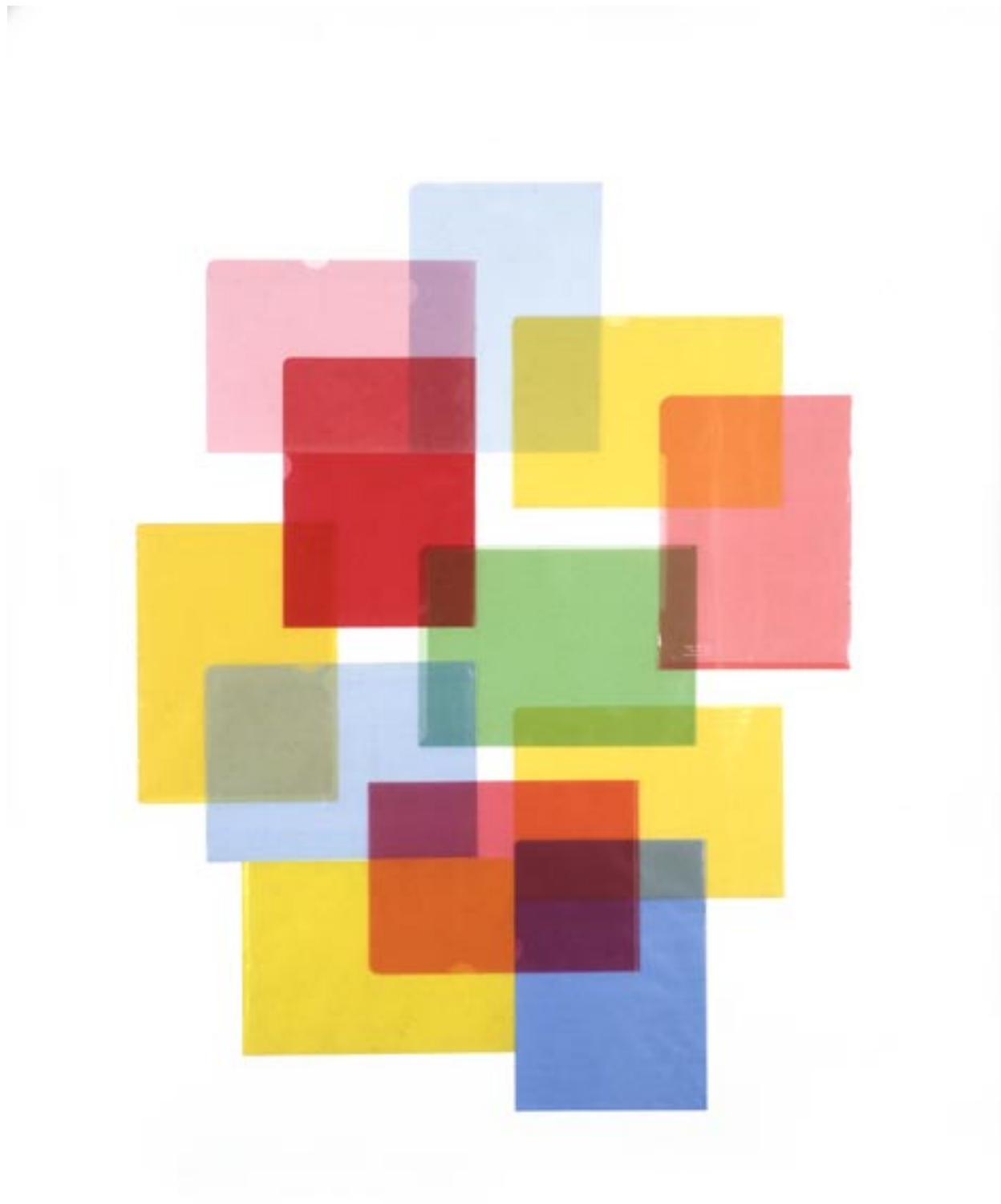
Är Peter Johanssons konst en utlöpare av 60-talets Fluxusidéer, kan man undra. Det finns ju en färgglad materialitet i hans byggen, dräkter och turistsouvenirer som man kanske inte förbinder med Fluxus. Jo, jag tycker att hans konst påminner mer om Fluxus än vad många allvarligare generationskamraters verk gör. Dikotomin konst-liv är närvarande i allt Peter Johansson har åstadkommit, han arbetar med readymades och intermedia, och han vågar vara rolig på det karnevalsartade, folkliga sätt som Maciunas såg som typiskt för Fluxus.

produced resembles to smallest detail those advertisements from mail-order companies that we find in our mailboxes. The intonation is perfect: the typography, the order forms, the informative text. At the same time there is a priceless comedy in meeting the concept »installation» in a double sense: installations are after all not the same for a gallerist as for a plumber. Peter Johansson's mail-order firm makes us aware that the gallery public is a small, odd minority in Swedish society: »The system has been designed with regard to man's aversion to art. The sight of artistic products (colour as well as form) is something we experience as unpleasant. Fortunately the problem can be averted without any closer considerations. The important thing is to have an installation of high quality, functioning year after year.»

Is Peter Johansson's art an offshoot of the Fluxus ideas of the 60s, one might ask. There is, after all, a colourful materiality in his buildings, costumes and tourist souvenirs which one perhaps would not associate with Fluxus. Yes, I find that his work reminds me more of Fluxus than do the works of more serious artists of his generation. The dichotomy art-life is present in everything that Peter Johansson has achieved, he works with readymades and intermedia, and he dares to be funny in that rude, carnivalistic fashion which Maciunas saw as typical of Fluxus.

Magnus Bærtås (b. 1962), who participated in the project mentioned above »The Aerial Kit» by the VAVD group, also seems to have been influenced by Fluxus. He is a versatile person, active as an artist, on the staff of the magazine Index and not least as a writer; his and Fredrik Ekman's book »Orienterarsjukan och andra berättelser» [»The Orienteer Disease and Other Stories», 2001] is a fascinating expedition among »marginal phenomena and odd destinies» (according to the back-cover blurb). He has said in an interview that the instructions of the Fluxus artists have inspired him; they may function as a kind of everyday score providing both knowledge and aesthetic experiences.

Some years ago he exhibited a series of artworks, all made from plastic folders in A-4 format and in different colours. They take their titles from the cities where the folders have been bought. The idea is absolutely inge-



Också Magnus Bårtås (f. 1962), som medverkade i VAVD-gruppens ovannämnda projekt »The Aerial Kit», verkar ha tagit intryck av Fluxus. Han är mångsidigt verksam som konstnär, redaktionsmedlem i tidskriften *Index* och inte minst författare; hans och Fredrik Ekmans bok »Orienterarsjukan och andra berättelser» (2001) är en fascinerande upptäcksfärd bland »marginella fenomen och udda levnadsöden» (detta enligt baksidestexten). Han har själv sagt i en intervju att han har inspirerats av Fluxuskonstnärernas instruktioner; de kan fungera som ett slags vardagens partitur som ger både kunskap och estetiska upplevelser.

För några år sedan ställde han ut en serie konstverk som alla var gjorda av plastmappar i A-4-format i olika färger. De har fått sina namn efter de städer där plastmapparna är inköpta. Idén är smått genial. Bilderna kan på en och samma gång ses som elementär färglära, hälsning till den modernistiska geometriska traditionen från Mondrian och framåt, och lågbudgetkonst i Fluxus anda. För Magnus Bårtås innebär verken ett samlande och organiserande men också en dold uppmaning till betraktaren att följa exemplet och själv använda vardagens föremål utanför deras nyttofär.

Elin Wikström (f. 1965) anknuter mycket medvetet till den utåtriktade, sociala sidan i Fluxus. Hennes projekt kan påminna om sociologisk fältforskning; hon konstruerar situationer på varuhus och i hemmiljö som rubbar vårt vanetänkande, situationer som dokumenteras med hjälp av video och stillbilder. Ofta har de en minimalistisk enkelhet som när hon 1994 dokumenterade kvinnors väntan. Rebecka satt i 15 minuter och väntade på Anna utan att tala, Anna satt lika länge och väntade på Cecilia, och så vidare. Sammanlagt satt cirka 50 kvinnor och väntade i fyra veckor, en tyst men ändå värtalig kommentar till den passiva väntan som följer med den traditionella kvinnorollen.

Ett av projekten genomfördes sommaren 1997 i Münster. Elin Wikström och Anna Brag drev under tre månader cykelklubben Returnity som vem som helst fick bli medlem i. Det speciella med cyklarna var att pedalerne hade byggts om så att cykeln gick bakåt när man trampade framåt och vice versa. Cyklarna hade stödhjul och backspeglar, personal i särskilda uniformer fanns på

niös. The pictures can at the same time be seen as elementary chromatology, a greeting to the modernist geometrical tradition from Mondrian onwards as well as low-budget art in the spirit of Fluxus. Magnus Bårtås himself conceives these works as a form of collecting and organizing but also as a hidden invitation to the spectator to follow his example and use everyday objects beyond their sphere of practical usefulness.

Elin Wikström (b. 1965) very consciously takes up the extroverted, social ideas of Fluxus. Her projects show an affinity to sociological field research; she constructs situations at department stores and in the home environment which alter our preconceived notions, situations which are documented in video and stills. They often have a minimalistic simplicity as when in 1994 she documented women waiting. Rebecka sat for 15 minutes waiting for Anna, without talking, Anna sat for the same period of time waiting for Cecilia, and so on. Altogether around 50 women sat waiting for four weeks, a silent and yet eloquent commentary on the passive waiting following with the traditional role of women.

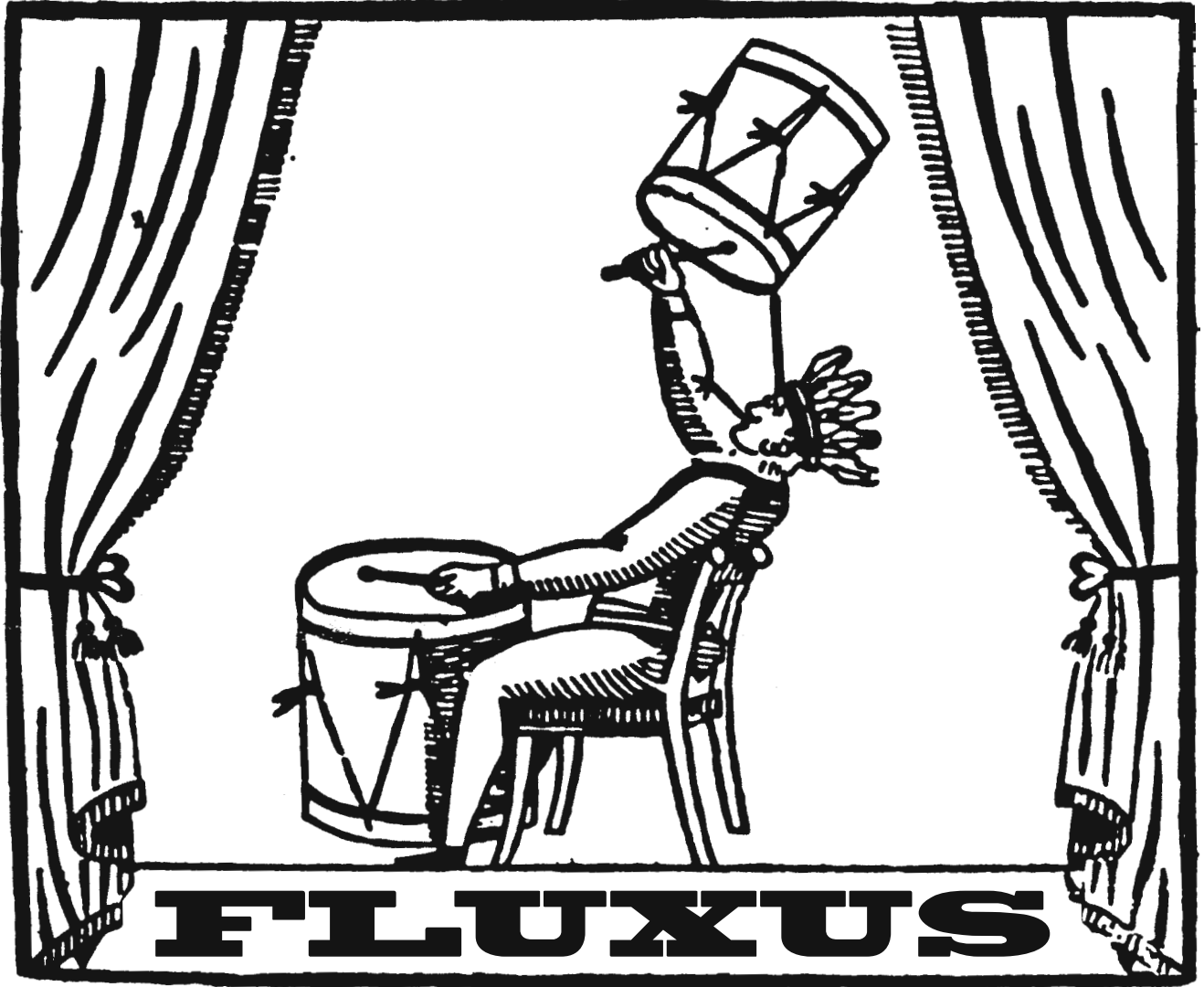
One of these projects was carried out in the summer of 1997 in Münster. For three months Elin Wikström and Anna Brag ran a bicycle club called Returnity where anybody could be a member. What made the bikes special was that the pedals were rebuilt so that the bike went backwards when you were pedalling forward and vice versa. The bikes had supporting wheels and rear view mirrors, staff in special uniforms were present to avoid accidents, and a club house was erected which functioned as a meeting place and workshop. One goal of the project was to create confidence among people who didn't know each other and let them experience the joyous feeling of mastering a new technique.

During the past few years several young artists have been active in different parts of Sweden with performance pieces in the spirit of Fluxus. One of them is Kristina Matousch (b. 1974), who has involved passers-by in her street pieces and whose inventiveness and sense of humour is related to the best of the Fluxus tradition. »The Professional Art Gangsters» prefer to be more anonymous. As is suggested by the name they devote themselves to anarchistic underground activities such as

plats för att se till att inga olyckor inträffade, och ett klubbhus byggdes som fungerade som umgängeslokal och verkstad. En målsättning med projektet var att skapa tillit mellan människor som inte kände varandra och låta dem få uppleva den lustbetonade känslan av att behärska en ny teknik.

Under de allra senaste åren har unga konstnärer framträtt på flera håll i Sverige med performancestycken i Fluxus anda. En av dem är Kristina Matousch (f. 1974), som har låtit förbipasserande ta del i hennes gatuaktioner och vars idériakedom och sinne för humor kommer nära det bästa i Fluxustraditionen. »De professionella konstgangstrarna» föredrar att vara mer anonyma. Som namnet antyder ägnar de sig åt anarkistiska undergroundaktiviteter som gatukonst och aktioner av olika slag (ibland hämtade ur »Fluxus Performance Workbook»). Det finns flera andra tecken som tycks tala för att sista kapitlet om svensk Fluxus ännu inte är skrivet.

street art and events of different kinds (sometimes taken from »The Fluxus Performance Workbook»). There are several other signs which seem to indicate that the final chapter on Swedish Fluxus has not yet been written.



FLUXUS

Fluxuskonserter i Sverige/Fluxus Concerts in Sweden

Datum/Date: March 1, 2 and 3, 1963.

Plats/Place: Alléteatern, Stockholm.

Titel/Title: happenings – danger music – FLUXUS.

Kompositörer/Composers: George Brecht, Philip Corner, Al Hansen, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Charles Lavendel (pseud. f. Carl Fredrik Reuterswärd), Jackson MacLow, Staffan Olzon, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: Svante Bodin, Mieke Heybroek, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Staffan Olzon, Carl Fredrik Reuterswärd.

Recensioner/Reviews: Åke Cato, »Kan ingen stoppa happenings.» *Expressen*, March 2, 1963; Gunnar Ohrlander, »Lavendeldoftande publik skrek, stampade – gick.» *Stockholms-Tidningen*, March 2, 1963.

Datum/Date: March 10, 11 and 12, 1967.

Plats/Place: Lunds Konsthall.

Titel/Title: Fluxus, La Cedille qui Sourit, Art Total, Poesie Action.

Kompositörer/Composers: Eric Andersen, George Brecht, Bernard Heidsieck, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Serge Oldenbourg, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Mieke Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: George Brecht, Donna Brewer, Paul Armand Gette, Bernard Heidsieck, Ben Vautier and others.

Recension/Review: Tony Kaplan: »Stor konstafstn i Lund. Det är fullt att inte måla sa han som måla me' huvet.» *Arbetet*, March 11, 1967.

Datum/Date: May 10, 11, 1968.

Plats/Place: Moderna Museet, Stockholm.

Titel/Title: The Poetic Science.

Kompositörer/Composers: George Brecht, Robert Filliou, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: George Brecht, Åke Dyfverman, Robert Filliou, Bengt Emil Johnson, the carpenter mr Fredriksson, Carl Fredrik Reuterswärd, Marianne Staffeldt.

Recension/Review: Ulla-Britt Edberg, »Himmelskt blå och tysta poeter.» *Svenska Dagbladet*, May 9, 1968; Ulla-Britt Edberg, »Poesi och pyroteknik.» *Svenska Dagbladet*, May 13, 1968.

Datum/Date: August 7, 1971.

Plats/Place: Moderna Museet, Stockholm.

Titel/Title: Fluxus på Moderna Museet.

Kompositörer/Composers: George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Takehisa Kosugi, Bjørn Nør-

gaard, Yoko Ono, Nam June Paik, Chieko Shiomi, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: Bengt af Klintberg, Manne af Klintberg, Takehisa Kosugi and Taj Mahal Travellers, Mimi Wareing, William Wareing.

Recensioner/Reviews: Lars Weck, »Långsamma lekar på Moderna Museet.» *Dagens Nyheter*, August 8, 1971; Madeleine Katz, »Vart försvann farbrorn med snöret?» *Expressen*, August 8, 1971.

Datum/Date: July 22 and 23, 1977.

Plats/Place: Moderna Museet, Stockholm.

Titel/Title: Dick Higgins – Fluxus Concerts.

Kompositörer/Composers: George Brecht, Philip Corner, Al Hansen, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, George Maciunas, Mieke Shiomi, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: Mats B., Dick Higgins, Ulrika Junker, Bengt af Klintberg, Carl-Erik Ström.

Datum/Date: April 22, 1979.

Plats/Place: Malmö Konsthall.

Titel/Title: BEN.

Kompositörer/Composers: Mats B., George Brecht, Robert Erébo, Robert Filliou, Nam June Paik, Ben Vautier, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Bengt Adlers, Mats B., Anders Rosdahl, Jean Sellem, Ben Vautier.

Datum/Date: October, 1980.

Plats/Place: Konsthallen, Göteborg.

Titel/Title: Framförande (Fluxus Spiritualis).

Kompositörer/Composers: George Brecht, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Nam June Paik and others.

Medverkande/Performers: Peter Andersson, Mats B., Carl Michael von Hausswolff, Hans Nordenström, Claes Tellvid.

Datum/Date: December 3, 1981.

Plats/Place: Fylkingen, Stockholm.

Titel/Title: Konceptuell och visuell musik.

Kompositörer/Composers: Peter Andersson, Christian Bock, George Brecht, Rolf Enström, Sten Hanson, Carl Michael von Hausswolff, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Ilmar Laaban, George Maciunas, J.O. Mallander, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Terry Riley, Kenneth Schlaich, Tomas Schmit, Mieke Shiomi, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: Peter Andersson, Mats B., Rolf Enström, Sten Hanson, Andreas Hedwall, Irene Hultman, Carl Michael von Hausswolff, Bengt af Klintberg, Ilmar Laaban,

Amy Lindau, Leo Nilsson, Kenneth Schlaich and others.
Recension/Review: Camilla Lundberg, »Folkrossning och gott-påsesång.» *Expressen*, December 6, 1981.

Datum/Date: April 17, 1983.

Plats/Place: Malmö Konsthall.

Titel/Title: Dick Higgins Concert.

Kompositörer/Composers: Eric Andersen, Paul Berard, Dick Higgins.

Medverkande/Performers: Eric Andersen, Paul Berard, Dick Higgins.

Datum/Date: November 23, 1986.

Plats/Place: Malmö Konsthall.

Titel/Title: Konsthändelse på Malmö Konsthall. Metadramas av Dick Higgins.

Kompositörer/Composers: Dick Higgins.

Medverkande/Performers: Stina Ebers, Leif Eriksson, Mikaela Halvegård, Dick Higgins, Anders Rosdahl and others.

Datum/Date: November 24, 1991.

Plats/Place: Malmö Konsthall.

Titel/Title: Excellent 1992. A la Carte.

Kompositörer/Composers: Eric Andersen, Ay-O, George Brecht, Philip Corner, Robert Erébo, Robert Filliou, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Arthur Kópcke, George Maciunas, Larry Miller, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Willem de Ridder, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Bengt af Klintberg and others.

Litteratur/Literature: Knud Pedersen, Unoder, 1995, 127–137.

Datum/Date: October 31, 1992.

Plats/Place: Galleri Stenström, Stockholm.

Titel/Title: Fluxkonsert (Anecdotes about an Antidote).

Kompositörer/Composers: George Brecht, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, George Maciunas, Nam June Paik, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Mats B., Carl Michael von Hausswolff, Bengt af Klintberg, Ulrika Rengholt.

Datum/Date: November 27, 1992.

Plats/Place: Malmö Konsthall.

Titel/Title: Excellent 1992.

Kompositörer/Composers: Eric Andersen, Ay-O, George Brecht, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, George Maciunas, Larry Miller, Ben Patterson, Willem de Ridder, Ben Vautier, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Eric Andersen, Ay-O, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Ben Patterson, Willem de Ridder, Ben Vautier, Emmett Williams.

Litteratur/Literature: H. Higgins, Fluxus Experience, 2002, 150f.

Datum/Date: April 24, 1997.

Plats/Place: Restaurant One Happy Cloud, Stockholm.

Titel/Title: Japanese Fluxus. A restaurant selection by Mats B.

Kompositörer/Composers: Ay-O, Sohei Hashimoto, Hi Red Center, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi.

Medverkande/Performers: Sara Arrhenius, Mats B., Mattias Givell, Peter Hagdahl, Helene Schmitz, Elinor Schmitz-Jansen, Sandra Schmitz-Jansen, Imo Tatsumi and others.

Datum/Date: March 21, 1998.

Plats/Place: Atalante, Göteborg.

Titel/Title: Fluxuskväll.

Kompositörer/Composers: Robert Bozzi, George Brecht, Ken Friedman, Jarl Hammarberg, Sten Hanson, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Staffan Mossenmark, Jesper Norda, Yoko Ono, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Mats B., Fredric Bergström, Jarl Hammarberg, Sten Hanson, Bengt af Klintberg, Staffan Mossenmark, Jesper Norda, Daniel Rosenhall, Per Sjöberg.

Recension/Review: Amelie Björck, »Med framtiden bakom oss», *Göteborgs-Posten*, March 27, 1998.

Datum/Date: October 23, 1999.

Plats/Place: Norrköpings konstmuseum.

Titel/Title: Fluxus Evergreens. Dick Higgins (1938–98) in memoriam.

Kompositörer/Composers: George Brecht, Dick Higgins, Sten Hanson, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, George Maciunas, Yoko Ono, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Emmett Williams.

Medverkande/Performers: Sten Hanson, Bengt af Klintberg and others.

Datum/Date: February 14, 2003.

Plats/Place: Moderna Museet, Stockholm.

Titel/Title: Fluxus Favourites.

Kompositörer/Composers: Bodil Blå, George Brecht, Carl Michael von Hausswolff, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, George Maciunas, Kristina Matousch, Larry Miller, Bjørn Nørgaard, Yoko Ono, Nam June Paik, Tomas Schmit, Emmett Williams, La Monte Young.

Medverkande/Performers: Mats B., Bodil Blå, Carl Michael von Hausswolff, Bengt af Klintberg, Kristina Matousch.

Litteratur/Bibliography

- Armstrong, Elizabeth & Joan Rothfuss, eds., 1993: *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Ay-O et al., 1977: Ay-O, Ben, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Joe Jones, George Maciunas, Takako Saito, Mieko Shiomi, Daniel Spoerri, Bob Watts, Emmett Williams: »How We Met.» *AQ*, Vol. 16.
- Bech, Marianne, 1985: *Fluxus. Den Uforudsigelige Legende/The Unpredictable Legend* (= North No. 15). Roskilde.
- Becker, Jürgen & Wolf Vostell, 1965: *Happenings – Fluxus – Pop Art – Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Blom, Ina, 1993: *The Intermedia Dynamic. An Aspect of Fluxus*. Oslo: Henie Onstad Art Center.
- ed., 1995: *Dick Higgins*. Oslo: Henie Onstad Art Center.
- Brecht, George & Robert Filliou, 1967: *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*. New York: Something Else Press.
- Di Maggio, Gino, ed., 1990: *Ubi Fluxus, ibi motus 1990–1962*. Milano: Mazzotta.
- Doris, David T., 1998: »Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margin of Fluxus.» Ken Friedman, ed., *The Fluxus Reader*, 91–135. West Sussex: Academy Editions.
- Dreyfus, Charles, ed., 1989: *Happenings & Fluxus*. Paris: Galerie 1900–2000, Galerie du Genie & Galerie de Poche.
- Fluxus und Freunde/Fluxus and Friends. Sammlung Maria und Walter Schnepel/The Walter and Maria Schnepel Collection*. Bremen: Neues Museum Weserburg, 2002.
- Friedman, Ken, 1987: »Explaining Fluxus, or Puissance de la Fluxus.» *WhiteWalls. A Magazine of Writings by Artists*, Vol. 16, 12–29.
- 1990 a: »Fluxus and Company.» *Lund Art Press*, Vol. 1:4, 289–298.
- ed., 1990 b: *The Fluxus Performance Workbook*. Trondheim: El Djarida.
- ed., 1992: *Fluxus Virus 1962–1992*. Köln: Galerie Schüppenhauer.
- ed., 1998: *The Fluxus Reader*. West Sussex: Academy Editions.
- Hanhardt, John G., 1982: *Nam June Paik*. New York: Whitney Museum of American Art & W.W. Norton.
- Hansen, Beck & Al, 1998: *Playing with Matches*. Santa Monica: Smart Art Press.
- Hansen, Elisabeth Delin & René Block, 1992: *Samling/Sammlung/Collection Block*. København: Statens Museum for Kunst.
- Hendricks, Geoffrey, ed., 2003: *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Higgins, Dick, 1964: *Jefferson's Birthday! Postface*. New York: Something Else Press.
- 1978: *A Dialectic of Centuries: Notes Towards a Theory of the New Arts*. New York & Barton, Vermont: Printed Editions.
- 1991: »Fluxus: Theory and Reception.» *Lund Art Press* Vol. 2:2, 24–50.
- Higgins, Hannah, 2002: *Fluxus Experience*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Hultberg, Teddy, ed., 1994: *Fylkingen. Ny musik & intermedialkonst*. Stockholm: Fylkingen förlag.
- af Klintberg, Bengt, 1990: »Fluxus in Sweden.» Gino Di Maggio, ed., *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, 294–299. Mazzotta, Milano.
- 1993: »Fluxus Games and Contemporary Folklore: On the Non-Individual Character of Fluxus Art.» *Konsthistorisk Tidskrift*, Vol. LXII:2, 115–125.
- 1997: »Mr. Fluxus.» *Index*, Vol. 1997:2, 36–40, 58–61.
- Martel, Richard, ed., 2001: *Art Action 1958–1998*. Québec: Éditions Intervention.
- Mats B., 1979: »Birth of Fluxus – the Ultimate Version.» (Bilaga till George F. Maciunas, *Diagram of Historical Developments of Fluxus and Other Four Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete)*). Åhus: Kalejdoskop förlag.
- & Helene Schmitz, 1992: *Fluxus. The Development of an Antidote*. Stockholm: Galleri Stenström.
- Millroth, Thomas, 2005: »Bildkonsten.» *Sig-nums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, 25–207. Lund.
- Munroe, Alexandra, 2000: *YES – Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams & Japan Society.
- Nisbet, Peter, 2001: »Crash Course: Remarks on a Beuys Story.» Gene Ray, ed., *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*. New York: D.A.P.
- Nylén, Leif, 1998: *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Stockholm: Sveriges Allmänna konstförening.
- Ono, Yoko, 2001: *Grapefruit*. Lund: Bakhåll. (First ed. 1964).
- Pedersen, Knud, 1983: *Kampen mot borgarmusiken*. Åhus: Kalejdoskop förlag.
- 1995: *Unoder. Fra Churchill-klubben til Kunstbiblioteket*. København: Borgens förlag.
- Ringby, Per, 1995: *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*. Gideå: Vildros.
- Ruhé, Harry, 1979: *Fluxus: the most radical and experimental art movement of the sixties*. Amsterdam: 'A.
- Sellem, Jean, 1990: »On Fluxus. Interview [with Ken Friedman].» *Lund Art Press*, Vol. 1:4, 1990, 269–285.
- 1991 a: »About Fluxus, Intermedia and So... An Interview with Eric Andersen.» *Lund Art Press*, Vol. 2:2, 53–62.
- 1991 b: »The Fluxus Outpost in Sweden: An Interview with Bengt af Klintberg.» *Lund Art Press*, Vol. 2:2, 64–70.
- Smith, Owen F., 1998: *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego: San Diego State University Press.
- Sohm, Hanns, ed., 1970: *Happening und Fluxus*. Köln: Kölnischer Kunstverein.
- Sternudd, Hans T., 2003: »Till handling – ett halvsekel av svensk aktionskonst.» *Visslingar & Rop*, Vol. 15, 86–102.
- Stiles, Kristine, 2003: »Anomaly, Sky, Sex and Psi in Fluxus.» Geoffrey Hendricks, ed., *Critical Mass*, 60–88. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Williams, Emmett, 1991: *My Life in Flux – and Vice Versa*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer. (London & New York: Thames & Hudson, 1992.)
- & Ann Noël, eds., 1996: *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas*. Wiesbaden: Harlekin Art. (English ed. London & New York: Thames & Hudson 1997.)
- Zurbrugg, Nicholas, Francesco Conz & Nicholas Tsoutas, eds, 1990: *Fluxus!* Brisbane: Institute of Modern Art.

Personregister/Personal Index

- Vito Acconci 58f
 Bengt Adlers 87, 102f, 121
 Eric Andersen 39, 63, 104, 106, 108, 121f
 Peter Andersson 52, 74, 108, 121
 Sara Arrhenius 122
 Gunila Axén 26f, 28f
 Ay-O 49, 52, 63f, 122
- Marianne Bech 69, 121
 Jürgen Becker 84
 Paul Berard 122
 Fredric Bergström 122
 Joseph Beuys 14, 20, 30f, 53, 58f, 64ff,
 77, 93, 109, 111
 Ina Blom 39
 Bodil Blå 41, 83, 90, 122
 Christian Bock 121
 Lars-Gunnar Bodin 7, 21, 26, 28, 94f
 Svante Bodin 28, 85, 121
 Robert Bozzi 122
 Anna Brag 117
 Catti Brandelius 86f
 Bertolt Brecht 30
 George Brecht 21, 24, 28, 33, 43, 49,
 52, 57, 61, 63, 66ff, 69, 71, 73, 79f,
 87, 95, 97, 102f, 109, 111, 121f
 Donna Brewer 121
 Magnus Bårtås 115ff
- John Cage 13, 23, 49, 55, 58f, 66, 68,
 71–75, 80, 86, 94
 Lars Göran Carlson 30
 Guiseppe Chiari 91
 Henning Christiansen 91
 Philip Corner 39, 68f, 104, 108, 121f
- Albin Dahlström 79, 83
 William Brisbane Dick 59
 Erik Dietman 96f
 Gino Di Maggio 96
 Josef Doukkali 98
 Marcel Duchamp 13, 23, 47, 52, 86, 93
 Jean Dupuy 91
 Åke Dyfverman 121
- Stina Ebers 122
 Claes Ejdemyr se Claes Tellvid
 Torsten Ekbohm 27, 95
 Fredrik Ekman 115, 117
- Leif Elggren 108f, 111
 Maj Englund 23f
 Rune Englund 23f
 Rolf Enström 121
 Robert Erebo 121f
 Leif Eriksson 58, 100–103, 122
 PeO Eriksson 8
- Öyvind Fahlström 11f, 94, 96
 Robert Filliou 49, 68f, 75f, 88f, 97, 102ff,
 108, 121f
 Henry Flynt 91
 Bici Forbes 72
 Mr. Fredriksson 121
 Ken Friedman 39, 50, 69f, 102ff, 107,
 109, 122
- Paul Armand Gette 121
 Mattias Givell 122
 Philip Glass 59
- Peter Hagdahl 122
 Michaela Halvegård 122
 Jarl Hammarberg 122
 Al Hansen 61, 71ff, 96, 121f
 Beck Hansen 72
 Sten Hanson 23f, 26, 30, 81, 97–100,
 121f
 Sohei Hashimoto 122
 Carl Michael von Hausswolff 41, 52, 74,
 79, 90, 108–111, 121f
 Andreas Hedwall 121
 Bernard Heidsieck 121
 Geoffrey Hendricks 72f, 102ff, 108, 122
 Jon Hendricks 77f
 Beatrice Heybroek 14ff, 34
 Mieke Heybroek 14ff, 26f, 121
 Dick Higgins 12ff, 20ff, 24, 30, 33, 36,
 38, 43, 48ff, 52f, 55, 59, 69f, 73ff, 90,
 96–100, 102, 104, 121f
 Hannah Higgins 53f
 Jessica Higgins 75
 Lars Hillersberg 96
 Åke Hodell 26f, 30, 95f
 Pontus Hultén 56, 95f
 Irene Hultman 121
 Billie Hutching 76f
 Alice Hutchins 91
 Lennart Hyland 11f
- Takao Iijima se Ay-O
- Kari Jantzen 52, 74
 Peter Johansson 112–115
 Bengt Emil Johnson 21, 27f, 94f, 121
 Ray Johnson 91, 99f
 Joe Jones 53, 61, 74f
 Spike Jones 47
 Ulrika Junker 39, 104, 121
 Friedrich Jürgenson 110
- Allan Kaprow 59, 71, 87, 90
 Åke Karlung 7
 Buster Keaton 47f
 Per Kirkeby 91, 93
 Yves Klein 86
 Bengt af Klintberg 7–41, 59f, 71, 81, 85,
 110, 121f
 Katarina af Klintberg 30
 Manne af Klintberg 26, 34, 121
 Milan Knizak 90
 Alison Knowles 12ff, 20ff, 24, 43, 52f,
 74f, 97f, 102ff, 108, 121f
 Takehisa Kosugi 36, 90f, 121f
 Shigeko Kubota 90f, 122
 Sigmund Kvaløy Setreng 24
 Arthur Köpcke 13, 33, 63, 69, 71, 75f,
 95, 122
 Tut Köpcke 75f
- Ilmar Laaban 80f, 121
 Vytautas Landsbergis 91
 Erik Langlet 8ff
 Beth Laurin 104, 106, 108
 Jean-Jacques Lebel 97
 John Lennon 60, 74f, 78f
 Manfred Leve 18
 Sherrie Levine 59
 Pi Lind 27ff
 Amy Lindau 122
 Maria Lindberg 109–112
- George Maciunas 13ff, 20f, 28, 43–48,
 50, 55ff, 60, 63–79, 83–89, 93, 99f,
 115, 121f
 Jackson MacLow 91, 96, 104, 108, 121
 J.O. Mallander 81, 85, 98–101, 104,
 106, 121
 Piero Manzoni 59, 75f

- Kristina Matousch 41, 117f, 122
Mats B. 36f, 52, 74, 85, 103–109, 112f, 121f
Norman McLaren 27
Jonas Mekas 91
Olivier Messiaen 68
Larry Miller 39, 41, 77f, 122
Charlotte Moorman 26f, 81
Jan W. Morthenson 43
Staffan Mossenmark 111ff, 122
Michelle Murray 30
- Yoshio Nakajima 95
Bruce Nauman 59
Frank Thore Nilsen 24
Bo Nilsson 7
Leo Nilsson 122
Peter Nisbet 65
Ann Noël 89
Jesper Norda 122
Hans Nordenström 13f, 93, 121
Mann Nordgren 103f
Sune Nordgren 103f
Leif Nylén 95
Bjørn Nørgaard 93, 121f
- Serge Oldenbourg 121
Staffan Olzon 7, 13ff, 21, 25ff, 121
Yoko Ono 36, 39, 57, 59, 63, 74f, 77–80, 85, 107, 109, 121f
- Robin Page 39, 91
Nam June Paik 18f, 26f, 33, 43, 49, 58f, 65, 77, 79–82, 84, 95, 99f, 121f
Magnús Pálsson 104, 106, 108
Benjamin (Ben) Patterson 12f, 24f, 40, 43, 61, 81ff, 121f
Knud Pedersen 40, 69
Pablo Picasso 78f
Jackson Pollock 7, 55
Ezra Pound 7
- Folke Rabe 85
Karl Rasmusson 30
Robert Rauschenberg 94
Man Ray 60
Carina Reich 109, 111
Ulrika Rengholt 122
- Carl Fredrik Reuterswärd 11f, 21f, 96, 121
Willem de Ridder 83f, 122
Terry Riley 89
Klaus Rinke 59
Anders Rosdahl 122
Daniel Rosenhall 122
Dieter Roth 75f, 88f, 91, 96
Jerome Rothenberg 59
- Takako Saito 39, 90f, 122
Erik Satie 49
Wim T. Schippers 83
Kenneth Schlaich 121f
Tomas Schmit 12, 19f, 49f, 83f, 121f
Helene Schmitz 122
Elinor Schmitz-Jansen 122
Sandra Schmitz-Jansen 122
Carolee Schneeman 90, 97f
Kurt Schwitters 75f
Christine Schüppenhauer 39f
Arnold Schönberg 73
Jean Sellem 38, 102, 104
Chieko (Mieko) Shiomi 39, 50f, 56, 84f, 121f
Gilbert Silverman 77f
Lila Silverman 77f
Per Sjöberg 122
Michael Snow 59
Annie Sprinkle 84
Daniel Spoerri 18f, 75f, 88f, 90, 96f
Marianne Staffeldt se Marianne Bech
Rudolf Steiner 66
Kristine Stiles 77f
Karl-Heinz Stockhausen 7
Carl-Erik Ström 39, 103f, 121
Max Walter Svanberg 100f
Jörgen Svensson 112
Harald Szeemann 34
Bogdan Szyber 109, 111
- Kent Tankred 109f
Imo Tatsumi 122
Claes Tellvid 52, 106–109, 121
Olle Tesch 36
Thomas Tidholm 34
Frank Trowbridge 18f
- P.O. Ultvedt 93
- Ben Vautier 39, 55f, 58, 68, 85ff, 97, 102ff, 106f, 121f
Lars Vilks 100f
Jan Erik Vold 85
Wolf Vostell 18f, 43, 59, 82, 84, 90, 93, 97
- Yoshi Wada 90f
Mimi Wareing 121
William Wareing 121
Andy Warhol 59
Robert Watts 24, 87f, 121f
Karl-Erik Welin 20f, 43, 90, 93ff
Lars Johan Werle 43
Randi Weum 24
Elin Wikström 117f
Jean Pierre Wilhelm 14
Emmett Williams 12f, 21, 24, 43, 49, 52, 61, 69, 82, 88f, 96, 121f
Måns Wrangé 108f
- La Monte Young 21f, 39, 41, 43, 49, 56f, 58f, 78f, 89f, 95, 121f
- Marie Zazeela 90
- Sonja Åkesson 34
Margaretha Åsberg 28f, 34
Sven Åsberg 28f

