

FLUXUS

izbor tekstova



Muzej savremene umetnosti
Beograd

Musical composition...
The...
...

FLUXUS

libro tekstova

...

Muzej savremene umetnosti se zahvaljuje *Bori Ćosiću, Vukici Đilas* i *Bojani Makavejev* iz Beograda koji su ustupanjem Fluxus dela i dokumenata omogućili organizovanje ove izložbe.

Takođe, Muzej savremene umetnosti je zahvalan *Martin S. Akerman* i *The Thomas* fondacijama iz New Yorka na poklonima Fluxus originalnih i ponovljenih izdanja kao i drugih dela za ovu izložbu.

NAPOMENA:

Za kataloške podatke o izloženim delima, nazive dela, imena autora i izdavača, tehnički opis i sadržinu dela korišćeni su: katalog izložbe *Hepening & Fluxus*, održane u Kelnu 1970. godine, katalozi Fluxus kolekcije *The Gilbert and Lila Silverman* iz New Yorka, *Fluxus ETC*, 1981, *Fluxus etc./Addenda I*, 1983, *Fluxus etc./Addenda II*, 1983. i 1962. *Wiesbaden Fluxus 1982*, katalog izložbe održane u Visbadenu, Kaselu i Berlinu 1982/1983. godine.

Muzej savremene umetnosti, Beograd
1986.

FLUXUS

izbor tekstova

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI. BEOGRAD 1986.

za izdavača: Zoran Gavrić

konceptija izložbe: Ljubica Stanivuk

izbor tekstova i stručna redakcija: Aleksandra Janković

katalog i postavka izložbe: Jasna Tijardović

prevod: Ana Moralić sa francuskog, Dragan Glumičić sa nemačkog,
Nevena Pantović-Stefanović sa engleskog, Lidija Merenik sa italijanskog

fotografije: Milena Maoduš

grafička oprema: Sovra Baračković

tehnička služba: Nikola Kukolj i Zdravko Vranjković

štampa: »Novi dani«

tiraž: 2000

YU ISBN 86-7101-009-0

SADRŽAJ:

UVODNA NAPOMENA — — — — —	7
ĐINO DI MAĐO, Fluksus — umetnost kao individualna revolucija ili utopija kao zanat? — — — — —	10
ŽAN-MARK POENSO, Fluksus — umetnost događaja — — —	14
JINDRIH HALUPECKI, Vreme nulto — — — — —	19
IRMELIN LEBER i HELA GUT, Hepening i Fluksus — — —	29
DŽORDŽ MEKJUNAS, Neo-Dada u SAD — — — — —	32
VOLF FOŠTEL, Fluksus — — — — —	35
BEN VOTIJE, Šta je Fluksus? — — — — —	41
DŽORDŽ BREHT, Nešto u vezi s Fluksusom — — — — —	45
KEN FRIDMAN, Fluksus i konceptualna umetnost — — — —	46
VOLF FOŠTEL, DIK HIGINS, DŽORDŽ MEKJUNAS, DŽEKSON MEK LOU, NAM DŽUN PAIK, BENDŽAMIN PATERSON, BEN VOTIJE, ROBERT VOTS, EMET VILIJAMS, ELISON NOULZ, LA MONT JANG, DŽORDŽ BREHT, ĐUZEPE KJARI, TOMAS ŠMIT, ROBERT FILIJU, HENRI FLINT, KEN FRIDMAN, JOKO ONO — — — — —	54
KATALOG IZLOŽENIH DELA I REPRODUKCIJE — — — —	83

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5408 S. UNIVERSITY AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700
FAX: 773-936-3701
WWW: WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU

1	INTRODUCTION
2	1.1 SCOPE AND PURPOSE
3	1.2 REVISIONS
4	1.3 REFERENCES
5	2. GENERAL INFORMATION
6	2.1 NAME
7	2.2 CAS NUMBER
8	2.3 SMILES
9	2.4 IUPAC NAME
10	2.5 MOLECULAR WEIGHT
11	2.6 PHYSICAL PROPERTIES
12	2.7 CHEMICAL PROPERTIES
13	2.8 TOXICITY
14	2.9 ENVIRONMENTAL DATA
15	2.10 REGULATORY INFORMATION
16	2.11 SAFETY DATA
17	2.12 STORAGE AND HANDLING
18	2.13 ANALYTICAL DATA
19	2.14 REFERENCES
20	3. CONCLUSION
21	3.1 SUMMARY
22	3.2 REFERENCES
23	4. APPENDICES
24	4.1 REFERENCES
25	4.2 REFERENCES
26	4.3 REFERENCES
27	4.4 REFERENCES
28	4.5 REFERENCES
29	4.6 REFERENCES
30	4.7 REFERENCES
31	4.8 REFERENCES
32	4.9 REFERENCES
33	4.10 REFERENCES
34	4.11 REFERENCES
35	4.12 REFERENCES
36	4.13 REFERENCES
37	4.14 REFERENCES
38	4.15 REFERENCES
39	4.16 REFERENCES
40	4.17 REFERENCES
41	4.18 REFERENCES
42	4.19 REFERENCES
43	4.20 REFERENCES
44	4.21 REFERENCES
45	4.22 REFERENCES
46	4.23 REFERENCES
47	4.24 REFERENCES
48	4.25 REFERENCES
49	4.26 REFERENCES
50	4.27 REFERENCES
51	4.28 REFERENCES
52	4.29 REFERENCES
53	4.30 REFERENCES
54	4.31 REFERENCES
55	4.32 REFERENCES
56	4.33 REFERENCES
57	4.34 REFERENCES
58	4.35 REFERENCES
59	4.36 REFERENCES
60	4.37 REFERENCES
61	4.38 REFERENCES
62	4.39 REFERENCES
63	4.40 REFERENCES
64	4.41 REFERENCES
65	4.42 REFERENCES
66	4.43 REFERENCES
67	4.44 REFERENCES
68	4.45 REFERENCES
69	4.46 REFERENCES
70	4.47 REFERENCES
71	4.48 REFERENCES
72	4.49 REFERENCES
73	4.50 REFERENCES
74	4.51 REFERENCES
75	4.52 REFERENCES
76	4.53 REFERENCES
77	4.54 REFERENCES
78	4.55 REFERENCES
79	4.56 REFERENCES
80	4.57 REFERENCES
81	4.58 REFERENCES
82	4.59 REFERENCES
83	4.60 REFERENCES
84	4.61 REFERENCES
85	4.62 REFERENCES
86	4.63 REFERENCES
87	4.64 REFERENCES
88	4.65 REFERENCES
89	4.66 REFERENCES
90	4.67 REFERENCES
91	4.68 REFERENCES
92	4.69 REFERENCES
93	4.70 REFERENCES
94	4.71 REFERENCES
95	4.72 REFERENCES
96	4.73 REFERENCES
97	4.74 REFERENCES
98	4.75 REFERENCES
99	4.76 REFERENCES
100	4.77 REFERENCES

UVODNA NAPOMENA

Činjenica da nas dele gotovo tri decenije od prvih zvaničnih delovanja nekolicine pesnika, muzičara, slikara i priređivača hepeninga koji su pod imenom Fluksus (Fluxus, od flux (lat.) = tečenje) utemeljili vrstu neo — Dada anti-estetike, nimalo ne olakšava definisanje i ocenu prirode doprinosa ovog nazovimo pokreta. Štaviše, nedoumice u vrednovanju estetičkih implikacija Fluksusa su vremenom samo umnožene i danas se kreću između radikalno oprečnih stavova — da je jedino Fluksus umetnost, te da je Fluksus sve, samo ne umetnost — pri čemu argumenata u korist oba tvrđenja nalazimo napretek. Izvesno je da jednim delom, kako pojednostavljeno tumači Žan-Mark Poenso (Jean-Marc Poinot) ove poteškoće potiču iz same prirode »rasplinjavanja umetnosti u svakodnevici (a ne obrnuto kao kod Dišana /Duchamp/), što vremenom uslovljava proces sublimiranja dihotomije umetnost/a-umetnost (ne-umetnost) i učvršćenja uporišta ove poslednje. Drugim i znatnijim delom ove poteškoće proizvod su metodskih razlika među samim (a)umetnicima u poimanju Fluksus ideje, raznorodnih i ne retko kontradiktornih umetničkih stavova i postupaka, vođenih zajedničkim motivom razaranja, ili barem remećenja ustaljenog spokojstva umetničke konvencije.

Proces oblikovanja Fluksus ideje *dogadaja* (events) nije mogao da zaobiđe Dišanovu baštinu »ikonoboračkih gestova« isto koliko ni post-kejdžovsku (Cage) situaciju depersonalizovanog umetnika, ali je svakako najsnažnije podstican Dada stavovima anti-umetnosti na čija se iskustva ova subverzivna, mada za razliku od Dade retko politički obojena poetika, uveliko oslanja. Po iščitavanju ovde izabranih tekstova, ovo se čini nedvosmislenim. Kolebanja, međutim, potiču od (ne)mogućnosti kategoričkog određenja prirode Fluksus ideje i razložnih tumačenja podsticaja umetnika tako raznovrsnih medijskih opredeljenja poput Mekjunasa (Maciunas), Votijea (Vautier) ili Brehta (Brecht) da se spram svog delanja odrede a-umetnicima i da u naletu devalviranih tradicionalnih uporišta dela mišljenog kao objekta estetskog vrednovanja proglase ne samo njegovo iščeznuće, već utopiju vascele umetnosti kao fiktivne i sumnji podložne činjenice. Ne krije li se u poznatom antičkom »Epimenides« paradoksu: ako jeste, onda nije i ako nije, onda jeste jedino ambivalentno rešenje ovog tumačenja?

Nije slučajno da se Fluksus smešta u onaj raskol, rascep s početka šezdesetih kojeg u umetničkom mišljenju uslovljava post-egzistencijalna kriza razuđenog i sopstvenim izražajnim moćima iscrpljenog apstraktnog ekspresionizma; delo se tada ponovo dovodi pred sam početak — pred nemoguć zahvat da se na tradicionalno uspostavljenim normama koje podrazumevaju objekat (objet d'art) iznova konstituiše u neki, pa ma kakav oblik koherentnog *smisla*. Gubitak esencijalno umetničkog, pre svega moralnog kodeksa, krah političkih dogmi i obzirom na nj potpuna disperzija ljudskog, samim tim i umetnikovog identiteta, svi skupa tih godina veoma pogoduju Fluksus aktivnostima besmislenog (bez-smisla), uvodeći prazan hod Adornovog pojma »krize smisla« čiji se povod cikličnog javljanja u umetnosti uvek čita u nevoljnosti da se etablirane vrednosti prihvate temeljom još jedne u nizu poetika. Ponašanjem koje se izazovno određuje neuobičajenim u odnosu na predmete, svakodnevicu, sredstva komunikacije, dizajn, priznate tekovine civilizacijskog ustrojstva i sve oblike kulturološkog mišljenja, Fluksus ideja prividom besmisla dosledno (to je ujedno i jedina njegova doslednost) ogoljava apsurd bilo kojeg, ponajpre umetničkog čina, tvoreći zastranjujućim parodijama ironičnu situaciju prinudnog, bespovratnog priznavanja novonastalog smisla. Fluksus događaji stoga nisu apsurdni iz snishodljivog gesta označenja trivijalnosti estetski relevantnim znacima, pojavama, gestovima, već iz *circulus vitiosus* kojim se bez-smisao koncepta, ideje obilaženja formalnog procesa stvaranja/pravljenja umetnosti ponovo na kraju čita kakvim-takvim obličjem smisla. Nije li samo proglašenje čina paljenja svetla katartičnim i smeštanje srodnih pragmatičnih radnji pod auru umetničkog ponovno struktuisanje nekog smisla? Lepota je takve kompozicije, čina, događaja, da se poslužimo Mekjunasovim rečima sadržana »kao u matematičkom zadatku, jedino i samo u lepoti činjenja«, volji da se evidentne trivijalnosti, kironovski (Keaton) gegovi, zagonetke, aleatoričke fraze proglase *konceptom*, posvudašnjom Fluksus idejom, pritom se opasno dotičući nihilizma s jedne, i, što je mnogo manje poželjno, fiktivne bojazni koja će se pokazati opravdanom da će i Fluksus anti-estetika završiti pod kapom projekta mnogobrojnih umetničkih poetika, s druge strane.

Kako, dakle, ustoličiti prividne svrsishodnosti i nepostojane Fluksus anti-vrednosti, kako pristupiti ozvaničenju njegove ideološke osnove, a izmaći institucionalisanju onoga što je usmereno na svesni akt rušenja same institucije, nadasve umetnosti?

Odgovor na ovo pitanje kojim se bavi obimna, kritička i teorijska literatura o Dadi i iznatno oskudnija o Fluksusu do danas još nije artikulisan, najviše po štetu samih ideologija, jer se grubim falsifikovanjem osnovnih polazišta Fluksusa, te njegovim uključenjem u istorijsko-umetnički korpus relevantnih praksi postiže neželjeni efekat bumeranga: sve brojnije dokumentarne retrospektive Fluksusa kao što je ova i kataloška obrada Fluksus predmeta/objekata svedoče o neželjenom, samootuđenom, ali svakako pažnje vrednom procesu perfidnog ozvaničenja Fluksusa. Naša nemoć pred kategoričkim definisanjem prirode

ove ideje čini se time još težom, zbog čega se priklanjaje stanovištu H. Ozborna (H. Osborne) koji u izučavanju estetičkih implikacija procesa dezintegracije umetničkog objekta zaključuje sledeće, čini sasvim izvesnim: ... »Ono što se ovim procesom postiže je vođeno isključivo društveno opravdanim motivima. Što je pogrešno i svakako opasno — je njegovo dovođenje u blisku vezu sa umetnošću, estetikom ili kreativnošću... Upravo nesporazumi koji proishode iz zloupotrebe jezika uzrok su svih nejasnoća«.

Izbor tekstova koji sledi rukovođen je namerom da se moguće, možda brojne nedoumice o prirodi Fluksus ideje donekle pojasne u funkciji prirode teksta; međusobno različiti po metodološkom pristupu (tekstovi kritičara) ili primesama lično tumačenog doživlja geneze Fluksusa (tekstovi Fluksus umetnika o samom pokretu) ili pak prirodi samih tekstova — Fluksus dela (tekstovi za moguće događaje), oni imaju za cilj da pruže uvid ne samo u hronološke odrednice prepričane legende, već da pre svega omogućе angažovaniji pristup ovom svakako podsticajnom mišljenju (anti)umetnosti, koje danas ponovo odabira svoje apologete u novoj generaciji neo-Fluksusa.

Aleksandra Janković

ĐINO DI MAĐO

FLUKSUS — UMETNOST KAO INDIVIDUALNA REVOLUCIJA ILI UTOPIJA KAO ZANAT?

Čovek biva uhvaćen za ruku i doslovno postavljen licem uz zid. U oskudno osvetljenoj prostoriji niz praznih stolica, postavljenih u koncentričnim krugovima, postepeno i bez glasa zauzimaju ljudi i žene koji stalno jedno za drugim ulaze. Postaje nemoguć svaki pokret i svako pomeranje. Pošto su zauzeta sva mesta za stajanje i za sedenje, pročitane su instrukcije. Jedno za drugim, isto kao što su ušli, ponovo izlaze.

Po dvoje sa kamiona skidaju bale sena, unose iz i oko udaljene grupe koja sedi i grade dva metra visoki zid. Izabrani opet ulaze da bi ponovo zauzeli mesta koja su im neposredno pre toga dodeljena. Zid je završen. Savršena je tišina, savršena je i misterija. Snažnom rikom, koja je prethodno snimljena u nekoj štali, napetost je odjednom prekinuta a izvođači ostaju ukočeni na svojim mestima. Neko se onespokojen podiže; najradije bi izašao, ali u žurbi ne nalazi priliku da razori ono što je upravo sagradio i nespretno pokušava da se uzvere uz brdo sena. Niko se ne smeje. Jedan mladić predlaže da se štala zapali.

Robert Vots (Robert Watts), o njegovom »event«-u govorimo, spada među pionire Fluksusa, tog pokreta koji nikada nije bio pokret i te grupe koja nikada nije bila grupa. Ova provokacija u izrazito student-skom stilu krije u Votsovom »event«-u gorku i kritičku ironiju patvorene realnosti u koju smo prisiljeni. »Nulti problemi«, odgovara Vots onima koji ga pitaju o njegovom odnosu prema okolnom svetu. »Za taj problem nema rešenja jer sam problem ne postoji«, pisao je Marcel Dišan (Marcel Duchamp). I upravo je to zajednički imenitelj za sve umetnike koje mi, ili koji sami sebe nazivaju Fluksus: (a)nuliranje nepostojećih problema, koji su ipak u stanju da ponižavaju i ugnjetavaju svet. Organizovano ustrojstvo okolnog sveta, posmatrano kao negacija životne realnosti, ne samo da se globalno odbacuje i zapostavlja (tj. prepušta njenoj sudbini) nego se i čini jasnim, putem kritičkog procesa koji se može manifestovati i manifestuje se u hiljadu različitih oblika.

Prvi i jedini cilj je da se više ne izgubi ono što je upravo stečeno — vlastiti identitet. »Mnogi sa neopravdanim omalovažavanjem o Fluksusu govore kao o neodadaističkom pokretu sa neofuturističkom primenom. Neki od tih protagonista su prvobitno prihvatili tu definiciju, delimično iz intelektualnog komformizma, a delimično zbog apsolutne nezainteresovanosti za samu stvar.

»Futuristi su«, pisao je Antonio Gramši (Antonio Gramsci), »zastupali jasno i jednoznačno shvatanje da su našem veku, veku teške industrije, velikih radničkih gradova, intenzivnog i nemirnog života potrebne nove forme umetnosti, filozofije, odevanja i govora« kao i da ta nova slika sveta »treba da bude čisto revolucionarne i apsolutno marksističke prirode«. Zato, razarati, da bi se obnavljalo. Ta obnova se ipak — kao i uvek — izrodila u pogrešni revolucionarni razvoj. To da su umetnički futuristički predlozi bili diktirani kritičkom marksističkom koncepcijom, plod je prebrzog načina zaključivanja i nema nikakve ozbiljne osnove. Radovi o marksizmu, o njegovom savremenom razvoju, uveliko su pokazali da marksizam ne predstavlja ideologiju jednog suprotnog sveta, ili da ga ne treba suprotstavljati postojećem svetu, već da je on instrument za kritičko određivanje mehanizama razvoja kapitala i, sledstveno tome, istorije njegovog sveta.

Revolucionarna može biti praksa i iz nje proizišle posledice. Futuristi nisu imali apsolutno nikakva posla sa marksizmom. Oni su mnogo više bili logična konsekvencija istorijskog razvoja kapitala u njegovoj industrijskoj fazi. Njihov veliki, revolucionarni zadatak pobune protiv stare, trule hegemonije, bio je zakasnela sinteza jednog razvoja koji se više nije mogao zaustaviti: industrijalizacije. Ali da oni pritom jesu i koliko su bili udaljeni od idejne kritike, najbolje prikazuje to što su mnogi od njih prihvatili fašizam, koji je svakako bio najjasniji dokaz i najkonkretniji pokušaj trulog, starog sveta, koji su želeli da pobede.

Onaj koji je jednom posetio neki Fluksuskoncert, da bi slušao, ne može da izbegne uspostavljanje fundamentalne razlike u odnosu na doktrinu ruskog Manifesta. Na Fluksuskoncertu to što se violina cepa nadvoje ili rastavljanje klavira na sastavne delove sigurno treba da znači i sintetičko obuhvatanje vlastite radikalnosti i beskompromisnosti u jednom destruktivnom, fizičkom gestu; to je razaranje pogrešnih ideja, metenje pogrešnih tonova i pogrešnih objekata ovog sveta. Ipak, razaranje ovde nije samo znak vlastite životne snage, sposobne za obnovu, neophodne sposobnosti za primenu sile, već jednoznačna demonstracija fetišizma. Tako, nema lepše muzike od one koju je stvorio Filip Korner (Phillip Corner) na jednom Fluksuskoncertu u Vizbadenu, »Piano Activity«, koncertu koji se sastojao od laganog, minucioznog, gotovo bešumnog rastavljanja klavira. I tu možemo da uočimo razliku između Fluksusa i Dade. Ono što je u Dadi bilo provokacija, u Fluksusu je odbacivanje. Želja za izazivanjem zaprepašćenja u Dadi krije bes i žaljenje zbog slomljene igračke, zbog otkrivene istine. Pitanje o smislu poseda u klasnom društvu jeste ono što je u Dadi iza-

zvalo dugu i nezadrživu krizu. Ako želiš da bude Dada, moraš da budeš protiv Dade, Dada, dakle, kao konstantno negativna oznaka, Dada, »un mot qui ne signifie rien«. Dada kao neizlečiva kulturna bolest ovog okolnog sveta. Ali i Dada kao dadaistički manifest, Dada kao pokret i još Dada kao ideološki model, Dada kao dadaizam. Ipak, ta istorija nije svetska istorija; ona pre svega obuhvata monstruoznu i pogrešnu istoriju fetiša, koju je čovek sam stvorio. Zavodljiva konsekvencija biološkog straha za opstanak.

Fedele D'Amiko (Fedele d'Amico) u svom eseju o *Adornu* piše da je u preispitivanju moderne umetnosti, lišenom predrasuda, »neophodno otvoriti sadašnje aspekte i mogućnosti čoveka, pošto inače drugi oblici svesti ishlape«. Fluksus razjašnjava otvaranje tih novih aspekata i istovremeno raspoložive mogućnosti da se oni postignu. Fluksus nastaje kao reakcija, kao distanciranje, kao negacija jedne stvarnosti, koja je stvarnost totalne industrijalizacije, totalne potrošnje, totalne eksploatacije, totalnog imperijalizma. Nastaje kao negacija stvarnosti koja na plećima nosi svu odgovornost za naučno motivisana krvoprolića, kao što su Hirošima i Nagasaki, a očekuju je još perfidniji masakri te vrste. Fluksus ne piše nikakve manifeste, ne upućuje nikakve apele, ne upušta se ni u kakvu borbu sa prividnom stvarnošću koja ga okružuje, nego pokušava da u pozorištu prikaže, s jedne strane, teatralnu stvarnost sveta, a s druge strane, mogućnost samoootuđenja, neograničeno poverenje u sam život.

»Nema se šta reći, samo biti, samo živeti«.
(Pjero Manconi/Piero Manzoni)

Razotkriti samoootuđenje znači razotkriti sopstvenu rascepljenost. U osnovi tog procesa nije nikakva egzistencijalna kriza, nikakvo auto-destruktivno zadovoljstvo, nego naprotiv, samoodređenje vlastite egzistencije, izlaz iz dugog tunela straha. Trenutna usamljenost koja iz toga proizilazi, nije stoga nikakvo melanholično otuđivanje od sveta, nego svedoči o konfuziji u ovom svetu. To je značajni trenutak za jedan događaj, koji izmiče mogućnosti neposredne kontrole neprijatelja. To je značajni trenutak u kome svet tokom 60-ih i 70-ih dobija iznenađujuće novi podsticaj: hipi-pokret, Bitlse, talase protesta, veliku, revolucionarnu eksploziju '68.

Taj razvoj, koji je u nekim tačkama odbačen od nekih protagonista, pokazao je ne samo neuspeh jednog iskustva, nego i koliko je teško dosledno ga nastaviti. Neprihvatljive su, naprotiv, metode večnih robova moći, koje se moraju najžešće odbacivati i pobijati. To su robovi koji putem mistifikovanja i vrednosti sudova pokušavaju da pojedine ličnosti izoluju, time što ih vraćaju u neku dalju prošlost, da bi se druge negirale, podmitile i uništile. Posedovanje, kažu, može obezbediti prolaznu slobodu. I izgleda da je tako, jer, kao da je velika revolucionarna prezasićenost šezdesetih godina samu sebe prožderala u svim vidovima iluzija i razočarenja. Nama ne preostaje ništa drugo do da lutamo melanholično po ruševinama izgubljenih snova, ili naj-

više, da proveravamo, ne mogu li se među ostacima pronaći još neki cvetovi budućnosti. Kao iz filmova iz našeg detinjstva, pripremiće se, u svakom slučaju, jedna nova generacija za taj poslednji veliki zadatak, da se izbori za pobjedu i da primi priznanja naroda. Svi, dakle, u dvojne redove, mirno, »napred marš«! Onaj ko nije mogao ili ne može da se suprotstavi prvom nejasnom pozivu i ko se pri najmanjem pokretu prsta ponovo priključuje koloni, moguću utopiju pretvara u želju, a tu utopiju u sredstvo za preživljavanje, koje nam pokazuje granice jednog iskustva, a ne poraz mogućnosti, Fluksus je bio značajan trenutak otkrivanja protivrečnosti između mogućeg i stvarnog, raspoloženje ili konflikt, koji u Fluksusu i njegovim protagonistima, kako Anri Lefevr (Henri Lefebvre) piše u svojoj »Critique de la vie Quotidienne«, predstavlja manje ili više svesni konflikt između teorije i prakse, snova i stvarnosti; konflikt kao uzrok nemira i strepnje, kao sve nerazrešene protivrečnosti, koje bar izgledaju nerešive«. Zato se ne možemo složiti sa Volterom Marketijem (Walter Marchetti) ili, bolje rečeno, sa njegovom rezignacijom, koja postaje vidljiva kada on na pitanje »Šta je Fluksus?« odgovara: »Fluksus je mogao biti sekira koja seče granu na kojoj sede birokrate mašte, koji sve zagađuju svojim đubretom«. Sigurno je da te birokrate još i danas zagađuju svet svojim đubretom. Za to su plaćeni, i to dobro plaćeni. Niko, ipak, ne može poreći da je nakon iskustva 60-ih godina njihov ništavni poziv od onda postao još bezvredniji i još teži. Da se Fluksusu — makar i delimično — pripiše taj nimalo irelevantni uvid, izgleda nam uveliko kao dovoljan motiv za dalja proučavanja te umetnosti iskustva. Ako danas, naime, tam tam dominacije i poseda poziva verne na žetvu, uviđamo da nas nadmena, ponovo stečena sigurnost dominacije više ne može uplašiti. Kralju je oteta njegova odeća, i to zauvek. Prividno obnovljena životna snaga koju on prikazuje, nije dovoljna da prikrije opštu propast, koja ga okružuje.

Šta, dakle, činiti? Žorž Bataj (Georges Bataille) je odgovorio da »igra zahteva izvesnu odvažnost i da je u odvažnosti igre to da se ostavi otvorenom samo jedna jedina alternativa, u odvažnost igre, da u njoj nema ničeg unapred predviđenog, da se u njoj ne može posezati ni za kakvom garancijom«. Igrati na odvažnu mogućnost da se partija dobije i pri tom biti u stanju da se gleda kako prokleti, odavno prazni voz iskače iz šina i raspada se u opštem metežu, »videti tragičnu prirodu kako propada, i moći se tome smeјati, to je božanski«. (Niče/Nietzche)

Gino di Maggio, *Fluxus — Kunst als individuelle Revolution Oder Utopie als Gewerbe?*, FLASH ART and HEUTE KUNST No. 16, oktobar—decembar 1976, str. 14—15.

Preveo Dragan Glumičić

ŽAN-MARK POENSO

FLUKSUS — UMETNOST DOGAĐAJA

U ARC-u 2 se istovremeno održava prva izložba Fluksusa u Francuskoj (dokumenti i fotografije) i izložba Volfa Foštela (Wolf Vostell), jednog od Fluksusovih glavnih pokretača u Nemačkoj. Izložba traje od 17. decembra do 27. januara.

Kao i Dada, i Fluksus je nekoherentan i razbijen pokret, kao i u slučaju Dade, i o njemu će istorija sačuvati jedino mit jer je mali broj njegovih manifestacija bio namenjen muzeju. ARC 2 koji dočara aktivnosti ove grupe u stvari samo prikazuje dokumente i fotografije, a i bilo bi teško da se drukčije postupi. Fluksus je samo nekoliko godina okupljao umetnike koji su se kasnije raspršili po svetu umetnosti ili su, iz antiprofesionalizma, digli ruke od svoje delatnosti.

EKSPLOZIJA OD 1958. DO 1962. GODINE

Grupa umetnika koje danas svrstavamo pod barjak američkog pop-arta u prvi mah je nazvana neo-Dadam. Taj naziv ujedno govori o ponovnom jačanju Dade tokom pedesetih godina, zahvaljujući nizu publikacija. Madervel (Motherwell) piše o pokretu u celini 1951. godine, a onda dolazi i do objavljivanja drugih stvari, s Lebelovim tekstovima, Hamiltonovim transkribovanjem napomena za »Neženje razodevaju nevestu«, sve do eruditskijeg i zato poznatijeg Sanujeovog (Sanouillet) rada o Dadi u Parizu. U isto vreme, predavanja i manifestacije Džona Kejdža (John Cage), muzičara zvuka i tišine, koji je pretrpeo uticaj žena, pripremaju mlade umetnike za otvoreno poimanje umetničkog fenomena. Ne samo da Džon Kejdž spaja sve umetnosti u manifestacijama totalne umetnosti: slikarstvo, balet, film, poeziju, muziku, itd. . . . , već on takođe navodi svoje mlade učenike da prihvate nepredviđeno, svakodnevni događaj i da ih u potpunosti integrišu u svoj umetnički rad.

Ta dva snažna uticaja, uticaj Dade i Džona Kejdža, pripremili su eksploziju do koje je došlo između 1958. i 1962. godine. Alan Keprou (Allan Kaprow) realizuje svoje prve hepeninge i izmišlja taj naziv između 1958. i 1959. budući da se Novi Realisti pojavljuju u nevreme,

Foštel počinje sa svojim de-kolažima, Žan-Žak Lebel (Jean-Jacques Lebel) organizuje »Anti-proces«. Do eksplozije dolazi i u Japanu, s grupom Gutai, a i u još uvek izolovanim zemljama istoka. Većina mladih umetnika koji rade između 1958. i 1962. uvode događaj, slučaj i svakodnevne stvari u svoj rad; kasnije ćemo naići na njih pod najraznovrsnijim etiketama, ali su svi oni sebi postavili pitanje koje je formulisao Raušenberg (Rauschenberg): raditi u jazu koji razdvaja umetnost i život.

STVARANJE FLUKSUSA

U takvom eksplozivnom kontekstu je od 1. do 23. septembra 1962. u Vizbadenu organizovan »Fluxus internationale festspiele — Neuer Musik« s Dikom Higinson (Dick Higgins), Elison Noulz (Alison Knowles), Nam Džun Paikom (Nam June Paik), Emetom Vilijamsom (Emmett Williams), Arturom Kepkeom (Arthur Koepcke), Foštelom, Filijuom (Filliou) i Mekjunasom. Ko su te osobe?

Higins je pratio Kejdžova predavanja, pisao je hepeninge i izvodio za druge kao Keprou, među njegovim prijateljima su Džordž Breht (George Brecht) i La Mont Jang (La Monte Young) koga ćemo nešto kasnije naći pored N. Dž. Paika, poreklom korejca, koji se nekoliko godina u Evropi bavi »muzikom-akcijom«. Emet Vilijams je pesnik. Mekjunas, aktivan učesnik hepeninga, ubrzo postaje organizator; ima galeriju u Njujorku i biće zvanični izdavač grupe sve do stvaranja Higinsovog »Something Else Press«. Foštel, likovni umetnik, došao je do hepeninga i do muzike preko događajnog karaktera svojih akcija de-kolaža. Najzad će Filiju, pesnik, možda biti jedan od retkih koji će ostati neumetnik. Niko od njih ne govori o pozorištu, svi se predstavljaju kao stvaraoci muzike koja se vidi, proslavlja, živi, razara i, naravno, sluša. Ta muzika je rezultat lekcija Džona Kejdža, široko ekstrapolirana, jer vrlo malo tih umetnika sebe još definišu kao muzičare. Džon Kejdž ih je naveo da otkriju događaj kroz zvuk i kroz hvatanje slučajnog u klopku. Manifestacija u Vizbadenu ipak nije značila rađanje neke isključive i zatvorene grupe. Nijedan kritičar ne nameće svoje autorsko pravo nazivu Fluksus, a raznovrsno poreklo učesnika, kako u geografskom tako i u umetničkom smislu, isključuje svaku okamenjenu definiciju nekog koncepta ili neke slike neuhvatljivog obeležja. Antiprofesionalni i antiumentnički karakter manifestacija formalno se, uostalom, suprotstavljao takvom stavu.

KRATKO POSTOJANJE GRUPE

Vizbadenska manifestacija se ponavlja sledećeg meseca s nekoliko novodošlih umetnika. Pariski pokušaj u decembru je neuspeh uprkos prisustvu Šmita (Schmit) i Sperijsa (Spoerri). *Festival of Misfits* u Londonu obeležen je prisustvom Bena, aktivnog propagatora Fluksusa u Francuskoj.

Godine 1963. svetkovine Fluksusa nastavljaju se u Diseldorfu (Bojs/Beuys) se pridružuje grupi), u Njujorku, s Jam (Yam) festivalom i na Segalovoj farmi, da pomenemo samo najznačajnije.

Umetnici Fluksusa u stvari mnogo putuju i svaki od njih organizuje gde može kolektivnu ili pojedinačnu manifestaciju. Kad se neki ne odazovu pozivu, izvode se njihove komadi: tako je Ben, u Francuskoj, od 1962. do danas izveo veći broj Fluksusovih nego svojih dela.

Godine 1964. obeležena je s dve velike manifestacije u Karnegi Holu u Njujorku. Sledeće godine, grupa, koja se nikad i nije u pravom smislu reči organizovala, počinje da gubi svoju delimičnu koherentnost.

Priredivači hepeninga, slikari, muzičari, pesnici nalaze se s vremena na vreme, uvek s novim učesnicima. Ben je zadržao u svom repertoaru najbolja dela Fluksusa, Mekjunas i dalje objavljuje radove svojih prijatelja, Higinis takođe postaje izdavač, Fridman (Friedman) stvara *Fluxus West*, oko koga se razvijaju razne škole Fluksusa, kao i neke druge u severnoj Americi. Izraz Fluksus se i danas nalazi na zaglavljljima plakata, ali prva grupa, koja se raspršila, samo je jednom uspela da se okupi ovih poslednjih godina na retrospektivi Zemana (Szeemann) i Zoma (Sohm) u Kelnu 1970. (Videti bibliografiju).

Fluksus je živeo između 1962. i 1964. godine jer se neki stvaraoci koji su postali profesionalni umetnici ili neumetnici pozivaju na pripadnost Fluksusa, mada od njih više niko nije pravi Fluksusovac.

DUH FLUKSUSA

Istorija Fluksusa se stapa s istorijom hepeninga jer su im izvori isti, ali se ona od nje i razlikuje po tome što je delo Fluksusa kolektivnije, radikalnije, otvorenije svim kategorijama umetnika, subverzivnije, mada je retko politički obojeno. Ovde objavljen tekst Džordža Brehta daje predstavu o tom htenju da se jedna okamenjena umetnost zameni nečim neočekivanim što doživljavaju svi učesnici. Fluksus je stremljenje ka neuhvatljivom, nepoznatom, slučajnom, rasplinjavanje umetnosti u svakodnevici (a ne obratno kao kod Dišana); za to su dobra sva sredstva. Rasprave i publikacije usvajaju poremećenu tipografiju, spajaju dečije crteže, stare gravire izvan konteksta, nađene i neočekivane slike. Filiju, Ben i Breht upražnjavaju ne-umetnost, cilj svih njihovih dela i manifestacija je uništenje umetničke konvencije. Ben napada umetnikovu megalomaniju, njegov ego, njegovu originalnost; Breht pokušava da izazove događaj polazeći od najbeznačajnijih elemenata: neka slučajno izabrana reč postaje događaj, stvarni predmeti ulaze u muzej bez skandala, prosto da svakodnevni život ne bi bio zaboravljen; Filiju koncentriše pažnju na način na koji se delo stvara tako što obelodanjuje konvencije i koncepte koji pretvaraju jedan formalni proces u umetničko delo, a ipak se ne zadržavaju na tom procesu. Umetnici kao Bojs i Foštel posvećuju veliku pažnju mizan-

scenu i okruženju. Higin, Nam Džun Paik, Emet Vilijams, Andersen i drugi otkrivaju apsurd u svakodnevnoj stvarnosti, izazivaju zastrašujuća korišćenja, neuobičajena ponašanja u odnosu na predmete, sredstva komunikacije i ostale datosti našeg svakodnevnog i kulturnog života. Koncert se sastoji u obilaženju gomile kuća uz šutiranje neke gitare, gledanje filma u dodavanju filmske trake kroz redove gledalaca, s tim što prvi gledalac vidi kako mu ceo film prolazi kroz ruke i zadržava poslednju sliku, a poslednji gledalac u poslednjem redu raspolaže samo prvom slikom (Andersen).

Stvaraju se institucije Fluksus. Robert Vots (Robert Watts) izrađuje Fluksus marke, drugi prave Fluksus pečate; Šiomi (Shiomi) predlaže da svira Lista na klaviru potopljenom u bazen. T. Šmit stavlja odštampane, pocepane papire u bokal i predlaže da se dobro promućkaju pre nego što se pročita pesma. Robin Pejdz (Robin Page) i Volter de Marija (Walter de Maria) pozivaju na bušenje rupa u patosu ili tlu, a drugi umetnici neće zaboraviti da to i učine.

NASLEDNICI FLUKSUSA

Fluksus je bio izuzetan eksperimentalni pokret budući da je postojao i u severnoj Americi i u Evropi i da leži u začetku svega što će predstavljati umetničku aktuelnost šezdesetih godina, isključujući jedino minimalno slikarstvo. Fluksus je za sobom ostavio, više nego prolazne manifestacije, veliki broj objavljenih ili neobjavljenih ideja od kojih će veliki deo biti realizovan u godinama koje će uslediti. Dubljenje rupa vodi *land art-u*, korišćenje reči kao građe vodi konceptualnoj umetnosti (videti tekstove Henrija Flinta (Henri Flynt) o konceptualnoj umetnosti iz 1961. godine). Umetnost akcije takođe ima izvorište u Fluksus događajima. Ja ni izdaleka ne nameravam da u Fluksusu vidim izvorište kasnijeg razvoja svih specifičnih tendencija, ali mi se čini da je veliko previranje ideja i predloga omogućilo izvesnu evoluciju. Nijedan umetnik ne može danas da se sam poziva na Fluksus pošto su ideje Fluksusa bile zajedničke. Isto kao što su Brak (Bracque) i Pikaso (Picasso) 1911. godine slikali veoma slična platna, tako su Breht, N. Dž. Paik, La Mont Jang i drugi pisali veoma slične predloge za događaje, što ne sprečava da su njihova današnja dela savršeno različita.

Istorija Fluksusa se i dalje piše, ona će, kao i Dada, zadržati mitsku auru zato što joj nedostaju opipljivi tragovi, a ipak ostaje izvorište predloga.

BIBLIOGRAFIJA

La Monte Young — Anthology of ..., 1963. 1970. Heiner Friedrich.
H. Sohm, H. Szeemann — *Happening and Fluxus*, Koelnischer Kunstverein, 1970.

G. Brecht — *Revue Fluxus*, ponovno izdanje Flash Art.
Kultermann Udo — *Art, Events and Happenings*, Mathew Miller Danbar, London 1971.
Poinsot J. M. — *Mail art*, Cedric, Paris, 1971.

NEKOLIKO DATUMA

1952. Blek Mauntin Koledž (Black Mountain College), Severna Karolina, manifestacija koju je organizovao Džon Kejdž s Mersom Kaningemom (Merce Cunningham) (plesaćem, a kasnije koreografom), Robertom Raušenbergom (slikarem) i Dejvidom Tjudorom (David Tudor) (pijanistom). Publika se nalazi u sredini dvorane, gleda filmove na plafonu, sluša čitanje pesama, snimljenu muziku i posmatra druge istovremene akcije.

1957. *New York Times* izveštava o jednoj manifestaciji grupe Gutai u Osaki, kojom je upravljao Džiro Jošihara (Jiro Yoshihara). Grupa je stvorena 1955.

1958. Prvi hepening Keproua u Daglas Koledžu (Douglas College, New Brunswick). Sam naziv se pojavljuje tek 4. oktobra 1959. u »Osamnaest hepeninga u šest delova« u *Reuben Gallery* u Njujorku.

1959—1961. Džordž Breht (Njujork), N. Dž. Paik (Diseldorf), Red Grums (/Red Grooms/ Njujork), R. Filiju (Pariz), R. Vitman (/R. Whitman/ Njujork), Džim Dajn (/Jim Dine/ Njujork), El Hansen (/Al Hansen/ Njujork), D. Higin (Njujork), K. Oldenburg (/C. Oldenburg/ Njujork), Ž. Ž. Lebel (Venecija), Foštel (Barcelona) i Nič (/Nitsch/ Beč) organizuju svoje prve hepeninge.

16. juni, 1962. »Neo-Dada in der Musik« u Diseldorfu. Prva manifestacija koja je okupila buduće članove Fluksusa. Septembar 1962. »Fluxus Internationale Festspiele« u Vizbadenu, prva manifestacija Fluksusa ponovljena sledećih meseci u Amsterdamu, Londonu (*Festival of Misfits*) Kopenhagenu i Parizu.

1963. — Festum Fluxorum u Diseldorfu, *Yam Festival* (Smolin Gallery), Njujork, Festival Fluksus Totalne Umetnosti, Nica, i mnoge druge manifestacije koje su okupljale samo po nekoliko umetnika.

1964. Fluksuskoncerti, Karnegi Hol, Njujork (maj i juni). Manifestacije se nastavljaju cele godine u raznim mestima. Mekjunas počinje da objavljuje dokumente o Fluksusu, i od tog trenutka će samo njegove publikacije održavati izvesno jedinstvo grupe čiji se članovi pojavljuju ili sami, ili s drugim priređivačima hepeninga.

Jean-Marc Poinsot, *Fluxus — un art ae l'événement*, Art Press No. 15, decembar 1974/januar 1975, str. 14—16.

Prevela Ana Moralić

JINDRIH HALUPECKI VREME NULTO

1. O pokretu Fluksus — tako nazvanom početkom šezdesetih godina — često se govori kao o neodadaizmu. To je i tačno i netačno. Fluksus je nastao spontano i u drukčijim okolnostima od Dade, a važan je po tome što ništa nije imitirao. S druge strane, po mnogo čemu je sličan Dadi, što pokazuje da osećanja i ideje koje su dovele do Dade i danas žive.

Počeci Fluksusa sežu do tečajeva o »komponovanju eksperimentalne muzike« koje je Džon Kejdž držao na *New School for Social Research* u Njujorku od 1956. do 1958. godine. Fotografije tih tečajeva mogu se videti u El Hansenovoj knjižici o hepeninzima i »prostorno-vremenskoj umetnosti«. Izvodi se Hansenova kompozicija, a dirigira Džon Kejdž sa smeškom na usnama. Igračke su jedini muzički instrumenti u rukama polaznika. Polaznici su Džordž Breht, Dik Higin, Džekson Mek Lou (Jackson Mac Low), Alan Keprou i El Hansen. Niko od njih nije muzičar; ima pisaca, umetnika, naučnika... Čudan spoj za tečaj iz komponovanja! Higin, Hansen i Keprou su priznali da su im ta predavanja bila važna. Breht je to najkraće i najjasnije izrazio: »svojim životom, svojim načinom življenja, on (Kejdž) je za nas bio veliki oslobodilac«.

Premda eksperimentalna, Kejdžova predavanja se zacementirano nisu bavila tehnikom komponovanja, već nečim sasvim drugim. On je predavao duhovnu disciplinu, pažnju prema svim stvarima u razvoju, otvorenost za sve što se dešava u našem golemom univerzumu i ljubav prema bivstvovanju u njegovoj nadljudskoj i nadracionalnoj nepredvidljivosti. Otuda princip neizvesnosti, Kejdžu tako drag. No to ne znači povinovanje preistorijskom haosu, već, naprotiv, omogućuje razotkrivanje tajne strukture kosmosa. Kejdž je taj princip sistematski primenjivao na umetničko stvaranje, prosto zato da bi dokučio tu strukturu u njenim specifičnim stanjima i tako otkrio »nekakav eksperimentalni položaj u kojem valja nastojati da se živi«. O važnosti tih tehnika, Keprou je rekao: »one vode do praga na kome se estetika, etika, religija i život *per se* više ne mogu razabrati«.

Za Kejdža je vreme primarni element. Međutim, on sam je svoje ideje pokušao da primeni na prostorne oblike. Još u leto 1952. godine, u

Blek Mauntin Kolidžu, sa nekolicinom prijatelja je zamislio jedan događaj koji bi bio ujedno muzički, poetski, slikarski, kinematografski i koreografski. I Kejdžovim učenicima u *New School* bilo je lako da primene njegove metode u stvaranju novih struktura ne-muzičkom gradom, posebno u svetlu činjenice da su istovremeno otkrivali slične tendencije u radu drugih mladih umetnika u Njujorku.

Godine 1958. rođen je hepening razvijanjem asamblaža i *ambijenta* u vremenu, kako ga je njegov izumitelj Keprou umesno definisao. Keprou nije upotrebio naziv »hepening«, koji se pojavio tek naredne godine kada je Džordž Breht počeo da koristi reč »događaj« da označi »totalan doživljaj za više čula«. Kasnije je te događaje izložio u kratkim tekstovima od nekoliko reči koji su mu poslužili da »svojim prijateljima saopšti male pouke«. Hansen govori o prostorno/vremenskoj umetnosti, dok Džekson Mek Lou i Dik Higin metode neizvesnosti i slučajnosti primenjuju na poeziju i pozorište.

Tako su mladi muzičari i pesnici, umetnici, plesači i glumci krajem pedesetih godina u Njujorku obrazovali jedan raznolik pokret počevši da se sastaju i zajednički istražuju mogućnosti da svoju krajnje neobičnu umetnost približe javnosti. Okupljali su se ponajviše u avangardnim galerijama, kao što su *Reuben, Judson* i *AG*. Galeriju *AG* vodio je Džordž Mekjunas, ličnost koja će narednih godina odigrati važnu ulogu.

2. Mekjunas je bio vešt organizator i uvek predan zajedničkoj stvari, ali je bio prinuđen da zatvori galeriju i iz *SAD* pređe u Evropu. U Nemačkoj Mekjunas sreće grupe *Action Music* i *dé-coll/age*, koje su 1959. počele da se okupljaju oko Korejca Nam Džun Paika, Nemca Volfa Foštela i oko drugih, uključujući i nekolicinu Amerikanaca koji su prešli u Evropu. Među ovima jedan od prvih bio je Higin sa suprugom *Elison Noulz*. Svi su oni polazili od istih temeljnih stavova. Mekjunas je smislio naziv *Fluxus* i pokrenuo *Festa Fluxorum*. To su bili ciklusi izvođenja obično pod nazivom »koncerti«, ali su zbog veoma raznovrsnih programa više bili nalik ekspresionističkim i dadaističkim kabareima.

Mekjunas je počeo u Visbadenu 1962. i nastavio da organizuje festivale u Nemačkoj, Danskoj, Švedskoj i Francuskoj. Slične predstave, premda pod drukčijim nazivima, odvijale su se i u Njujorku; najvažniji je bio festival *Yam* (ovde *yam* zamenjuje *may* /maj/) koji su priredili Džordž Breht i Robert Vots i koji je trajao čitavog maja 1963. godine. Mekjunas je sanjao o svetskoj turneji, ali se 1963. vraća u Njujork gde zatim svu energiju posvećuje prevashodno izdavaštvu.

Kada je grupa počela sa kolektivnim performansima u Mekjunasovoj galeriji u Njujorku, kompozitor *La Mont Jang* prikuplja materijal s namerom da pokrene časopis koji je trebalo da se zove *Fluxus*. No pošto taj pothvat propada, *Jang* i *Mek Lou* isti materijal upotrebljavaju za pamflet pod naslovom *An Anthology* (Antologija). Objavljena

u Njujorku 1963, ova antologija ostaje najvažniji zapis pokreta. Mekjunas, veran zamisli o izlaženju redovne publikacije, počinje da izdaje *Fluxus Yearbox*. Prvo izdanje nosi oznaku 1962-64, ali se drugo i poslednje pojavljuje tek 1968. Volf Foštel u Nemačkoj mnogo redovnije priprema antologijska izdanja svojih *dé-coll/age* (počev od 1962), koja tako postaju organ pokreta.

An Anthology je jeftino izdanje rađeno karakterističnim Mekjunasovim grafičkim stilom. Kod kasnijih izdanja Mekjunas se opredeljuje za pravu pravcatu kutiju: u nju smešta tekstove, štampani papir, letke ili rolne, zajedno sa filmovima i nekim sitnicama. Kod njega prevladava interesovanje za originalne vidove prezentacije, te njegova avangardna izdanja sve više prerastaju u produkciju drangulija.

Godine 1964. Higin, koji je bio tipograf, osniva vlastitu izdavačku kuću: *Something Else Press*. Prvo objavljuje svoje kompozicije, *Jefferson's Birthday*, sa važnim ogledom o počecima Fluksusa a pod nazivom *Post-Face*. Tokom narednih godina štampa sjajnu seriju knjiga koje su napisali on i njegovi prijatelji, kao i priznanja vredno ponovljeno izdanje dela Gertrude Štajn (Gertrude Stein). No nedavno je Higin razazslao obaveštenje sa natpisom u crnom okviru: »*Something Else Press 1964/1974*«.

Godine 1970. Harald Zeman u Kelnu postavlja veliku izložbu *Happening & Fluxus*. Prikazano je više stotina priloga, a na desetine umetnika je tu priliku moglo da iskoristi za postavljanje vlastitih izložbi, ambijenta ili hepeninga. Katalog, koji je napravio kolekcionar i arhivar Hans Zom, predstavlja svojevrsan uzor. Ta je izložba, međutim, bila potpuni promašaj. »Aktivnosti umetnika uglavnom su doživele neuspeh, ako ne i potpuni krah«, priznao je Zeman, a javnost jedva da je i reagovala.

Ponovio se slučaj Dade, sve do krajnjih konsekvenci. Priča o Dadi završava se sa prikazom *Relâche* 1924. godine čiji su autori bili Pikabia (Picabia) i Satie. Ali do tog vremena Dada je već postala anahronistična. Trebalo je da prođe četvrt veka pa da se njena snaga iznova otkrije. Na Dadu se gledalo kao na jalovu epizodu bez značaja, no ona je bila polazište čitave evolucije moderne umetnosti između dva rata. Slično tome, pokret Fluksus koji je bio veseo, neodgovoran i krcat nadom, baš kao i Dada, smenili su krajnje tmurni, ozbiljni i očajnički dosadni umetnički trendovi. Više se toliko ne govori o Fluksusu kao što ljudi više ne govore ni o Dadi. Ali ovo padanje u zaborav i ćutanje ima svoj značaj.

3. Fluksus nikada nije bio zatvorena grupa. Mekjunas je čak pokušao da od njega napravi međunarodnu kompaniju, čiji bi on bio predsednik, sa nizom regionalnih potpredsednika i centralnim komitetom. Ali to se dešavalo 1964. godine u vreme kada je zlatno doba Fluksusa već bilo na zalasku. Teško je, čak, tačno nabrojati sve umetnike koji su pristupili pokretu. Neki su mu godinama pripadali, dok su se

drugi pojavljivali samo nakratko. *An Anthology* ostaje glavna publikacija. U njoj se nalaze imena tih dana uglavnom nepoznata, no koja će ubrzo postati važna. Osim onih koja smo već sreli u Kejdžovoj školi, izuzev Keproua, tu su i kompozitori Erl Braun, (Earl Brown), Toši Ičinajagi (Toshi Ichinayagi), Kristian Volf (Christian Wolf), Ričard Maksfild (Richard Maxfield) i La Mont Jang, umetnici de Maria i Moris sa svojim »plesnim konstrukcijama«, Rej Džonson (Ray Johnson), Joko Ono (Yoko Ono) i autori događaja, poput Paika. Što je još važnije, u ogledu Henrija Flinta po prvi put se pominje »konceptualna umetnost«, a Volter de Maria izlaže ideju o »Art Yard« — »*La cour de l'art*«, prvi primer onoga što će kasnije postati poznato kao »earth art« (zemna umetnost); La Mont Jang tu objavljuje svoje kompozicije iz 1960, kao što je ona *sola quinta Si — fa diesis*, »koju valja dugo čuvati«. Naslov antologije veoma izražajno govori o značaju intencije grupe. Nikada se ne navodi u celosti, zbog svoje dužine: *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Actions, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Constructions and Mathematical Compositions* /Antologija slučajnih operacija, konceptualne umetnosti, anti umetnosti, neodređenosti, improvizacije, besmislenog dela, elementarnih nepogoda, plesnih konstrukcija i matematičkih kompozicija/.

Ovaj popis ne može se smatrati teorijskim programom. »U Fluksusu nema nastojanja da se ciljevi i metodi usaglase«, objašnjava Džordž Breht, jedan od najreprezentativnijih pripadnika pokreta; »pojedinci kojima je zajedničko nešto nedefinisano spontano se slažu da su granice umetnosti šire nego što to obično izgleda, odnosno da umetnost i izvesne granice koje su godinama postojale više nisu od neke velike koristi«. Međutim, ovaj širok i liberalan program podržavalo je sasvim određeno zajedničko raspoloženje. U osnovi je ležalo stremljenje da se podseti na umetnikov suštinski zadatak obnove i očuvanja najskrovitijih odnosa ljudskih bića sa univerzumom, kao i bolna spoznaja da, ne samo što društvo u kome živimo te odnose ugrožava, nego i da postojeći oblici umetnosti koje ovo društvo neguje i prihvata više ne koriste toj svrsi. Štaviše, oni umetniku zadaju teškoće i skreću ga s njegovog puta. Reakcija na to stanje stvari nije se mogla ograničiti na reviziju formalnog poretka ili na bekstvo u zabavnu i provokativnu anti umetnost. Valjalo je odreći se nasleđa naše kulture, napustiti tradicionalno shvatanje umetnosti, istopiti, razbiti i izbrisati etablirane oblike, kako bismo se vratili živim izvorima stvaranja. Ta umetnost nije postala antitradicionalna. Ona je atradicionalna.

4. Sve to je za posledicu nužno imalo neke zajedničke osobine. Najuočljivija od njih bila je minimalizacija objektivne forme dela. Za formu su odgovorni oni prema kojima umetnik usmerava svoje delo da bi ga dovršio. Bez publike muzička kompozicija je naprosto niz vibracija, a skulptura indiferentna forma. Ali umetnici Fluksusa, ili oni koji su se pridružili pokretu, sistematično su spoljašnju formu svojih dela svodili na neki podstrek ili savet. Mnoge njihove partiture

sadrže samo fragmentarna uputstva čije dešifrovanje iziskuje aktivno učešće izvođača. Kada su priređivali događaje, Brecht, Vots i drugi zadovoljavali bi se čudnovatom reči ili frazom, čija realizacija nije strogo određena.

Ta minimalizacija može se neočekivano završiti: sasvim bezličnom bezizražajnošću, praznjenjem forme i sadržaja, pri čemu dosada postaje novi umetnički medijum. Poređenje sa prazninom i njenim vrtočnim egzistencijalnim bezdanom je, u stvari, smišljeno.

Druga posledica toga je da ili sami učesnici biraju materijale kojima će delu dati sadržaj ili se, pak, udružuju različite tehnike koje su po tradiciji pripadale posebnim umetničkim disciplinama. Da bi definisao taj metod, Higinis je usvojio reč »intermediji«, ne znajući da prosto ponavlja termin koji je Mejerholjd upotrebio 1910. za svoj »Dom intermedija« u kome je pozorišno stvaranje preobrazio u neku vrstu protohepeninga. Veliku rusku avangardu valja često imati u vidu. Inače se ideja intermedija ili brka sa idejom vangerovskog *Gesamtkunstsverka* ili se intermediji smatraju »estetskim hibridom«. No efekti različitih umetnosti ne akumuliraju se u intermedijima kao u Vagnerovoj neobaroknoj estetici, niti se jedna umetnost kalemi na drugu. Intermediji se smeštaju bilo »u krajeve čije mape još nisu napravljene«, to jest među kolaž, muziku i pozorište-hepening, bilo između muzike i filozofije (Korner i Kejdž) ili poezije i vajarstva (Emet Viliams, Robert, Filiu). Oni jednostavno ruše granice među umetnostima, granice koje su u svakom slučaju veštačke i posledica su tehničkog umeća umetnika i izvođača. Drevni čovek je u svojim ritualima spajao poeziju, muziku, ples i plastične umetnosti.

Najzad, moramo podvući tendencije o kojima je sanjala antiaristokratija u umetnosti. One su katkada posledica nastojanja da se odbace jalove forme koje utamničuju umetnost elite, a katkada demokratizma koji su Amerikanci proglasili svetim. Higinis to vidi kao ispovedanje vere: »Dva veoma poznata lika valja smatrati prototipovima naših umetnika danas: Fausta i Švejka. Da biste sledili faustovski manir, morate biti strašno uzvišeni, morate ozbiljno raditi i to radije noću, i moraju vas smatrati najvećim čovekom posle Adama. Nasilje, skandal i akcija, postavši izraz dobrote, preobraziće se u revoluciju revolucije radi, što po sebi proizlazi iz ludovanja za Faustom. S druge strane, pošto se socijalna situacija u ovoj zemlji već godinama pogoršava, nekolicina nas insistira na vrednostima koje su više u švejkovskom maniru. Mi volimo obične, svakidašnje, neproduktivne stvari i aktivnosti. Drugi se, naprotiv, bave samo velikim stvarima. Ja mislim da uzvišenost nije vrednost, već način bitisanja. Ako bismo nakratko mogli da povučemo paralelu između uzvišenosti i svetosti, onda bismo citirali Gertrudu Štajn: 'Svetac, pravi svetac nikada ništa ne radi; mučenik nešto radi, ali pravi svetac ne radi ništa, a ja bih volela da sam napisala »Četiri sveca u tri čina koji jednostavno nikada nisu ništa uradili'«.

Knjiga Jaroslava Haška o dobrom vojniku Švejku je odista veliki dadaistički ep. A zanimljivo je primetiti kako se duh Dade, učenje zena i najrigorozniji lingvistički eksperimentalizam prepliću u poetici Fluksusa.

Kada je Fluksus pokrenut u njemu nije učestvovao samo Džon Kejdž već i drugi značajni američki kompozitori kao što su Erl Braun, Kristian Volf i Ričard Maksfild. Doprinos ovih muzičara bio je od odlučujućeg uticaja na razvoj Fluksusa. Bolje od bilo kog drugog umetničkog medija muzika je — a pogotovo asentimentalni i asimbolični koncepti ka kojima su ovi kompozitori težili — mogla da otkrije svet u njegovoj temeljnoj, asemantičkoj odnosno antisemantičkoj autentičnosti; da otkrije njegovo puko prisustvo kao razvoja čiji se glavni značaj sastoji u tome što je neuslovljen, što je bez svrhe, smisla i značenja. Sam svet nije ništa drugo do »besmisleno delo«, te će umetnikovo »besmisleno delo« biti savršen *mimesis* ovog sveta i uvođenje u njegovu pravu prirodu. Koncept »besmislenog dela« u osnovi se podudara sa idejom Džordža Brehta o »slučajnoj slikovitosti«. »Plodište formi kojim umetnik raspolaže otvara se i napokon može obujmiti čitavu prirodu«, kaže on. Citirajući Suzukija i Hansa Arpa, dodaje: »Kad se Umetnost približi aleatornoj imaginaciji, umetnik počinje da se stapa sa čitavom prirodom. Sve što on stvori rasvetljava prirodu i njega samog«.

Mnogo bismo pogrešili kad bismo ovo sistematsko odbacivanje smisla uporedili sa nihilizmom. Naprotiv, ono pokazuje bezgraničnu otvorenost prema svetu i stalni je izvor radosti i vedrine. Dok je Dada svojim aktivnostima lišenim smisla često ispoljavala očajničko osećanje apsurdnosti života, Fluksus se bavio — da se latimo izraza dragog Ničeua — »veselom naukom«.

Karnevalski duh — da upotrebimo taj prikladan termin Mihaila Bah-tina — pristaje Fluksusu bolje od svesti o apsurdnosti. Analiza ne-očekivane a ipak logične veze između elemenata karnevala i religije oduzela bi nam previše vremena. Prvo, oni su prosto izraz ekstaze, bujne sreće što omogućava potpuno prihvatanje egzistencije, iz čega se izvodi odbijanje da se stvari svedu na sisteme, teorije, teologije, ideologije ili pravila. S druge strane, ako zanemarimo muzičku pozadinu sveta karnevala, preostaju samo sprdnja i provokacija. U kasnoj fazi Fluksusa teško je naći zajednički imenitelj za spiritualnost Kejdža ili Kristiana Volfa, za razonode koje je najavljavao Mekjunas, kao što je *Vagina Painting*; za *Toilet seat covered with pressure sensitive adhesive*, za *Shit-Porridge* ili *Shit-Manifesto*, izmešane sa proklamacijama »produktivne« umetnosti u stilu LEF iz sovjetskih dvadesetih godina, u kojima umetnički motivi moraju da se pokore neposrednoj društvenoj koristi.

Fluksus je bio potpuno američki fenomen i njegov smer se promenio kada mu je pristupilo nekoliko evropskih, poglavito nemačkih umetnika. Godine 1966. El Hansen je govorio o razlici između hepeninga

u SAD i Evropi. Od onda se to razilaženje neprekidno povećavalo. »Čini se da je nasilje karakterističnije za evropske hepeninge nego za američke. U američkim hepeninzima ima nečeg poetskog i pitomog, što je možda nusproizvod mjuzikhola. Evropljani su izgleda ukinuli granice i stavili naglasak na činjenicu da su slobodni da idu dokle im je volja, dok su Amerikanci bliži totalnom delu sa porukom ili neograničenom slikom, suprotno simbolizmu«. Još 1963. godine Mek Lou je upozorio Mekjunasa na ono što je nazvao »sadističkom dadom«, u pismu koje mu je u Nemačku poslao iz Amerike: »Daj — pomози — budi koristan. Život je za većinu ljudi *prilično* ružan i dovoljno bolan. Uvek ga učini malo lepšim, nikada gorim«.

Higgins je taj stav nazvao »faustovskim«. A upravo to je izazvalo evoluciju koja je iz temelja promenila principe Fluksusa. U svom najznačajnijem periodu delanja — od otprilike 1958. do 1964. — grupa je prolazila gotovo nezapaženo, što je, međutim, razlog više da je danas ne previđamo. Još uvek se ponavlja da je sve što polaže pravo da se danas zove avangardom nastalo početkom druge polovine šezdesetih. Ali ako pažljivo ispitajte poreklo raznih trendova, skoro uvek ćete otkriti da se koreni, u većoj ili manjoj meri, nalaze u grupi Fluksus ili oko nje. Nema nikakve sumnje da ideja minimalizma, konceptualizma, akcione umetnosti i »besmislenog dela« On Kawara (On Kawara) i Hane Darboven (Hanna Darboven) izvire odatle. Performansi Šarlote Morman (Charlotte Moorman) mogu se smatrati prvim primerom telesne umetnosti (*body art*); niti ima ikakve potrebe naglašavati da su brojne varijante hepeninga inspiraciju nalazile u tim istim izvorima. Ali u isto vreme ove nove forme uvek nastoje da šokiraju, te često završavaju u uvrnutim i morbidnim brutalnostima.

Fluksus je ostao na periferiji našeg društva. Ali kada društvena elita avangardu iznova uključi u strukture i preuzme je, ona menja smisao. Metod spoznaje kosmosa iz sebe izrodi se u narcizam; introspekcija postaje egzibicionizam; a duhovna disciplina pada na grane čistog komercijalizma. »*Alles Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen*«, »Svo blagostanje je lako, Božansko stupa mekim koracima«. Za Ničea je to bila »prva rečenica njegove estetike« — ali i poslednja, jer je napisana 1888, poslednje godine njegove lucidnosti. Ali moderna umetnost je danas postala očajno vagnerovska. Ben Votije, koji je od evropskih članova Fluksusa bio najbliži prvobitnom američkom konceptu, izričito se udaljio od Foštela i Bojsa, koje je ukorio zbog njihove dosadne visokoparnosti. U biti, njegovi razlozi se mogu uporediti sa razlozima koji su Ničea naveli da raskrsti sa Vagnerom (Wagner). Godine 1962. Keprou je pisao da je u našem društvu »jedini uspeh uopšte ne uspeti«. Moramo naglasiti da su osnivači ovog pokreta vešto izbegavali uspeh, pogotovo onaj komercijalni. Što se ne može reći za mnoge njihove manje slavne sledbenike.

Značajno je, takođe, da Česi i Slovaci nikada nisu prihvatili čudovišne i vulgarne vidove hepeninga koje su posebno voleli njihovi susedi u Beču. Razlog delimično leži u izostanku komercijalizacije avangarde

i odsustvu novinarstva koje je iskorišćava, a delimično u tradicionalno demokratskom duhu zemlje. Milan Knjižak (Milan Knížák), koji je svoje prve »demonstracije za sva čula« izveo na praškim ulicama leta 1964, još ne znajući za slične pothvate u Njujorku i Nemačkoj, godinama se usredsređivao na »veoma jednostavne rituale u kojima je tišina suštinski element«. Aleks Mlinarčik (Alex Mlynarcik), koji je sa Stanom Filkom 1965. u Bratislavi počeo da radi »happsoc«, što je bilo blisko umetnosti kasnije nazvanoj »konceptualnom«, više je voleo da sa aktuelnim aktivnostima učestvuje u veselim narodnim feštama. Oko njega i Filka obrazovala se grupa umetnika, među kojima se po originalnosti isticala Jana Zelibska. Sa velikom istančanošću ona je uzdigla svakodnevne postupke do umetničkog fenomena i izvodila lirске obrede u unutrašnjosti Slovačke. Napokon, Ladislav Novak (Ladislav Novak), pesnik i umetnik, koji je 1964. počeo da planira niz događaja sa mnogo ličnog duha, nedavno je prikazao nekoliko jednostavnih i veselih događaja u Brnu. Svi ostaju bliski prvobitnom raspoloženju američkog pokreta, a da toga nisu svesni.

6. Kao u slučaju Dade, veliko šarenilo trendova u modernoj umetnosti ulivalo se u pokret Fluksus tokom više godina. Još jednom je vreme razoreno, a istorija naše civilizacije zaustavljena, čime je stvoren prostor za prastaro, to jest metafizičko iskustvo: u trenutku čovek može da se iz svoje egzistencije kao otelovljeno biće spusti do čiste svesti. Nije slučajno što se simbol tišine, praznine i pustoši tako često vraća u modernu umetnost — od Maljeviča, Vazeza (Varese), Kejdža i Volfa do Pienoa, Klajna (Klein), Raušenberga ili De Marie. Ukida se prolaženje vremena: mi smo u »nultom vremenu«.

Umetničko delo, međutim, ne može da ima svoje korene nigde drugde do u svetu i za svet, u istoriji i društvu i za njih. Ako delo ne hrani imperativna potreba za komuniciranjem, učestvovanjem i davanjem sebe, ono je samo privatna razbibriga. Na žalost, to je često slučaj sa tekućom produkcijom Fluksusa i grupe koja je ostala uz Mekjunasa.

Tačno je da će umetnik, ukoliko svoju umetnost smesti u ovo društvo, biti predat na milost i nemilost kolekcionarima, muzejima, učenim teoretičarima i novinarima u potrazi za senzacijama — grotesknim i tragičnim konvencijama i deformacijama. Umetnik ipak ne može da odbije da učestvuje. On mora pobeći u pustinju, ali samo zato da bi se iz nje vratio u ovu civilizaciju, kakva god da je. Ova civilizacija je zaglibila u krizu kojoj izgleda nema granica. »Mi civilizacije sada znamo da smo smrtni...«. Tu čuvenu frazu napisao je Valeri (Valery) posle I svetskog rata. Postoji nekoliko teorija koje pokušavaju da objasne zašto je toliko mnogo civilizacija — uključujući i one velike i moćne — iščezlo. Uzroci obično leže u pomanjkanju interesa pripadnika jedne civilizacije da je spasu i omoguće joj da i dalje postoji. Civilizacija je bez sumnje delo ovog sveta. Pa ipak, ni u kom slučaju ne može opstati isključivo na materijalnim silama; ona ne može postojati bez nečega što leži iza vidljivih oblika.

Svet nije automat. A *fortiori*, civilizacija ne postoji sama za sebe. Nju valja sve vreme održavati, preobražavati i iznova stvarati. Za

velike zastoje civilizacije kriva je opšta apatija, zahvaljujući kojoj se većina ograničava na to da iz civilizacije izvlači koristi ne stvarajući više ništa za nju samu. Nije li to definicija potrošačke civilizacije? Ove krize istovremeno podstiču manjinu raštrkanih pojedinaca nepoznatog porekla da se traže širom sveta ne bi li pobjegli od apatije i pronašli nov razlog življenja, osećaj čovekovog postojanja u univerzumu; a to je sila na kojoj su se civilizacije gradile. Dišan je insistirao na tome da je »Dada metafizički stav«. Ako neko želi da govori o religiji, radije govori o metafizici; ako neko želi da govori o metafizici, radije govori o ne-umetnosti. Čak i reči gube svoj smisao. Čovek ima utisak da se radi o nečemu što više ne ishodi iz njega, što ga nadilazi i što jedino može da ga spase.

Neka mi se glas javi svakog dana,
svakodnevno neka me poziva glas,
i iznova me budi da ne utonem
u san.

Ako su nadrealisti želeli da se prepuste predodređenju, da budu u vlasti »automatske poruke«, oni su u stvari samo ponavljali ovu drevnu molitvu mandeista iz Mesopotamije; a ako se Kejdž trudi da prestane da bude autor vlastitih dela i uz dosta muka koristi samo slučaj kako bi ovaj na kraju postao autor, to je opet autentično religiozan čin. Njegova estetika pretpostavlja veru u suštinsku lepotu univerzuma. Mi sami je ne možemo tamo postaviti; čovek mora naučiti da je pročita. Pod tim uslovom bi umetničko delo pokretalo na učestvovanje u toj lepoti i iz nje bi se crpila snaga za život.

Nema teškog puta kad je
srce jednostavno,
misao ne zastajkuje,
olujni oblaci ne pomućuju
setne misli;
Ko je okružen lepotom
u sebi ne nosi raskol,
ni sliku onog što je dole;
on je gore,
jer sve je gore, ništa dole,
Samo onima koji je ne poznaju
čini se da je dole.

II vek
nepoznat autor

To nisu Kejdžove reči, već reči nepoznatog hrišćanskog ili gnostičkog pisca iz drugog veka.

Kao i kod verskih pokreta u vreme velike krize drevne civilizacije, i danas je ponekad teško, usred avangardnih trendova, razaznati histerične umetnike, svece, šarlatane i mesije. Ali to je tek sekundarni fenomen koji prati takva neurotična vremena. Koliko je samo puta moderna umetnost optužena za nihilizam i koliko su puta drugorazredni imitatori uživali u toj optužbi! Koliko je puta Dada, kao i Fluk-

sus koji joj je tako nalik, optužena da ne predstavlja ništa drugo do radost razaranja, ništa do metafizički sadizam. Pa ipak, razarajući, ti su umetnici nastojali da zbacе perverzност i čudovišnost naše civilizacije kao opasnu hrpu starudije i da nespretno, ponizno i samilosno prokrče sebi put natrag do izvora postojanja.

Jedan od poslednjih dadaista, Kurt Švitters (Kurt Schwitters), pred kraj svog lutalačkog života, izgnan iz domovine, siromašan i skoro zaboravljen, bolesnik koji se bliži smrti, ubacio je kratku pesmu u pismo staroj prijateljici Neli van Duisburg (Nely van Doesburg). Pošto je u njegovoj zemlji zavladao nacizam, odbio je da se služi materinim jezikom. Ovi stihovi su napisani na engleskom. Veliki tvorac *Merzkunsta*, autor *Ursonate*, sažeo je u njima smisao svog postojanja kao umetnika i, možda, čitavu priču o modernoj umetnosti koja je već postala predugačka i zamršena.

Život mi je sazdan
od branja cveća
i čupanja korova.
Život mi je sazdan
od branja plodova
i odbacivanja sveg lošeg,
starog i trulog.
Tako hodim napred
Ka smrti
Bogu
I raju.

.

Za ovim tekstom slede napomene koje zbog tehničkih poteškoća na ovom mestu nisu mogle biti objavljene, stoga čitaoca upućujemo na izvornu verziju teksta (prim. prir.):

Jindrich Chalupecky, *Time Zero*, DATA septembar/oktobar 1975, str. 73—77.

Prevela Nevena Pantović-Stefanović

IRMELIN LEBER I HELA GUT HEPENING I FLUKSUS

Od 6. novembra, Keln živi po ritmu Hepeninga i FLUKSUSA. U *Kunsthalle*, velika dokumentarna izložba, koju je postavio Harald Zeman, nudi bilans deset godina aktivnosti pokreta. Ta izložba se odvija oko jednog »Putu dokumentacije«, dugačkog 50 metara, sačinjenog od dvostrukih panoa od pleksiglasa. Tu se može pročitati istorija hepeninga kroz manifeste, fotografije, pisma, pozivnice, isečke iz novina, partiture, itd. . . . koje je uglavnom sakupio kolekcionar Hans Tom. Sa obe strane ovog puta, zacelo jedinstvenog u oblasti informisanja (ali kome bi se mogla zameriti nedovoljna jasnoća prezentacije), uređena su dvadeset dva individualna štanda za umetnike i od strane umetnika. Tu su se sastala sva značajna imena vezana za Hepening i FLUKSUS. Kudo pokazuje »humanizam u flaši«, a Nam Džun Paik je naslagao na gomilu sprave za domaćinstvo, televizor lišen svoje funkcije, stari klavir i gramofon. Carol Šniman (Carolee Schneeman) projektuje svoj »Meat System I«, a Robert Filiju poziva »prolaznike« da ispričaju neku priču na mikrofону; bačva puna vode poziva »da bacite novčić i poželite neku bezazlenu želju«. Na nekoliko koraka odatle, Džordž Breht je montirao jedno okruženje (environnement) sastavljeno od stola, suncobrana naslonjenog na stolicu i jedne igre kartama-događajima. S plavom trakom na čelu (plavo je njegova omiljena boja pošto je obožavalac Klajna i Magrita (Magritte). Džef Hendriks (Geoff Hendricks) se opružio na zemlju, ležeći pod crnom ciradom, i pozivao publiku da mu se pridruži da bi ponovo prošla prvobitni smisao zemlje. Fridman, iz grupe Fluksus-zapad, izjavljuje da je »svaki čovek stvaralac«, a na njega se nadovezuje Ben koji svoju neverovatnu starnarnicu opravdava sloganom »sve je umetnost«.

Malo je falilo da sve to propadne zbog jedne krave koju je Volf Foštel učinio zvezdom svog biološkog okruženja.

Tu steonu kravu, koja samo što se nije otelila, povukli su sa svečanog otvaranja izložbe za štampu predstavnici policije pošto su ocenili da zatvaranje krave u okviru jedne izložbe predstavlja čin surovosti škodljiv po njeno zdravlje i po zdravlje teleta koje nosi. Ostala je, dakle, samo štala, slama i estetska distanca. Foštel je žestoko protestovao,

tvrdio da je sloboda izražavanja ponovo ugrožena i uspeo je da navede na protest i svoje prijatelje Alana Keproua, Higinsa, Emeta Vilijamsa, Votsa, Filijua, koji su ubrzo i sami zatvorili svoja okruženja, na veliku žalost lepe Šarlote Morman, Fluksusove violončelistkinje nagih grudi, ukrašenih s dva minijturna televizijska ekrana, koja je specijalno zbog ove izložbe došla iz Njujorka i koja je bila na ivici suza.

Na dan otvaranja nije se, prema tome, više mogla videti ni *Pesma-Ribe* Emeta Vilijamsa (akvarijum sa šaranima koji su držali pisma u ustima), ni *Dvorište* Alana Keproua (1000 automobilskih guma i deset kanti za benzin), ni *Hiljadu simfonija* Dika Higinsa gde se očekivalo da publika puca na partiture da bi odmah zatim slušala tako komponovanu muziku. Što se tiče *Flux-Toilet* Džordža Mekjunasa i Boba Votsa (sanitarni kamion koji se parkirao ispred *Kunsthalle* i koji je sadržao svu dokumentaciju Fluksusa), nikad se nije saznalo da li je bio zatvoren u znak protesta ili nije nikad otvoren zato što nije bio spreman.

Na sreću, sve je ostalo na tome i Festival Hopeninga i Fluksusa predviđen za prva tri dana otvaranja izložbe mogao je da se odvija normalno, uz učešće Bena, koji je priredio jedan *flux* koncert i Keproua, Higinsa, Foštela, Kudoa, Muela (Muehl), Niča, itd... koji su pripremili akcije. Sam tvorac reči hopening, Alan Keprou, otišao je u pučku četvrt grada da realizuje svoj hopening *Sawdust* u jednoj maloj stolarskoj radionici: pošto je jednu dasku pretvorio u prah, pomešao je taj prah s lepkom i napravio jednu sintetičku gredu. Keprouov komentar: »Treba pokušati da se iz manjeg izvuče što više i bolje je koristiti prirodne mogućnosti. A zatim, potrebno je da ponovo naučimo da se igramo!« Kad se povratio od razočaranja, Foštel je u dva navrata izveo svoj hopening *Salata* prateći, od Kelna do Eks-la-Šapelea i natrag, u jednom specijalnom vagonu, 27 sanduka zelene salate. Ta akcija još nije završena u ovom trenutku, pošto će jedan sanduk salate preći tu putanju za godinu dana. Posle toga će autor objaviti svoja zapažanja i naučna ispitivanja kojima će salata biti podvrgnuta. Foštel ima nameru da ovom akcijom ilustruje proces habanja i propadanja stvari i ljudi. Dik Higins, drugi vođa pokreta, izveo je svoj *Događaj* u samoj *Kunsthalle*. Nagi pod belim togama, lica pokrivenih šiljatim kopicama od aluminijumske folije, učenici su morali da pipajući pređu jednu određenu putanju u ogromnoj podzemnoj garaži. To nije bilo iskustvo golotinje već teskobe i straha da više neće ugledati svetlost, da će se izgubiti.

Oto Muel (Otto Muehl) i Herman Nič (Hermann Nitsch), osporavane ličnosti, u svojim filmovima i svojim akcijama prepustili su se sadomazohističkim snovima čiji je cilj da izazove kolektivno oslobađanje potisnutog. Reklo bi se da su oni svojim orgijskim preterivanjem ritualne prirode, svojim mitskim slikama i manifestacijama punim buke, besa i agresije (neposredna ilustracija »Pozorišta Surovosti, Orgije i Misterije«) ilustrovali Paracelzuse (Paracelsus) reči: »Inter faeces et urines nascimur« (Nič je očigledno pod uticajem čitanja Jungove »Psihologije i Alhemije«).

Došlo je do žestoke kampanje protiv njega i Muela, budući da je ovaj poslednji izjavio da »želi da kroz prekomerje pornografije pobedi jednu psihičku bolest staru 2000 godina«. Potpuno nag, izložen udarcima dve nage i dobro građene asistentkinje, on ih je prvo bičevao jednim veštačkim falusom i valjkom za rezance; zatim ih je poškopio krvlju bika donetom u flaši od piva i polio drobom iz papirne kese. Najzad je, u mračnom i svečanom raspoloženju, odsekao glavu jednoj guski koja je malo ranije služila uzbuđivanju asistenkinja, i pobedonosno je mahao njom. Najzad su se sve troje valjali u perju i krvi. Štampa je ovu akciju definisala kao »morbidnu devijaciju«, »sadističku svinjariju«, »glupost«, »zastranjujući i besmislen kretenizam«. Neki ljudi su u pismima upućenim novinama zahtevali da se Muel bičem otera iz grada, ili da se, zajedno s Ničem, pošalje u bolnicu. Pretili su da će podmetnuti požar na izložbu; na kraju su ta dva štanda zatvorena.

Izložba u Kelnu otkriva i naglašava — u tome je njena zasluga — skoro beskonačnu raznovrsnost Hopeninga i FLUKSUSA. Ona pokazuje u kojoj su meri oni, usredišteni na prolazni karakter dela, na stalno korišćenje istovremenosti, itd. najdublje uticali na *earth art* i na konceptualnu umetnost. Ali ona takođe postavlja i jedno opasno pitanje: da li se hepening i akcija, u onoj meri u kojoj nameravaju da ukinu granice između umetnosti i života, da prevaziđu umetnost koja stvara objekte za posmatranje, daju izlagati? Neki umetnici su žestoko protestovali protiv »istorijske« prezentacije manifestacija koje su i danas u punom zamahu. Zauzvrat, drugi hepeninzi koji su se odigrali u Kelnu, davali su utisak »podgrevanja« i imali su samo neke daleke veze sa snažno novatorskim akcijama koje su obeležile evoluciju pokreta od 1959. do 1965. Publika, raznovrsnog sastava, prečesto nije shvatala šta se od nje očekuje ili je reagovala neumesno aplaudirajući kao da prisustvuje nekoj predstavi. U drugim slučajevima, preplavljenost mas medija oduzimala je akcijama deo njihove ritualne vrednosti i vrednosti sudelovanja (Fotografi i snimatelji su bukvalno stvarali paravan između »umetnika« i »učesnika«). Uza sve ovo, manifestacija u Kelnu nije pokazala da je odzvonilo — kao što su neki predviđali — umetnost akcije. Ali je takođe sigurno da je ta umetnost danas u punom razvoju i da teži ili da se potpuno rastoči u životu putem političke i društvene akcije, ili da se potpuno otarasi tereta stvarnosti i da zađe u oblast logike i čiste Ideje.

Irmelin Lebeer et Hella Guth, *Happening & Fluxus*, Art Vivant No. 16, decembar 1970/januar 1971, str. 4—5.

Prevela Ana Moralić

DŽORDŽ MEKJUNAS

NEO-DADA U SAD

Ono što bi se u SAD moglo nazvati neo-Dada, ili u svakom slučaju ono što bismo želeli da sagledamo kao takav obnovljeni dadaizam, objavljuje se na raznovrsnom području. Prostire se na prostorne i vremenske umetnosti, tačnije rečeno, seže do literarne — vremenska umetnost — preko grafičko-literarne — vremensko-prostorna umetnost — do grafičko-prostorne umetnosti — i opet preko grafički zapisane muzike — prostorno-vremenska umetnost — do muzike koja je bez znakovna i ne pridržava se nikakve partiture — vremenska umetnost — i preko pozorišne muzike i pozorišta — prostorno-vremenska umetnost — do *environment*-om određenih prostornih *arrangements*-a bez svrshodne namere — dakle, prostorna umetnost. Unutar čitavog tog prostorno-vremenskog područja nema nikakvih jasnih linija razgraničenja. Mnogi radovi te neo-Dade mogu se podvesti pod više ovih kategorija, isto kao što ima i mnogo umetnika koji deluju u svakoj od tih oblasti, ali uvek rade odvojeno po tim kategorijama. Ove kategorije i oni umetnici, koji deluju u različitim oblastima, gotovo su bez izuzetka vezani za koncept konkretizma ili umetničkog nihilizma. Ti konkretisti su, za razliku od iluzionista, pobornici jedinstva forme i sadržaja. Oni svetu konkretnih realnosti daju prednost nad umetničkim apstrakcijama, ili, što je isto, nad iluzionizmom. Tako, na primer, plastičar, koji je konkretista, pokvareni paradajz shvata upravo kao pokvareni paradajz, ne podvrgavajući nikakvoj promeni realnost njegovog pojavnog oblika. Na kraju ostaje formalni izraz koji se ne razlikuje od sadržaja stvari i opažaja umetnika, naime, ostaje pokvareni paradajz, umesto veštački i iluzionistički prikazane slikovne ili simboličke predstave. U muzici konkretist uzima zvučni materijal zajedno sa svom u njemu sadržanom zvučnom raznobojnošću, pa ga tako i reprodukuje, bez razlikovanja po tonskim stupnjevima i bez stvaranja dematerijalizovane, apstraktne tonske tvorevine, veštački prečišćene od svih zvučnih primesa. Jedan zvuk se može nazvati materijalnim ili konkretnim kada je u bliskom srodstvu sa materijalom kojim se proizvodi. To je, dakle, ton kod koga mnogostrukost zvukova, koja potiče od istinskog spleta nuztonova, jednoznačno ukazuje na vrstu materijala koji ga je prouzrokovao, ili konkretne realnosti koja ga je proizvela. Drugim rečima: ton odsviran na dirci klavira, ili glas,

utreniran za umetničko pevanje, nematerijalni su, apstraktni, veštački, budući da njihov zvuk ne ukazuje dovoljno jasno na njihovo poreklo i materijalnu stvarnost. Uobičajeno rukovanje žicama, drvetom, metalom, filcom, obična upotreba glasa, usana, jezika, usta. Ton, na primer, koji nastaje udarcem čekića po istom klaviru ili čak tako što ga neko udari odozdo, materijalan je i konkretan zato što mnogo jasnije čini opažljivom tvrdoću čekića, potmulu kvalitet buke od udarca po klaviru i rezonanciju stranica. Iz istog razloga su ljudski govor ili šumovi pri jelu konkretnije pojave od umetničkog pevanja. Navikli smo da te konkretne zvuke ili tonove nazivamo galamom, mada je taj naziv neodgovarajući. Oni uveliko mogu izmicati utvrđivanju u nekom određenom tonskom sistemu, ali ih upravo to čini toliko intenzivno polihronim. Step en akustičke obojenosti i zavisi upravo od nuz ili nad-tonova, koji ometaju razlikovanja i utvrđivanja nekog jednoznačnog tona. Zbog toga bismo, umesto da ih nazivamo galamom, ove konkretne zvučne proizvode u akustičkoj terminologiji bolje označili kao polihromne. U konkretnom pozorištu je veštački postavljena radnja, odnosno, unapred utvrđena igra glumaca, obično zamenjena događajima koji se prirodno razvijaju, nisu unapred probani i većinom su sasvim neodređeni, onakvi kakvi proizilaze iz spontan i improvizovanih postupaka neke određene grupe, kojoj autor povlači jedino specifične, ili pak samo najopštije granice. Tim konceptom neodređenosti ili neutvrđenosti, proizvodi se i još jedno zastranjivanje od veštačkog sveta apstrakcija. Pošto veštačka određenja od čoveka planski zahtevaju prethodna znanja, odlučni konkretista odbacuje utvrđivanje neke definitivne forme ili načina pojavljivanja, za ljubav shvatanja i reprodukovanja prirodne stvarnosti. Njihovo je postupanje, kao i kod čoveka, takođe uveliko neodredivo i nepredvidivo. Neodređenom kompozicijom se dostiže još dosledniji konkretizam u kojem se samoj prirodi prepušta da svoj oblik gradi na svoj vlastiti način. Kompozicija zato treba da stvori samo neku vrstu okvirnog dela, automatski uređaj, mašinu, ako baš hoćete, unutar koje ili kroz koju onda u stvarnosti priroda, bilo u vidu nekog nezavisnog izvođača ili u obliku neke kompozitorske metode koja služi slučajnosti, usavršava umetnost; i to potpuno nezavisno od umetnika konstruktora, sa njegovim namernim voljnim elementima. To, međutim, znači da se autentični doprinos konkretnog umetnika, ako je on to zaista, takvom delu, sastoji u stvaranju koncepta ili, šta više, metode pomoću koje se neka forma može graditi nezavisno od njega, a ne toliko u izgradnji same te forme ili strukture. Originalnost i stvaralačka snaga umetnika, njegova faktička vrednost, pokazuje se pred kritičkim i vrednujućim sudom samo i jedino u zavisnosti od delotvornosti te metode. Zato se mnoga umetnička dela te vrste mogu razumeti ili prihvatiti a da pritom ne moramo bezuslovno čuti ili videti krajnji rezultat. Lepota takve kompozicije sadržana je, kao u matematičkom zadatku, jedino u metodi.

Drugi stav, koji sada preovlađuje među američkim umetnicima, konstruktorima ili kompozitorima, jeste stav umetničkog nizilizma, shvatanja koje je u izvesnom smislu usmereno protiv onog veštačkog u

umetnosti i koje je u konkretizmu još primerenije od držanja takozvanih konkretista. Umetnički nihilist odbacuje umetnost i bori se protiv nje same, već i zbog toga što njena namera ili namernost nužno u sebi mora sadržati osobinu veštačkog, bilo u odlikovanju forme, ili u karakteru metoda. Da bi došao u blisku vezu sa konkretnom realnošću, umetnički nihilist ili stvara neku protivumetnost, ili se bavi naprosto ničim — banalnošću. Antiumetničke forme su prvenstveno usmerene protiv profesionalnog bavljenja umetnošću. Protiv veštačkog razdvajanja izvođača i gledaoca ili umetnosti i života. Okreću se protiv formi, obrazaca ili metoda kompozicija, koje su u sebi veštačke, protiv veštački izgrađenih pojava u različitim oblastima bavljenja umetnošću, protiv namernog i svesno oformljenog, protiv značenja u umetnosti, protiv zahteva da se muzika čuje i da plastična umetnost bude viđena, odnosno, za to da obe ove umetnosti treba da budu sagledane, da se razumeju. Antiumetnost je život, priroda, istinska stvarnost je jedno i sve. Pesma ptice je antiumetnost. Pljusak, žamor slušalaca koji nestrpljivo čekaju, kijanje, izložbe, kakva je ona Džordža Brehta »Četiri zida sa podom i tavanicom« ili kompozicija »Let leptira uhvaćenog u mrežu ili kako se zabavlja publika prepuštena sama sebi« (delo br. 4) mogu se u tom smislu shvatiti kao anti-umetnost. Dalji korak u oblasti umetničkog nihilizma bilo bi odbacivanje svakog delanja koje, bez vlastitog učesća u umetnosti, ima sa njom bilo kakve veze, njeno priznavanje ili odbijanje i praksa prikazivanja ništavnog ili nečega. Pod ovu kategoriju sasvim bi se mogla podvesti pred-stavljajuća i potpuna umetnička ili antiumetnička neaktivnost Henrija Flinta. Ako su mnogi od tih takozvanih neodadaista i izgubili originalnost prvobitnih dadaista, oni su ipak postigli nešto što je od izuzetnog značaja i što prvobitno dadaisti nisu završili; oni su postigli snažniji podsticaj i veće širenje...

George Maciunas, *Neo-Dada in den Vereinigten Staaten*, u: Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949—1965, Rheinland-Verlag GmbH, Köln, 1980, str. 194—197.

Preveo Dragan Glumičić

VOLF FOŠTEL

FLUKSUS

Fluksus je u početku bio stanje duha, duhovni stav snažniji od duhovnog stava Hepeninga. Fluksus je postao veoma rasprostranjen početkom šezdesetih godina, mada, istorijski gledano, dolazi posle hepeninga. Ja isto tako mislim da bez hepeninga ne bi bilo ni Fluksusa. Raznovrsnost njegove muzičke estetike približila nas je Fluksusu, onaj način tumačenja koji je išao od muzike akcije, života, mišljenja do muzike de-kolaža, do muzike ponašanja, pa sve do nevidljive muzike. Čitav taj spektar koji shvata život ne samo kao umetničko delo — kao što sam ja to rekao 1961: »Život je umetničko delo, umetničko delo je život« — već koji shvata čitav život kao svojevrsnu muziku, kao muzički postupak. Upravo je, po mom mišljenju, takva filosofija Fluksusa, a ne samo njegove akcije, izazvala skandal. Tvrdnja da sve može da bude muzika jeste Fluksusov podvig i ono što mu daje jedinstvo. Ta tvrdnja je isto tako razlog iz kog su američki likovni umetnici bili nadahnuti Kejdžom, i što su evropski likovni umetnici koji su, poput mene, već ranije priređivali akcije, mogli da se okupe. To ide tako daleko kod Petersona da je njegovo delo »Der Flug einer Fliege in einem dunklen Zimmer« (Let muve po mračnoj sobi) tumačeno kao koncert. To ide tako daleko da je Paik u prvom »De-kolažu« (*Magazine* br. 1) objavio jedan rad zamišljen kao muzički komad koji se može izvoditi, a ne samo kao čisto konceptualni rad: »Krieche in die Vagina eines lebendes Wales« (Prodiranje u vaginu živog kita). Ja mislim da se kod mene takav odnos može otkriti još u vreme kad sam, prilikom cepanja de-kolaža koje sam radio u to doba, ja taj zvuk otkidanja interpretirao kao koncert, kao muzički komad. To je bio moj napredak u Fluksusu: tumačenje neobičnih zvukova mojih akcija, na primer skidanja plakata, razbijanja jednog televizora, demoliranja jedne kuće pomoću zanjihane mase, zvukova koji prapraćuju obrušavanje nekog zida, kao muzičkog komada. To je muzika koja je nastala iz akcija de-kolaža.

Ja sam uveo u Fluksus koncept muzike de-kolaža. Na primer, kad se sijalica koja treba da daje svetlost razbije, nastaje zvuk koji jedino može da bude arhetip zvuka sijalice koja se razbija u paramparčad. Ona tako gubi svoju funkciju i više ne daje svetlost već emituje

svojevrsan zvuk. Moj komad »Kleenex« koji sam prvi put predstavio u Vizbadenu (1962: Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik) upravo je isticao suprotnost između nekog predmeta koji se razara ili biva razoren ispuštajući ili izazivajući neki zvuk, i izvlačenja stranica nekog časopisa gde slika nestaje ostavljajući za sobom neki zvuk; suprotstavljenost ova dva zvuka: izvlačenja stranice i zvuka sijalice koja se razbija.

Muzika Fluksusa nije muzika koja je isključivo stvorena na osnovu zvukova, kao što je to manje ili više bila konkretna muzika Francuza posle 1945; oni su se kretali s magnetofonom u ruci i beležili zvuke ulice. Fluksus takođe nema ničeg zajedničkog sa sintetičkom muzikom kakvu je u svoje vreme stvarao Štokhauzen (Stockhausen) u svojoj elektronskoj muzici. Posredi su muzički prosedei koji nastaju ili se stvaraju kroz neku umetničku akciju, bilo živu, bilo u slikama. To znači, da je, najčešće, vizuelni i akustički prosedei istovremeno konstituisao neki jedinstven događaj, dok od Fluksusa ne treba odvajati vizuelni efekat. Tako je, za vreme nekog Fluksusovog koncerta, vizuelno veoma snažan element, zvuk je moguć tek na osnovu vizuelnog prosedei. To je, u suštini, jedna »live« muzika (uživo), stvorena »live« postupcima (uživo): jedna događajna muzika!

Ali pređimo na Fluksusovu estetiku: ružan zvuk koji muzika u celini uglavnom odbacuje i koji prirodno zavisi od bednog ponašanja ljudskog stvora, jeste tipična kompozicija Fluksusa. Na primer, kad neko dete sedi pred publikom (komad Elison Noulz) i mirno jede bananu, to je praktično isečak iz života interpretiran tokom petnaest minuta. Endi Vorhol (Andy Warhol) je pak — posle nastanka Fluksusa, čini mi se — snimao nekog dok jede jabuku. Film je trajao onoliko koliko je toj osobi bilo potrebno da pojede jabuku. Razlika je u tome što Fluksus deluje emocionalnije pošto onaj ko jede bananu sedi pred publikom, to je stvor od krvi i mesa, i što upravo svi elementi života pripadaju predstavi. Percepcija svih dimenzija.

Izvestan broj mojih objekata se rađa na taj način, kao »Fall out«. Ja sam došao na tu ideju 1964. godine. To su objekti koji ostaje posle koncerata Hepeninga i Fluksusa. Ja sam taj koncept smislio u Njujorku s istim poštovanjem koje bih osećao prema nekoj relikviji ili ikoni. Ali ponovo se vraćam na svest Fluksusa. Po mom mišljenju, presudan deo mog rada — a mislim da to mogu da kažem i za Hepening i za Fluksus uopšte uzev — jeste u tome što se počev od jednog trenutka, više ne vide samo slike ili proizvodi već se stiče utisak da oni žive i da nešto osećaju. Umetnik više ne deluje samo pred publikom već sa publikom. To znači da su dela, bila ona muzika, okruženje ili akcije, živa. To je jedna u potpunosti ključna stvar, posle Pikasoa. Umetnost živi i za trenutak dobija formu, poistovećuje se s nervnim sistemom ljudskog bića. Tek su sa Fluksusom angažovana sva čula i telo. Moj doprinos Fluksusu je proširenje pojma života. Život dobija novo značenje kad ga svesno »komponujemo« i kad na njemu svesno radimo. Zato sam šezdesetih godina mnogo govorio o umetnosti svesti. Jer

filosofija Fluksusa više doprinosi svesti nego sluhu. To zavisi od načina na koji se stvar koja se čula ili videla prenosi u svesti, i na koji se, bilo kako, procenjuje njen karakter. Velika hipoteza koju sam postavio jeste hipoteza po kojoj mi sami postajemo umetničko delo, umesto da posmatramo druga umetnička dela. To znači da kroz život umetnosti, ali isto tako i kroz kontempliranje umetnosti i osluškivanje umetnosti, mi sami prelazimo u jednu kategoriju koja se po svojoj zrelosti može smatrati umetničkim delom. Kad je to umetničko delo sposobno da samo nešto znači, onda onaj ko ga je stvorio postaje umetnik. Ljudsko biće je najpre umetničko delo, a kasnije postaje umetnik. Ja sam bio zapanjen etnografskim studijama, zapažanjima o ponašanju afrikanaca. Time želim da kažem da je — kao što je afrička skulptura početkom našeg veka podstakla kubizam — deo grupa Hepeninga zacelo bio izložen uticaju afričkih ili azijskih obreda, ili uticaju budizma i zena. Meni se čini da su ti uticaji ravnomerno raspoređeni. Amerikanci su možda više bili pod uticajem istočnjačke filozofije ili budizma i zena. Ja sam u Parizu, pedesetih godina, video ogroman broj filmova o ritualima Afrike i severne Amerike. Ritualima u kojima čovek prisvaja svet, ne tako što prvo nešto slavi pa onda od toga diže ruke, već naprotiv, tako što kroz ritual stiže zrelost, dubinu koju na drugi način ne bi dostigao, što znači da je ritual autonomno delo, a ne sredstvo.

Tako, danas performans ne znači, po mom mišljenju, idenje tragom Fluksusa ili Hepeninga, ili eventualno uz najmanje restrikcije. Jer, uopšte uzev, performans je pozorište umetnika bez te obredne namere. Čini mi se da je značajan element Hepeninga i Fluksusa to što su zapadni umetnici, Amerikanci i Evropljani, nagovestili, proslavili i stilizovali u povoljnom trenutku evropski ritual, ritual zapadne industrije i to idući preko afričkih rituala.

Mnogi od mojih hepeninga bili su ritualizacija životnih okolnosti koje su se, u to vreme pojavljivale kao aktuelni problemi. Kult automobila, kult televizije, kult avijacije. To pedesetih godina, pa i ranije, ne bi bilo moguće. Moja generacija je praktično odrasla s tim fenomenima i pretvorila ih u rituale.

Moji kritičari mi uvek zameraju što su moje kompozicije mešovite. A ja upravo smatram da je mešavina imaginarne ili realne stvarnosti i njenog izobličenja moj izum. Čak bi otišao dalje i rekao da je forma Hepeninga i Fluksusa u najboljem slučaju konsekracija života. To posvećenje života može, naravno, da za kritiku predstavlja osvećivanje kroz čitav niz elemenata, putem odocnjenja, osujećenja, žalosti, radosti, to je, naravno, promenljivo. Ali, u suštini, njegov je cilj da revalorizuje život, a ne da ga degradira, i ono na taj način predstavlja humanistički doprinos. Kad Peterson u jednom pasažu koristi mušicu, on to čini u cilju revalorizacije mušice: ljudi miluju psa govoreći mu »Dobra moja kuca«, a trenutak posle toga ubijaju muvu koja im smeta. Fluksus je to otkrio, on je demaskirao licemerje društva. Zato je društvo u celini protiv takvih umetničkih manifestacija jer

one remete sisteme vrednosti. Fluksus zamera masi što miluje psa, a ubija muvu. Te iste osobe su protiv manjina, a saglasne su među sobom. To je jedan važan element Fluksusa: preobraziti na izgled beznačajne stvari života i čoveka u umetničke objekte.

Do toga podjednako dolazi i stoga što je avangarda uvek retrospektivno orijentisana. Avangarda uvek otkriva zaboravljene epohe koje više ne opčinjavaju buržoasko društvo i koje, navodno, više ne mogu da budu primer. A mi smo pokazali da rituali manjina jesu značajni primeri, da su oni odblesci humanizma i izražavanja ljudske slobode. To su, naravno, pitanja koja nam se implicitno postavljaju pri radu, kad stvaramo muziku pomoću kamenja ili pomoću praha u boji, kad koristimo prirodne materijale. Ja sam od početka nastojao da predstavim dvojnost stvarnosti, dvojnost između onoga što stvara priroda i onoga što stvara život. Ja revalorizujem nešto iz prirode sučeljavajući ga s predmetom načinjenim ljudskim rukama i obratno. Ja ponovo stavljam u pitanje objekte i akcije koje stvaraju ljudi. Ja ih revalorizujem ili devalorizujem poredeći ih s postupcima prirode. U tome je opšti karakter mog rada koji sam najsnažnije izrazio poslednjih godina. Ove godine sam slučajno čitao Spinozu. Spinoza je ustanovio basnoslovnu razliku između ljudskih i božanskih činova. Tako, na primer, da bi ugrijala prostoriju, neka osoba otvara prozor da uđe sunčeva toplota. Taj čovek veruje da on greje prostoriju. Međutim, vara se. Sunce zagreva prostoriju, a sunce je božansko načelo. Otvaranje prozora je naprosto ljudska radnja. Ali sunce ne može da prodre u prostoriju ako čovek ne otvori prozor. Tako dolazi do jukstapoziranja ljudskih radnji i božanskih načela. Jedan od ciljeva mog rada je i da se to istakne, to jest da se privuče pažnja na pronicanje u samu srž tih prosedea. Iz toga proizlazi jedna estetika koja se u potpunosti razlikuje od buržoaske estetike koja se više vezuje za pojavnost stvari i koja objekte, postupke, ponašanja posmatra isključivo površno, bez identifikovanja njihove vrednosti. Do cele te kulturne osujećenosti dolazi zato što ljudi ne poistovećuju te fenomene s čuđima, zato što zauzimaju odbrambeni stav, zato što stalno moraju da brane svoje sklonosti i ukuse i svoj način viđenja. Mada ni božanski prosedei, ni prirodni, niti šta god to bilo, ne traže od njih da se brane. To su ograničeni ratovi estetike u kojima je problem da li je nešto bolje ili gore. Zato priznajem da se nisam začudio kad je buržoaska estetika osudila Fluksus i Heping. Ti ljudi su jednostavno nesavitljivi, oni nisu u stanju da se okrenu prema onome što predstavlja sve na svetu.

Dada je dobila svoje mesto u umetnosti XX veka najpre zahvaljujući ironiji, a ta ista ironija se sreće u Fluksusu, ne kao politička ironija, već kao ironija u odnosu na nečovečnost koja u celini igra određenu ulogu u kulturi. Napad Fluksusa je napad protiv ograničavanja slobodnog izražavanja, protiv nedovoljnosti umetničkih koncepata, protiv mediokritetstva kolekcionara i direktora muzeja. Time smo mi izrazili mogućnost saradnje s muzejima. Fluksus nije bio u načelu protiv muzeja ili kulturnih institucija, već protiv glupih unapred prihvaćenih

ideja. O tome bi imalo mnogo šta da se kaže. Uvek ću se sećati da sam početkom šezdesetih godina bio protiv muzeja, a da danas izlažem u muzeju. To dokazuje da je ostvareno delimično otvaranje.

Dopisivao sam se s Rualom Hausmanom (Raoul Hausmann) poslednje godine njegovog života. On mi je prebacivao da oponašam dadaiste. Ja sam slušao tu zvonjavu u nizu pisama, a onda sam mu poslao jedno energično pismo. Taj dragi Raul Hausman. Kao prvo, dvadesetih godina nisu postojale vazdušne katastrofe, televizija nije bila pronađena, on takođe nije doživeo kult automobila i kolone vozila od po 40 kilometara.

Fenomeni koje mi opisujemo prvi put su se pojavili u našoj generaciji kao čuda. Kako bih inače mogao da interpretiram televizijski aparat kao skulpturu, automobilsku nesreću kao izvajani doživljaj? To nijedan dadaist nije učinio pre mene. Mi, umetnici Fluksusa, uneli smo sociološke i psihološke tehnike u naše akcije, naše koncerte i naše likovne radove. Strogo uzev, umetnici Fluksusa su oni koji su se u početku okupili u Vizbadenu. Reč »Fluksus« je već bila činjenica svoje vrste. Mekjunas je doneo tu reč iz Amerike, on je želeo da pod tim konceptom osnuje umetničku galeriju, ali to nije uspeo. Fluksus je začet u Vizbadenu zato što smo uspeli da ubedimo tadašnjeg direktora muzeja u Vizbadenu da nam stavi na raspolaganje svećane dvorane. Začet je u Vizbadenu i zato što je Mekjunas tu nekad živio i radio. U prvim Mekjunasovim tekstovima se vidi da u početku još nije postojala jasna predstava o Fluksusu. U prvom Mekjunasovom tekstu se mogu pročitati imena kao što su Štokhauzen, Kagel, Brining (Brüning) i Tombli (Twombly). I mi smo u početku pretpostavljali da je on nameravao da na Fluksus gleda kao na koncertnu agenciju koja odgovara potrebama tog vremena, dok smo Paik i ja veoma insistirali na tome da arhetip, to jest muzika akcije, bude stavljena u prvi plan. Zato se program realizovan u Vizbadenu sasvim razlikovao od onog što je najavljeno u tekstu. Od početka je došlo do ozbiljnih sukoba s Mekjunasom, ipak ne tako ozbiljnih kao što su oni do kojih često dolazi u književnosti, to jest da li neko pripada ili ne pripada Fluksusu.

Može se reći da je Fluksus počeo na dva koloseka: pred-Fluksus iz Njujorka u koji su, pored Mekjunasa, uglavnom spadali Breht, Vots, Higinis, Maksfild, La Mont Jang i grupa iz Kelna sa Paikom, Petersonom, Foštelom i Tomasom Šmitom (Thomas Schmit) koji je došao nešto kasnije. Mi smo preporučili Kepkea, Filijua i Emeta Vilijamsa. Tako su dve grupe doprinele da Fluksus izađe iz senke: njujorška grupa i grupa iz Kelna uz pomoć vlasnika umetničke galerije u Dilseldorfu, Žan-Pjera Vilhelma (Jean-Pierre Wilhelm). Bojs, pod utiskom koji je na njega ostavio koncert »Neo Dada u muzici« 1962. godine, održan tri meseca pre Fluksusa, zainteresovao se za ovaj pokret koji predstavlja jedan od fenomena te klime obnove. Zanimljiva je činjenica što se prvo okupljanje Evropljana i Amerikanaca ne zove Fluksus već nosi komičan naziv »Neo-Dada u muzici« (Neodada in der Musik, Kammerspiele Düsseldorf, 16. 6. 1962, uvod Žan-Pjera Vil-

helma) na koncertu u Diseldorfu, a to svedoči o snažnom prisustvu Evropljana. Tu su učestvovali veoma cenjeni umetnici kao što je Bussotti (Bussotti) koji je već bio veoma poznat u Kelnu po svojoj muzici akcije. Na koncertu u Diseldorfu su se pojavili svi prijatelji koji su već ranije nešto radili. Isto tako su na prvoj distribuciji de-kolaža do koje je došlo te večeri bili svi umetnici koje sam poznavao i kojima sam se divio kao što su Mekjunas, Paik, Peterson i drugi.

Keprou, Higinis, Breht, La Mont Jang i El Hansen bili su tu kao likovni umetnici, učenici katedre za kompoziciju Džona Kejdža u Njujorku. To što su likovni umetnici koristili tehnike komponovanja začelo je već bilo začetak nečeg novog. U Kelnu je takođe postojala jedna posebna situacija: mi u Kelnu nismo živeli zbog Katedrale već zato što je Štokhauzen tu osnovao studio za elektronsku muziku, i što je Meri Bauermajster (Mary Bauermeister) organizovala »Protiv-koncerte« u svom programu radio koncerata. Tu je trebalo zauzeti poseban stav. Naravno, taj stav je nekad bio upravljen protiv elektronske muzike jer smo se mi pre nadahnjivali dadaizmom i futurizmom, da bismo stigli do jednog žanra muzike akcije, do koncerata akcije. Amerikanci su tu istu stvar shvatili s Džonom Kejdžom.

Problemi klasifikacije su se tek kasnije pojavili, naime pitanje ko pripada Fluksusu, a ko mu ne pripada. Potom smo Fluksus predstavili kao prvu grupu bez spiska imena. Ko je želeo da pripada Fluksusu, sam je odlučivao o tome. Pripadnost je kredo Fluksusa. Treba priznati da se složenost grupe sastojala i u odsustvu jednoobrazne estetičke teorije Fluksusa, a to je prednost Fluksusa. To je prva tendencija u umetnosti dvadesetog veka koja obuhvata najrazličitije umetničke koncepcije.

(Tekst napisan za emisije »Pro Musica Nova«, 2—13. maj 1982. godine, Radio Bremen)

Wolf Vostell, *Fluxus*, OPUS International No. 98, leto 1985, str. 10—16.

Prevela Ana Moralić

BEN VOTIJE ŠTA JE FLUKSUS?

Za Dišana, nađeni predmet prenet u neki muzej pripada kategoriji umetničkih objekata. Za Kejdža, nepredviđeni zvuci koji se pojave za vreme nekog koncerta predstavljaju deo muzike. Za umetnike Fluk-susa, čiji su učitelji mišljenja Dišan i Kejdž, više ne postoji barijera između umetnosti i života, a još manje između različitih oblika umetničkog izražavanja. Kakve granice onda žele da otklone gestovi kao što su razbijanje violine na pozornici, stavljanje saksije s cvećem na klavir ili slanje poštom komada probušenog kartona na kome piše »symphony«? Granice pozorišta, granice muzike? Sam pojam pred-stave i spektakla? Fluksus je isto tako veoma uticao na likovne umetnosti, a mnogobrojni umetnici koji su danas napustili proizvo-đenje objekata u korist »event« (događaja) ili »performances« (per-formansa) nadahnjuju se ovim pokretom. Ali Fluksus, koji želi da bude »anti-umetnost«, »ne-umetnost«, isto tako jeste umetnost postav-ljanja pitanja bez davanja odgovora na njih. Isto kao što nikad ne-ćemo zaista saznati Dišanove namere u trenutku njegovih ikonobo-račkih gestova, isto tako saksija s cvećem više nije obična saksija s cvećem i jedino služi produblivanju zagonetke tog anahronično nemog klavira. Dvadeset prvog oktobra, u Galijeri (Galliera), Ben će izvoditi Brehtove, Higinsove, Mekjunasove, Nam Džun Paikove i svoje ko-made, itd. ...

Fluksus je ime grupe stvorene 1963. godine čiji članovi žive svuda po svetu, naročito u Japanu, Sjedinjenim Državama i Evropi.

Zvanično ih ništa ne povezuje. Osim, možda, način na koji shvataju umetnosti i uticaji koje su pretrpeli.

To su uticaji Džona Kejdža, i Marsela Dišana.

Bez Džona Kejdža, Marsela Dišana i Dade, Fluksus ne bi postojao.

Naročito bez Džona Kejdža za koga rado kažem da je on izvršio dva ispiranja mozga. Prvo ispiranje na nivou savremene muzike, s poj-mom indeterminacije, drugo kroz svoje učenje u duhu zena i kroz težnju ka depersonalizaciji umetnosti.

Fluksus će, dakle, postojati i stvarati počev od poznavanja postdišanoske situacije (*ready made*) i postkejdžovske situacije (depersonalizacija umetnika).

To poznavanje stvara jednu tačku bez povratka jer, prihvatajući unapred sve forme, ono ih samim tim čini zastarelim.

Fluksus, dakle, neće biti zainteresovan za formalističko, estetizovano i hedonizovano umetničko delo.

Njegovo »izlaganje viđenju« sastojaće se u prvo vreme u iscrpljivanju svih mogućnosti/granica stava »sve je umetnost«, a kasnije u prevaziženju tog stava »sve je umetnost« jednim stavom Ne-umetnosti, Anti-umetnosti. Tako će se Fluksus interesovati za sadržaj umetnosti da bi se protiv njega borio i da bi, na nivou umetnika, stvorio novu subjektivnost. Sve je to teško, skoro nemoguće, jer je obezličavanje nova forma ličnosti, a ne-umetnost nova umetnost. Međutim, *namera* je tu, a časnost namere je jedan od osnovnih elemenata Fluksusa. Čak i ako je problem nemoguć, važno je postaviti ga.

DOPRINOSI:

Prvi doprinos. U muzici i pozorištu, Fluksus od 1963. godine donosi *učestvovanje publike u akciji*. Ne neko lažno učestvovanje, to jest komediju koja se nastavlja usred publike, već pravu želju za prenosom odgovornosti.

Tako na primer, Bendžamin Peterson (Benjamin Patterson) pita svakog gledaoca, diskretno i lično: »Imate li poverenja u mene«? Ako gledalac odgovori da ima, on ga smesti desno od sebe. Ako gledalac odgovori da nema, on ga smesti levo od sebe.

Drugi doprinos. *Event*. (Događaj.) Kad Džordž Breht dođe i stavi saksiju s cvećem na klavir i to kao muzički predlog, to znači da stavlja u žižu jednu jednostavnu realnost. To je, u istoriji umetnosti granični gest stava »život je umetnost«. Ali to takođe i pre svega znači, kroz izjednačavanje značaja stvari, postavljanje budućeg umetnika pred jednu bespovratnu situaciju ne-umetnosti.

Treći doprinos. Po Džordžu Mekjunasu, jedan koncert Fluksusa mora da bude savremena muzika *za rasonodu*. On smatra da je prevelik deo savremene muzike dosadan, da, za publiku, suviše zavisi od nužnosti istorijskih kulturnih referenci.

Rasonoda u Fluksusu reaguje, dakle, protiv kulture. Vraća umetnosti njenu primarnu funkciju (rasonodu) i odbacuje poznavanje istorije umetnosti u drugi plan.

Četvrti doprinos: *Dopisna umetnost, Mail Art*. Počev od 1963. Rej Džonson i Džordž Breht će se u isto vreme služiti poštom za preno-

šenje svojih ideja, doživljaja, putem sitnih pojedinosti iz života, oštro-umnih zapažanja, anegdota, itd.

Mail Art je ne-umetnost ne samo po sadržaju poslatih elemenata već i po odbijanju da se izigrava umetnik od karijere, po izbegavanju da se prolazi kroz krug umetničkih galerija, itd.

Na osnovu mog tumačenja onoga što je u mojim očima važno u Fluk-susu, prirodno dolazim u situaciju da ocenjujem umetnike prisutne u ovoj grupi i tim povodom smatram da, bez obzira na datume i prethodni rad, ima nekih koji ne poseduju elemente koji čine Fluk-sus značajnim.

Da počnem sa Foštelom i Bojsom.

Foštel pravi ekspresionistički hepening, pop umetničko delo, teški sim-bolizam i tu nema ničeg od onog što je meni drago u Fluksusu. Bojs: u filcu i margarinu ima siromašne umetnosti, u drugim stvarima ima izigravanja zvezde, ima političke demagogije, ali nema Fluksusa.

Robert Filiju — Filiju nikad nije bio pripadnik Fluksusa. On to nikad nije ni hteo da bude. Ipak, »rehabilitacija kafanskih genija« i antipro-fesionalni duh veoma su u duhu Fluksusa.

La Mont Jang: ne može se govoriti o Fluksusu ako se ne govori o La Mont Jangu — ja bih čak rekao da je on jedan od glavnih tvoraca Fluksusa, sa Džordžom Brehtom. Njegove muzičke kompozicije iz 1960. veoma bliske Brehtovim *Events* (Događajima) predstavljaju jedan od ključnih svodova celog zdanja.

Volter de Marija: on je bio pripadnik Fluksusa kad je napisao »Mea-ningless work« (rad bez cilja i značenja) 1960. godine.

Rej Džonson: On nikad nije zvanično pripadao Fluksusu, ali poseduje duh Fluksusa (dopisivanje, anegdote, itd.).

Henri Flint: on je po mom mišljenju, jedan od najznačajnijih misli-laca Fluksusa. Njegovi stavovi anti-umetnosti i ne-umetnosti su vrlo jasni. Naročito kad izjavljuje da je jedini odnos koji treba imati pre-ma umetnosti antihumanistički pošto biološke delatnosti čoveka blo-kiraju svaku pozitivnu promenu.

U Evropi, neki pojedinci kao što su Tomas Šmit, Artur Kepke, Erik Anderson (Eric Anderson), Čieko Šiomi Takako (Chieko Shiomi Ta-kako), Ben Votije po svom stavu prema umetnosti i sopstvenom radu veoma su bliski duhu Fluksusa.

Stav Fluksusa prema drugim umetničkim tendencijama: godine 1974, Fluksus nije jedini koji stvara ne-umetnost u odnosu na postdišanov-sku situaciju. Postoje brojni drugi radovi, neki više teorijske prirode, kao što je grupa BMPT, drugi bliži ulici, ali pošto je Fluksus bio

jedan od prvih, ja mislim da je na šahovskoj ploči 1974. godine on jedan ne baš zanemarljiv pion ne-umetnosti. Jedan pion skoro na kraju reda, spreman da se pretvori u kraljicu.

A on će postati kraljica kad se crni top slikarstva koji mu preprečuje put premesti levo da brani svog kralja (svoje ja). Pion Fluksus će postati kraljica bez kralja (bez vlastitog ja).

Napomena 1

Priznajem da je ovaj tekst tendenciozan. Ja sam sebe, možda pogrešno, postavio za sudiju koji odlučuje o tome šta jeste Fluksus. Ali naravno, posredi je samo moje lično mišljenje za koje preuzimam svu odgovornost.

Napomena 2

Svaka retrospektiva Fluksusa predstavlja fosilizaciju Fluksusa. Isto kao i retrospektive Dade. Zato sam pre četiri ili pet godina i mislio da bi eventualna izložba Fluksusa u Francuskoj morala da bude podeljena na dva dela i dva prostora.

Jedan živ, drugi dokumentaran.

Živi deo bi se sastojao od bara, fotelja, stolova za igru, nogara i oruđa.

Umetnici bi bili pozvani da za vreme trajanja izložbe rade ono što žele, pa čak i da ne budu prisutni.

Napomena 3

Bibliografija:

Antologija koju je izdao La Mont Jang, 1960. Njujork, novo izdanje Hajner Fridrih (Heiner Fridrich).

Catalogue Fluxus, Koelnischer Kunstverein, 1970.

Publications Fluxus, George Maciunas, 180 Canal Street N. Y.

Ponovna izdanja svih časopisa Fluksusa: *Flash Art International*, Milano.

Razni dokumenti koje je objavila *Something Else Press*, Vancouver.

Ben Vautier, *Qu'est-ce que Fluxus?*, Art Press No. 13, septembar—oktobar 1974, str. 11—13.

Prevela Ana Moralić

DŽORDŽ BREHT

NEŠTO U VEZI S FLUKSUSOM (maj 64)

... Čini mi se da je pogrešno shvatanje Fluksusa rezultat poređenja Fluksusa s pokretima ili grupama čiji su članovi imali neka zajednička načela, ili određeni manifest. Nikad se nije javio ni najmanji pokušaj usklađivanja Fluksusovih ciljeva i metoda; neke osobe, koje su imale kao zajedničko nešto neopisivo, jednostavno su se okupile da bi objavljivale i predstavljale svoja dela publici. Možda im je zajedničko osećanje da su granice umetnosti mnogo šire nego što nas u to uveravaju konvencije, ili da umetnost i te davnašnje granice više nisu veoma korisne. U svakom slučaju pojedinci u Evropi, Sjedinjenim Državama i Japanu upoznali su se s radom svih ostalih i to im se učinilo plodotvorno (ili nešto drugo) pa su realizovali objekte i događaje koji su originalni i često izvan svih kategorija na nov i neobičan način.

Bilo da mislite da su koncertne dvorane, pozorišta, umetničke galerije prirodna mesta za predstavljanje muzike, pozorišnih komada ili objekata, bilo da smatrate da takva mesta mumificiraju i da su vam draže ulice, kuće i železničke stanice, ili da ne smatrate da je korisno da se pravi razlika između ova dva vida pozorišta sveta, uvek će se naći neko povezan s Fluksusom ko će biti vašeg mišljenja. Umetnici, neumetnici, anti-umetnici, angažovani ili apolitični, pesnici ne-poezije, ne-plesači koji plešu, glumci, aglumci, neglumci, Fluksus obuhvata sve suprotnosti. Suprotstavite mu se, ohrabrite ga, zanemarite ga i promenite svoj duh.

Naravno, grupa Fluksus se sastoji od pojedinaca koji se veoma razlikuju po svojoj ličnosti i svom radu, ali ljudski pristup svih njih je upadljivo isti, to je žestoka borba protiv neizmerne gluposti, tuge i odsustva smisla koji predstavljaju ranu našeg života, a za nametanje jednog sveta u kome će spontanost, radost, humor i — zašto da ne! — nova vrsta uzvišenije mudrosti (mnogi od nas su pretrpeli uticaj zen budizma), kao i istinska pravda i istinsko društveno blagostanje i dobrobit (većina naših u političkom smislu pripada levici) postati uobičajeni kao što su to za mene zelene oči moje žene...

George Brecht, *Quelque chose à propos de Fluxus*, Art Press No. 15, decembar—januar 1975, str. 14—17.

Prevela Ana Moralić

KEN FRIDMAN

FLUKSUS I KONCEPTUALNA UMETNOST

Konceptualna umetnost je pre stanovište, odnosno pogled na svet, fokus aktivnosti, nego umetnički pokret ili rod.

Jedan od načina da shvatimo taj pogled na svet, te fokusirane aktivnosti, jeste da shvatimo ono što je radila prva značajna grupa konceptualnih umetnika, grupa Fluksus. Ideje, stavovi, čak i akcije konceptualne umetnosti anticipirani su ne samo u ovom veku već i nekoliko vekova unatrag. No, tek je sa Fluksusom konceptualna umetnost zadobila svoj oblik i naziv, te ćemo odatle i krenuti.

Henri Flint, čovek koji je konceptualnoj umetnosti dao ime, definisao ju je kao »prevashodno umetnost čija su građa 'koncepti', kao što je, na primer, zvuk građa muzike«. Svojim istraživačkim radom s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina u konceptualnoj umetnosti, kulturi, politici, matematici i lingvističkoj filozofiji, Flint je razvio filozofski temelj za ono što je nazvao konceptualnom umetnošću. Koliko je poznato taj termin je prvi put objavljen i zaštićen autorskim pravom u njegovim ogledima o konceptualnoj umetnosti 1961. godine.

Kratka definicija konceptualne umetnosti, prema praksi, mogla bi da glasi:

Niz misli ili koncepata koji su, ili po sebi završeni kao delo/dela, ili omogućavaju stvaranje dokumentacije ili realizaciju spoljašnjim sredstvima.

Pre nego što nastavim, voleo bih da se ovde pozabavim istorijatom svog učešća u konceptualnoj umetnosti. U gradu mog detinjstva mnoge su me stvari opčinjavale. Ta moja opčinjenost oživljavala je kroz ekscentrične aktivnosti koje sam želeo da se dogode, kroz goleme ambijente koje sam neprestano gradio i rušio, kroz komade i drame ili muzičku formu. Mada se nisam bavio *umetnošću* kao takvom, te male ekscentrične aktivnosti na otvorenom bile su zapravo događaji, to jest oblik konceptualne umetnosti. Prvo takvo moje zabeleženo delo je *Scrub Piece* (1956), prolećno čišćenje jednog javnog spomenika.

Godine 1959. otkrio sam Japan i Istok. Budući da sam već video paravane, svitke i slike orijentalnih autora, pažnju mi je privuklo otvaranje jednog japanskog dućana. Kasnije sam u njemu svakodnevno provodio sate i sate privučen zenom, japanskom umetnošću, arhitekturom i budističkom literaturom.

Godine 1961., još uvek ne smatrajući svoju delatnost *umetnošću*, počeo sam sistematično da realizujem svoje male događaje na mnogim mestima, javnim i privatnim. Za mene su te aktivnosti bile koliko jedan oblik poezije toliko i religiozna meditacija. Pošto su te prve akcije sadržavale jedan krajnje stran senzibilitet — i bile tuđe načinu života koji je oko mene preovlađivao — pošto su na neki način govorile o migraciji i novom prebivalištu spiritualnosti, većinu sam, od 1961. do 1964. godine, nazvao *Immigration Acts*. Ti događaji bili su uglavnom nezabeleženi, kratki, poetski i veoma zagonetni.

Godine 1966. započelo je moje dugo prijateljevanje i dopisivanje sa Dikom Higinsonom. On mi je predložio da posetim Džordža Mekjunasa, koji je tada rukovodio publikacijama i mnogim aktivnostima Fluksusa. Priključio sam se grupi Fluksus avgusta 1966. Pri upisu, Džordž je upitao: »Kako da te nazovemo?« Nisam znao šta da odgovorim. Promislio je na časak o meni, mom radu i interesovanju i odmah dodao: »Ti si konceptualni umetnik«. Tako moj rad i aktivnosti, dotle teško opisive, dobiše ime. Od tog vremena, naravno, moje prijateljevanje sa umetnicima i zbližavanje sa svetom umetnosti produbili su se, a takođe i moje kritičke sposobnosti i istorijsko znanje. Godine 1966. konceptualna umetnost i Fluksus izgledali su mi samo kao zanimljiv i logičan nastavak onog što sam radio kao samostalna jedinka klasičnog obrazovanja, sa poznavanjem lingvistike i sklonošću ka neizrecivim aktivnostima kojima sam prosto morao da se bavim.

Većina članova grupe Fluksus ili njoj sličnih grupa bavila se konceptualnom umetnošću tokom poslednje decenije ili — pod drugim imenima — duže. Konceptualna umetnost, odnosno konceptualizam, nije skorašnji izum, već kao što smo videli ima duboke korene, a istorijski je utemeljena 1959—1961. godine. Mada se danas doista veliki broj umetnika bavi konceptualizmom, relativno mali broj pojedinaca je sačinjavao osnivački krug. Tu su, među najistaknutijima, Henri Flint, Džordž Mekjunas, Joko Ono, Džordž Breht, Robert Moris (Robert Morris), Bob Vots, Simone Moris (Simone Morris), Volter de Maria, Ben Votije, Dik Higinson, Alison Noulz, Nam Džune Paik, Ajo (Ayo), La Mont Jang, Rej Džonson, Emet Viliams, Tomas Šmit i Stenli Braun (Stanley Brown). Drugi su, poput mene, radili i pristupili grupama kasnije sledeći svoju samostalnu aktivnost: Milan Knjižak, Erik Andersen, Per Kirkbi (Per Kirkeby), Jozef Bojs (Joseph Beuys), Džef Hendriks, Biki Forbs (Bici Forbes), Sigeko Kubota, Čieko Šiomi, Džek Rejnolds i članovi grupe *Zaj*. Tu je još nekoliko tih individualaca koji svojom aktivnošću, svestranošću i mirom prevazilaze svaku definiciju. Među njima su: Fil Korner, Toši Ičijanagi, Ričard Maksfild, Bengt Af Klinberg, Volf Foštel i Džekson Mek Lou.

Rana istorija grupe je prilično maglovita a prva dokumentacija neznatna, te moja kategorizacija u tri velike grupe možda nije sasvim tačna. Ipak tih nekoliko desetina imena obuhvata većinu osnivača i začetnika konceptualne umetnosti. Tu dolazi i do zanimljive intermedijske razmene budući da inovatori i istraživači retko omeđuju svoj delokrug. I o tome ćemo kasnije.

Postoji nešto zajedničko za sve te raznolike ljude i njihove aktivnosti, a to će nam postati jasnije ako se vratimo prvom području našeg razmatranja — stavu. Konceptualisti je svojstvena intuitivna, istaknuta bit rada i življenja, koja mora da se — koja ne može a da ne — manifestuje u pojedinačnim produktima odnosno umetničkim delima. To je *blagonaklonost*, ako hoćete, izvesna prisutnost kojom se konceptualni umetnik razlikuje od uobičajenog carstva umetnika. Bez tog stava, bez te blagonaklonjenosti gest i ideja su besmisleni, jer konceptualna umetnost pre svega počiva na novoj viziji sveta, na novom osećanju značenja. Kakva je ta vizija, bitna za konceptualizam, koju je tako teško rečima izraziti? Možda je to osećaj za urođenu datost određenog trenutka, subjekta ili objekta na dohvat ruke u sadašnjosti, za *bivstvo* stvari, ljudi ili vremena u njihovom trajanju.

Otuda većina pravih konceptualista doista liči na nove ljude renesanse, vešte u mnogim oblastima. Mi naše puteve nalazimo u mnogim medijima i intermedijima: arhitekturi, filmu, videu, antropologiji, slikarstvu, kolažu, dekolažu, dramskim predstavama, ambalaži, neo-haiku umetnostima, minimalističkim umetnostima, plesu, hepeningu, novoj muzici, neslanim šalama, zenu, religiji, sociologiji, političkoj nauci, matematici, teologiji, uličnom pozorištu, gerilskom pozorištu, izdavaštvu, dizajnu, proizvodnji raznih roba, festivalima, zagonetkama, igrama, zadrugama, bogoslužjenju, komunikacijama, biološkim naukama i još mnogo čemu. Osim umetnika, među nama su zastupljene i mnoge druge struke kao što su apotekari, knjigovođe, fotografi, nastavnici, izdavači, pravnici, štampari, novinari, čuvari zoološkog vrta, akviziteri, ton-majstori, muzičari, ministri, kuvari i drugi. Uzmimo, na primer, nasumice ime Nam Džun Paika: on je filmski autor, video-čarobnjak, kompozitor, nastavnik, elektronski tehničar i filozof. U najmanje četiri od tih oblasti silno je poznat, a u svetu videa ponekad ga nazivaju »ocem andergraund televizije«. Mada od ovih ljudi koje sam naveo svi nisu toliko dobro poznati kao Nam Džun Paik, dok su neki pak svestraniji i još poznatiji, svima je zajednički taj renesansni senzibilitet koji omogućava analogiju i prožima razna zanimanja. Ta senzibilnost leži u korenu blagonaklonosti koja i jeste ono najbolje u konceptualizmu, jer kada se svakoj aktivnosti dopusti da sama nagevesti svoje neophodne komponente, ne samo što će lakše nastati bolja pojedinačna dela, nego i milje koji pospešuje produbljene i obogaćujuće aktivnosti. Nas motiviše želja da izrazimo svoju viziju — što je možda motiv zajednički za sve umetnike ili ljude koji komuniciraju — ali je tu još i spremnost da ispunjavajući tu želju neprekidno istražujemo, čak do te mere da u našim traganjima primenjemo niz naučnih metoda i istraživačkih postupaka. Taj traga-

lački elemenat uvek je pratila spremnost da se odsudnom trenutku dopusti da nestane. Mnoge medije koje smo kasnije koristili intuitivno smo otkrivali kada je za to bilo vreme, baš onako kako se često dolazi do naučnih otkrića. Radili smo ulične predstave i gerilsko pozorište mnogo pre nego što smo im dali formalno ime i tako stekli nekakav »medijum«. U većini slučajeva nazivi se rađaju kao deskripcija već uobličenog dela, bilo posredstvom stvaralaca bilo iz potrebe posmatrača za kategorizovanjem.

Prvo se javi ideja ili intuicija. Zatim može da sledi ovlaštan opis ili recept. Napokon dolazi aktualizovana verzija ideje, kao delo, kao dokumentacija ili kao medijsko istraživanje. Stvaranje koje polazi od toga kako bi »trebalo« raditi niti je bilo niti jeste karakteristično za razvoj i praksu konceptualizma, niti je u skladu sa traganjem za oslobođenjem i prosvetljenjem koje leži u korenu konceptualne umetnosti. Tom će se činjenicom često objašnjavati fluidnost konceptualnih dela, labava organizacija grupa konceptualnih umetnika i minimalni opis konceptualističkih aktivnosti koje dopušta lično i imaginativno tumačenje.

Sada bismo mogli da skiciramo istorijat pokreta Fluksus kako bismo bolje opisali taj poriv ka oslobođenju. U svojim najranijim etapama Fluksus je bio neodređen, udruženi pokušaj umetnika da zajednički stvore nov mentalitet. Članove Fluksusa je zbližio otpor prema užtogljenoj, uskogrudoj orijentaciji sveta umetnosti i prema finansijskom piratstvu svojstvenom tom mentalitetu. Nastojali smo da stvaramo konkretnu umetnost koja bi ne samo bila lako dostupna ljudima zbog svoje niske cene i jednostavnog reprodukovanja (gotovo isto kao što se naučni eksperiment jednostavno reprodukuje odgovarajućom dokumentacijom) već bi mogla da podstiče i nove vidove produktivnosti i stvaralaštva.

Naše su forme, dakle, morale biti nove, lake za reprodukovanje, što je moguće višeg kvaliteta ali jeftinije od svega što je umetnost do tada nudila. Tako su nastali konceptualna umetnost, posebni prilozi i izdavački moral pokreta Fluksusa. Kasnije su iz prvobitne grupe proizašle nove asocijacije poput *Something Else Press* a širom sveta smo otkrivali srodne zajednice, kao na primer *Aktual*, *Zaj*, *Total Art* i druge grupe. Nestalna priroda članstva Fluksusa — koji nikada nije imao formalizovan kredo ili zahtev — uvek rađa nove izdanke, nova dostignuća, a članovi većito odlaze, pristupaju ili se vraćaju. Poslednjih nekoliko godina samo u mom ogranku *Fluxus Westu*, došlo je do radikalne ekspanzije zahvaljujući kojoj su Fluksus i konceptualizam dospevali do često zbunjene publike pre nego što su konceptualizam i intermediji prihvaćeni u svetu umetnosti, a danas, sedamdesetih godina, svedoci smo burne ekspanzije u nove centre SAD, Engleske i Nemačke. Uporedo s tim svuda se odvijala slična ekspanzija i aktivnost, pri čemu je sve poticalo iz te osnove radikalne etikete. Politika Fluksusa je zapravo dobrim delom slična politici drugih takvih aktivnosti u istoriji, od digera i transcendentalista, do abolicionista i sindikalista, nekih socijalista i liberala, a ponekad i vodi poreklo od njih.

Pokušavali smo, na sve moguće načine, da na umetnost primenimo celokupan opseg ljudskog saznanja i iskustva: koristili smo psihologiju, dizajn, ambijentalni dizajn, bihejviorističke nauke, nauku o društvu, teoriju učenja, teologiju i ostalo što se zna ili će se tek znati. To postaje jasno već pri letimičnom pregledu bilo kog arhiva Fluksusa. Tu je Patersonov rad u *The Four Suits*, Flintov dizajn i kulturni manifest iz sredine šezdesetih, Higinsovi ogledi i istorije intermedijalnih umetnosti, Felišov (Feelisch) niz višekratnika *Vice Versand*, Mekjunasove zadruga u Njujork Sitiju kojima je pokrenut nov razvoj Sohoa i veliki procvat zadružnog stanovanja poslednjih godina, goleme knjige i poetski projekti Elison Noulz, ili predstojeći udruženi napad na opresivnu umetničku politiku.

Ta brojna stremljenja konačno povezuje ono osnovno stremljenje koje izražava stav konceptualne umetnosti: totalna umetnost se obraća ljudskom stanju i izaziva promene u njemu. To je najdublje i najsnažnije stremljenje.

Kulturna promena je, dakle, krajnji cilj konceptualne umetnosti, cilj koliko duhovne toliko i socijalne prirode. Tako se približavamo religiji i antropologiji. Tokom prve decenije aktivnosti naša nastojanja nisu bila prihvaćena: direktori muzeja i galerija ništa nisu hteli da imaju sa nama, publika i mediji su nas uglavnom ignorisali, te se naš rad u stvari odvijao među nama samima.

Možda je značajno da smo u SAD umesto u umetnosti prvo uzeli maha u jednoj kulturno još bitnijoj areni: konceptualizam je počeo da prodiere u javnost preko andergraund štampe, radikalnog aktivizma, gerilskog pozorišta, humanističke psihologije, novog obrazovanja i crkve. Mnogi od nas su se pri tom, kao što sam naveo, bavili svojim zanimanjima koja nisu bila umetnička. Iz iskustva znam da su razne omladinske i starije grupe »Udruženja unitarista i univerzalista« (*Unitarian Universalist Association*) finansirale mnoge konceptualističke i intermedijalne aktivnosti. Finansirali su ih iz vlastitih razloga — vere, obrazovanja ili zabave radi — ali su ih izvele pred oči javnosti pa smo tako 1966. bili u prilici da izložimo konceptualističke radove po Njujorku i po čitavoj Novoj Engleskoj, da izvedemo velike hepeninge i organizujemo festivale konceptualističkih događaja širom zemlje, da u većem tiražu nego ranije objavimo dela konceptualista, Joko Ono i Džordža Mekjunasa na primer, i još mnogo toga. Moj rad u nastavi i medijumima imao je sličan rasplet. I tako je to bilo sa većinom konceptualista, sve do skora. Nedavni uspeh konceptualne umetnosti pospešile su desetine neobičnih preduzeća čiji početni interes uopšte nije doticao likovnu umetnost ili umetnost *per se*, a kad do takve pomoći nije bilo moguće doći prosto smo stezali kaiševe i nastavljali sa radom.

Stvari su, konačno, počele da se dešavaju i nastala je današnja situacija. Mehanizam najnovijeg uspeha konceptualizma i intermedija nije mi sasvim jasan, ali ako sledimo ranije uspostavljene analogije između konceptualizma i naučnog otkrića, možda je posle smeha na početku došlo vreme da najnoviji razvoj donese plodove.

Mi se bavimo ljudskim stremljenjima. Odbacujemo ograničenja i opredeljujemo se za istraživanje celokupnog opsega formi i stavova. Za neke to uopšte nije stvar opredeljenja: nemoguće je ne opredeliti se za to.

Prava umetnost se prepoznaje po intuitivnoj suštini njene prirode. Tražeći nevično oko, moramo gledati nepomućena vida. Ako sebe poznajete po ukusu vlastitih osećanja, možete osetiti ukus i drugih oko vas. Ne možemo tačno reći šta je to dobra konceptualna umetnost, pa ipak nema nikakvih tajni: ako dođete da sa nama živite i radite — znaćete, jer mi ništa ne krijemo.

Konceptualizam možda ima svoju istoriju i nasleđe, ali se ne može podučavati. Njegovi se tragovi vide u vremenu i prostoru. Nasleđe se prenosi na poseban način, ne bilo kome već onoj osobi koja gleda u ogledalo da bi videla dalje od njega.

Konačno, poslednja stvar koju valja reći o konceptualnoj umetnosti je u stvari prva:

Radiš zato što radiš; ili

Ne možeš a da ne radiš.

U biti konceptualne umetnosti leži suptilna težnja ka oslobađanju. Filiuov čudesan rad *Ample Food for Stupid Thoughts* nosio je na omotu belešku Džeksona Mek Loua kojom se osuđuje vijetnamski rat. Na prostoru veličine evidencijske kartice rečeno je koliko i sve ostalo od onda. Budalama su potrebne godine da bi shvatili, njima treba retorika i istorija. Godine 1963. organizovali smo marš protiv onoga što se do tada nazivalo »angažovanje u Vijetnamu«. Tek nekolicina je znala u čemu je stvar. Javnosti je trebalo neko vreme da shvati, ali još uvek nije shvatila dovoljno da bi to imalo stvarnog učinka.

Isto je sa umetnošću: konceptualizam je stvar bar koliko i zen. Hakuin Zenji je u svoje vreme bio veliki konceptualista — u 17. veku dok se na zapadu još uvek ubijalo zbog cepidlačkih pitanja dogme. A konceptualna umetnost, sa imenom koje sada nosi, datira od pre jedne decenije. Na kraju krajeva, nema razlike između umetnosti i anti-umetnosti, ili ne-umetnosti. Čak i anti-umetnost na neki način priznaje postojanje »umetnosti«. Jedinu razliku valja praviti između dela koje je dobro i onog koje je loše. Ili je delo i dobro i loše, već prema svojoj prirodi. U telefonskom razgovoru sa Dikom Higinsonom o konceptualnoj umetnosti, on je jezgrovito prokomentarisao neko novije delo rečima: »Ali to nije konceptualna umetnost. To je budalaština«.

Prosvećenost je prosvećenost, u kakvom god da je vidu. Kle (Klee) ne može da bude *passe*. Lepota njemu svojstvena ne gubi se sa sumrakom slikarstva. A možda, uprkos suprotnim tvrđenjima slikarstvo nije nestalo.

Tom Marioni kaže: »Morate imati oko. Razmera je važna čak i u konceptualnoj umetnosti«. Možda u njoj još i više. Važno je duboko stremlejnje. Neverovatne Emersonove reči izgovorene na *Harvard Divinity School* danas zvuče još istinitije nego 1838:

Gde god čovek dođe, dođe i revolucija. Staro je za robove. Kad čovek dođe sve knjige su čutljive, sve stvari prozirne. On je religiozan. Čovek je čudotvorac. On je usred čuda.

Konceptualni umetnik ne mora da bude upućen u naše tradicije da vlada našim znanjima, da bude istoričar umetnosti; on je čovek koji gleda otvorenih očiju, čuje zvuke iza tišine, čovek kojeg vodi integralna spoznaja životnog tkanja. U tome je veliko značenje takvih pokreta kao što je *Aktual* u Čehoslovačkoj, koji proklamuje:

Mi nismo »umetnici«, već među nama ima vodoinstalatera, mladih i starih, mehaničara i fotografa.

To poručuju mnogi, to je načelo procesa. Kao što egzistencija prethodi esenciji, tako i život prethodi umetnosti i konceptualizmu. To se može reći na mnogo načina. Konačno, to je ono dubinsko načelo po kome mi živimo i radimo. U određenom pomodnom stavu u umetnosti ima *arogancije*. Dobri bi bilo da se prisetimo poslednjih stihova *Edipa*:

Stanovnici Tebe, evo Edipa,
znanca čudesne zagonetke i prvog čoveka,
čiju sreću niko nije gledao bez zavisti!
Gledajte u kakav ponor sudbe grozne pade on!
Zato nikog, dan dok onaj poslednji ne dočeka,
neću proslavljati kao srećna, pre no doplovi
kraju veka svog a nikakav ne pogodi ga jad.*

Budućnost umetnosti, konceptualizma pogotovo, leži u unapređivanju zajedničkog življenja i opšteg blagostanja ljudi u svetu, u težnji ka prosvećenosti. Ekologija, društvena akcija, pravda, obrazovanje, humana upotreba tehnologije... to nam ne može biti strano. Konačno, svi smo mi ambijentalni umetnici: težimo da svetu donesemo novu viziju, da ga iznova stvaramo uz prosvećeno opažanje i kreativnost. Možda je ovaj iskaz staromodan, ali valja načiniti izbor koji seže dublje od čisto estetskog. Kako se opredeliti?

Svi mi neki deo svog života posvećujemo estetskom. Ali sluge elite ne mogu biti umetnici, jer takvo sluganstvo rađa vandalizam, odgaja šakale duha.

* Sofokle, *Car Edip/Antigona*, prevod Miloša N. Đurića, Rad, Beograd 1969, str. 99 (prim. prev.).

Iznad umetnosti postoji još nešto *drugo*, a to je baš ono što daje naj dublje značenje i donosi zadovoljstvo nečemu što je samo za sebe najčistije i najestetičnije u umetnosti, u svim umetnostima.

Ken Friedman, *Fluxus and Concept Art*, Arts and Artists, oktobar 1972, srt. 50—53.

Prevela Nevena Pantović-Stefanović

VOLF FOŠTEL

**

Pročitajte ovaj manifest i dekolajirajte ga tako što ćete se u njemu oprati i osušiti

osećaj položaja	je hepening	je biti
osećaj kretanja	je hepening	je biti
osećaj naprezanja	je hepening	je biti
svesno kretanje	je hepening	je biti
delatna misao	je hepening	je biti
reakcija padanja	je hepening	je biti
okret tela	je hepening	je biti
kretanje ruke	je hepening	je biti
kretanje noge	je hepening	je biti
pomeranje glave	je hepening	je biti
pomeranje oka	je hepening	je biti
tvorba reči	je hepening	je biti
tvorba glasa i tona	je hepening	je biti
čulo ukusa	je hepening	je biti
osećaj šuma	je hepening	je biti
iskustvo	je hepening	je biti
osećaj tona	je hepening	je biti
optička pažnja	je hepening	je biti
viđenje pokreta	je hepening	je biti
čulo pipanja	je hepening	je biti

osećaj temperature	je hepening	je biti
refleksno delanje	je hepening	je biti
pojedinačno kretanje	je hepening	je biti
osećaj dodira	je hepening	je biti
optička misao	je hepening	je biti
kretanje pogleda	je hepening	je biti
optička muzika	je hepening	je biti
misaona muzika	je hepening	je biti
misaono slikarstvo	je hepening	je biti
misaona akcija	je hepening	je biti
22. 9. 65.		

**

PRE DESET GODINA SAM ISTO KAO I DANAS BIO SVESTAN
 DA VREME U KOJEM ŽIVIM IMA SVOJA SOPSTVENA
 NEPOVRATNA OBELEŽJA I ZRAČENJA
 KOJA IZAZIVAJU NOVE NAČINE PONAŠANJA
 LJUDIMA JE POTREBNA JEDNA NOVA REVOLUCIJA VIĐENJA
 I DOŽIVLJAVANJA NAŠEG VREMENA

POLAZEĆI OD SAMORAZARAJUĆIH I
 SAMOUNIŠTAVAJUĆIH
 KAO I HABAJUĆIH FAKTORA U DOGAĐAJIMA
 (AVIONSKA — AUTOMOBILSKA NESREĆA) SKOVAO SAM
 POJAM dé-coll/age KOJI JE ZA MENE BIO POČETAK
 PROMENE UKUSA I KOJI JE UKLJUČIVANJE
 OKOLINE U OBLIK DOGAĐAJA I KONKRETNIH
 SLIKA U MOJE RADOVE UČINIO NEOPHODNIM

DIŠAN JE ZA UMETNOST PROGLAŠAVAO ISFABRIKOVANE
 OBJEKTE

A FUTURISTI ŠUMOVE
 DANAS MI IZGLEDA DA JE BITNO OBELEŽJE MOJIH
 TEŽNJI I TEŽNJI MOJIH KOLEGA TO
 ŠTO SE CELOKUPNI DOGAĐAJ KOJI SADRŽI ŠUM OBJEKTE
 KRETANJE BOJU I PSIHOLOGIJU
 PROGLAŠAVA ZA CELOVITU UMETNOST TAKO NASTAJE
 STAPANJE
 DA ŽIVOT I ČOVEK MOGU BITI UMETNOST

U MOJIM dé-coll/age HEPENINZIMA PUBLIKA SAZNAJE
 NOVA MERILA VREDNOSTI ONA PONOVO UČI DA ŽIVI I

SHVATA PSIHOLOŠKU ISTINU OKOLINE
I DOGAĐAJE U KOJIMA SAZNAJE
DRUSTVENE I ESTETSKE PROCESSE

POJAVLJUJU SE PROTIVREČNA PITANJA
HAOTIČNE SITUACIJE POVEZANE SA TESTOVIMA
I BRISANJA SVESTI I VREMENA POKRAJ
VIZUELNIH I AKUSTIČNIH OKOLINA

SADRŽAJE I NAMERE SVAKI UČESNIK
I POSMATRAČ MORA SAM SREDITI
ALI I KADA SE DOGAĐAJI NE MOGU SREDITI
ONI VODE SAZNANJU
DA SE TE STVARI UPRAVO NE MOGU SREDITI

HEPENINZI ZBIVANJA AKCIJE DEMONSTRACIJE JESU
DOŽIVLJAJNOVREMENSKI PROSTORI — SAMA REALNOST
POSMATRAČ MOŽE I MORA DA REALIZUJE FORMU
OD SADRŽAJA

DOGAĐAJI KOJI SU U ŽIVOTU UŽASNI I STRAŠNI
ČESTO IMAJU FASCINANTNO ESTETIČKO ZRAČENJE
MADA SU SADRŽAJ ILI POSLEDICE TOG ZBIVANJA
ZA ODBACIVANJE HEPENINZI TE MORE DOVODE DO
SVESTI I IZOŠTRAVAJU SVEST
ZA TU NEOBJAŠNJIVOST I SLUČAJ

PUBLIKA ČESTO BRKA ZNAČAJNA OBELEŽJA
KADA SE NEKI MOJ HEPENING
TEMATSKI BAVI RAZORNIM FENOMENIMA
NAŠE EPOHE TO JOŠ NIKAKO NE ZNAČI
DA JE FORMA HEPENINGA U SEBI DESTRUKTIVNA

MOJE SLIKE SU SKICE ZA MOJE REALIZACIJE
SVE PRETHODNE IDEJE I ZAMISLI PRI RADU ZA NEKI
HEPENING ZAPISANE SU I
KOMBINOVANE SA SLIKAMA ZAMISLI
KOJE UGLAVNOM PRIKAZUJU MESTO
NA KOME SE NALAZIM ZA VREME RADA

TO NISU NIKAKVE PARTITURE KOJE TREBA ILI MOGU
DA BUDU PONOVLJENE ILI SU NAPRAVLJENE ZA
INTERPRETACIJE TO SU NAZNAKE I POLJA IDEJA
KOJA REALIZUJE MAŠTA POSMATRAČA
I U TOME MOGU NAČI SVOJU POTVRDU

9. 2. 1966.

DIK HIGINS*

Muzika opasnost br. 2: Šešir, krpe, podignite, izbrijte. (Maj 1961).

Muzika opasnost br. 17: Krik! Krik! Krik! Krik! Krik! Krik! (maj 1962).

Žuti komad: Kad ovo pročitate, prestanite da svirate ovaj komad. (13. februar 1963).

Muzika mehurova: Izlupajte i dobro rastopite sapun u prahu — ili ga zamenite glicerinom. Pomoću aspiratora, pravite mehurove od sapunice dokle god vam to bude prijalo / dok ne nestane sapuna.

Konstelacija br. 4: Zvuk mora da bude tako definisan da se jasno čuje pri udaru i rezonanciji (onakav kakav se može proizvesti udaranjem po žicama, udaranjem gongova, zvona, kaciga, čabrica, itd...). Svaki izvođač proizvodi jedan zvuk samo jedanput, jasno i skoro istovremeno sa zvucima koje proizvode ostali izvođači.

DŽORDŽ MEKJUNAS*

12. kompozicija za klavir — za Nam Džun Paika:

1. Pustite nosače klavira da prenesu klavir na pozornicu.
2. Naštirajte klavir.
3. Naslikajte motive na klaviru narandžastom bojom.
4. Dugim štapom dužine klavijature, odsvirajte sve note odjednom.
5. Stavite psa ili mačku (ili oboje) u unutrašnjost klavira i svirajte Šopena.
6. Zategnite žice najvećih nota okretanjem ključa za štimovanje, sve dok ne popucaju.
7. Stavite dva klavira jedan na drugi (jedan može biti manji).
8. Izvrnite jedan klavir i stavite vazru s cvećem na rezonantnu kutiju.
9. Nacrtajte klavir tako da publika može da vidi sliku.
10. Napišite Kompozicija br. 10 i pokažite taj natpis publici.
11. Operite klavir, dobro ga namažite i izglancajte.
12. Pustite nosače da iznesu klavir s pozornice. (2. januar 1962).

Kvartet za gudače: Metalna šipka (namazana kalafonijumom) tare se o fa i proizvodi oštar zvuk.

DŽEKSON MEK LOU*

Društveni projekt I:

Nađite načina da zaustavite nezaposlenost ili nađite načina da živite bez zaposlenja: realizujte svoj projekt ma kakav bio vaš izbor.

Društveni projekt II:

Nađite načina da prekinete rat, sprovedite to u praksi.

Društveni projekt III:

Nađite načina da proizvedete sve stvari koje su svetu potrebne; sprovedite to u praksi.

NAM DŽUN PAIK*

Zen za ulicu: Odrastao čovek u lotos položaju, poluzatvorenih očiju, smesti se u kolica. Voze ga nekim paradnim putem.

Muzika-opasnost za Dika Higinasa (Dick Higgins): Prodreti u vaginu živog kita.

Američke tričarije: Istružite jednu kaznu na tri dela. Prvi deo obesite kao Musolinija; drugi spalite kao Hitlera. O sudbini trećeg dela odlučite na nekom vanrednom narodnom sudu.

»*Fluxus chemical Co.*« vas poziva: Obojite svoju spermu. Kad uzmete ružičastu pilulu, vaša sperma će biti ružičaste boje. Kad uzmete ljubičastu pilulu, vaša sperma će spiralno plesati u vagini tokom 48 minuta.

BENDŽAMIN PATERSON*

Otvaranje: Otvara se veliki broj posuda uglavljenih jedne u druge sve dok se iz poslednje posude ne izvadi jedan zvučni predmet.

Zatvorite oči: hodajte do najudaljenije vidljive tačke; otvorite jedno oko.

Septet (odlomak iz »Limunova«): Uzme se sedam čajnika i na sisak svakog se stavi drukčija pištaljka; na svaki sisak se stavi po balon. Kad voda provri, baloni se naduvaju i pištaljke stupe u dejstvo. Tri izvođača pucaju u balone pomoću pištolja sa strelama i strelicama.

Symphony: U datom trenutku se publici postavlja pitanje: »Imate li poverenja u mene« pa se oni koji odgovore »da« smeštaju na levu, a oni koji odgovore »ne« na desnu stranu. Ugasi se svetlost u dvorani. Po dvorani se sipa sveže mlevena kafa.

Ispitivanje: Definišite i razradite ciljeve ovog upitnika.

Paper Piece: Praviti improvizacije s hartijom.

BEN VOTIJE*

Gledajte Me to je Dovoljno: Izvođač ovog komada će se šetati među publikom ili će sedeti na pozornici neko vreme, dovoljno da publika shvati da je jedina akcija — njegovo prisustvo. (1962)

Grimase: Šest udaraca — Zavesa. Dekor: banalan (salon). Dvadeset glumaca će praviti grimase i skaredne i vulgarne kretnje u pravcu publike sve dok se publika ne naljuti. Zavesa. (Decembar 1962).

Dve dvorane: Publika je raspoređena u dve različite, odvojene dvorane. U svakoj dvorani je instaliran sistem mikrofona povezan sa zvučnicima u drugoj dvorani, i obratno. Muzika se sastoji u slušanju, u svakoj dvorani, onoga što se dešava u drugoj. Kompozicija traje pola sata. (Mart 1963)

Viljuške: Izvođač se nalazi na pozornici na kojoj se nalazi sto pun viljušaka. On otvara fioku stola i tu stavlja sve viljuške. Zatvara fioku. Ponovo polako otvara fioku dok ona, sa svim što je u njoj, ne padne na pod. (Mart 1963)

Više nemojte misliti: Od publike će se pomoću natpisa ili nekog obaveštenja tražiti da pokuša da više ne misli. (1963, leto)

Ben za klavirom: Izvođač izlazi na pozornicu. Pozdravlja publiku. Seda za klavir. Odmah ustaje i trčeći kroz publiku odlazi prema izlazu. Druga dva učesnika koja sede u prvom redu ili iza kulisa jure za njim, hvataju ga i svom snagom ga vuku prema klaviru na pozornici. Čim su ga silom naterali da sedne za klavir, sva svetla se gase (izvedeno 1964. godine).

Tango: Preko zvučnika puštati tanga i dos pasose ili plesove koji su u modi i pozvati publiku da zapleše (1964).

Publik variation 3: Čim publika poseda i posle tri udarca, objavljuje se da je zbog potreba komada neophodno da publika izađe i da pođe za vodičem. Vodič ih sve odvodi da pogledaju neki drugi pozorišni komad, a unapred je sređeno da karte PUBLIK III važe u drugom pozorištu (novembar 1964).

ROBERT VOTS*

No event (nikakav događaj) — Event for the whole year (događaj za celu godinu) — one year (godinu dana) —

Two inches (dva inča): stretch two inches ribbon across stage (odmotajte traku od 5 cm preko pozornice), cut ribbon (isecite traku) —

f/h Trace (trag f/h): Fill french horn with rice (napunite saksofon pirinčem). Bow to audience (poklonite se publici) — Winter event (zimski događaj): snow (sneg).

Instant koncert: Alarmna zvonca će se bacati s nekog krova sa ili bez padobrana.

Događaj s crnom kesom: Dvojica grmalja spuštaju četiri pune, teške, crne vreće na neko prolazno mesto. Posle jednog časa, jedna vreća počinje da se pomera, a čovek koji je u njoj koprca se da se izvuče iz nje. Ostale vreće su napunjene kamenjem, đubretom, itd.

Banalna priča: Izvođač vodi od servisa da bi naduvao desnu gumu. Naduvava je sve dok ne prsne. Ako su kola neki noviji model, vraća se kući s puknutom gumom. (1962)

Trag f/h: Rog je, iza pozornice, napunjen raznim predmetima ili tečnostima (pirinač, kuglični ležajevi, ping-pong loptice, blato, voda, sitne životinje, itd. . . .)

Tada izvođač ponovo izlazi na pozornicu i pozdravlja publiku nagnuvši levak roga tako da se ti predmeti kao vodopad sruče na publiku. (1963)

EMET VILIJAMS*

Kompozicija za glas (za La Mont Janga): Pitajte da li je La Mont Jang u dvorani, a onda izađite (ako se predstava snima televizijski ili radiofonski, pitajte da li La Mont Jang gleda ili sluša program). (1962)

Brojna pesma br. 1: Izvođač naglas broji publiku s pozornice (1962).
Brojna Pesma br. 6: Izvođač dodiruje prisutne, brojeći tihim glasom. (1962)

ELISON NOULZ*

Predlog: Pripremite salatu, oktobar 1962 — Dečiji umetnički komad, prva varijacija: Izlazak u novoj odeći, Maj 1964. — Prva varijacija na »Braid«:

Nivea krema za Oskara Vilijamsa: Prvi izvođač dolazi na pozornicu s kutijom Nivee — maže sebi ruke kremom pred mikrofonom.

Drugi izvođači nailaze i rade isto, a onda svi spajaju ruke. (Novembar 1962)

LA MONT JANG*

Kompozicija br. 1 za klavir — za Dejvida Tjudora (David Trudor) (prevod Robera Filijua /Robert Filiou/). Doneti na pozornicu balu sena i kofu vode, da klavir ima šta da jede i pije. Izvođač može da bira

da li će on da hrani klavir ili će ga pustiti da se sam hrani. U prvom slučaju, izvođenje je završeno čim je klavir nahranjen. U drugom slučaju je završeno kad se klavir nahrani ili odbije da to učini (oktobar 1960).

Kompozicija br. 2 za klavir — za Dejvida Tjudora (prevod Roberta Filijua). Otvori klavijaturu izbegavajući da proizvedeš zvuk koji bi ti sam mogao čuti.

Pokušaj to onoliko puta koliko želiš.

Izvođenje je završeno kad u tome uspeš ili kad odlučiš da prestaneš.

Nije neophodno da daješ objašnjenja publici. Jednostavno radi to što treba da radiš, a kad izvođenje bude završeno, daj znak da je završeno na uobičajeni način. Oktobar 1960.

Kompozicija 1960 br. 5:

Pustite leptira (ili koliko hoćete leptirova) u koncertnu dvoranu. Kad je kompozicija završena, potrudite se da leptir izleti napolje. Kompozicija može trajati bilo koje vreme, ali ako se raspolaže neograničenim vremenom, vrata i prozori mogu biti otvoreni pre nego što se pusti leptir, a kompozicija se može smatrati završenom kad leptir odleti napolje.

Kompozicija 1960 br. 10 za Boba Morisa (Bob Morris): Nacrtajte jednu pravu liniju i sledite je. Oktobar 1960.

Kompozicija za siromašnog čoveka: Pozovite taksi, smestite se, zatražite dugačku vožnju, pažljivo gledajte u taksimetar.

* Tekstovi preneti iz originalnog Fluxus kataloga bez paginacije, povodom izložbe *Fluxus International & C^o* u Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, održane 5. jula—23. septembra 1979. godine.

Prevela Ana Moralić

** Tekstovi preneti iz kataloga: H. Sohm, H. Szeeman, *Happening & Fluxus*, Koelnischer Kunstverein, Köln, povodom izložbe održane od 19. novembra—3. januara 1971.

Preveo Dragan Glumičić

DŽORDŽ BREHT

JEDNA PRAVA DEMOKRATIJA (POMALO HAOTIČNA!)

Irmelin Leber, (Irmeline Lebeer): Petnaest godina ste bili hemičar. Šta Vas je dovelo da umetnosti?

Breht (Brecht): Uvek sam se interesovao za umetnost i pohađao sam brojne večernje tečajeve u vreme dok sam studirao hemiju. Godine 1953. počeo sam da studiram statistiku i, bliže, problem slučajnih brojeva i verovatnoće. Tako sam napisao jedan kratak tekst o načinama njihove primene u umetnosti i za dve ili tri godine počeo sam da crtam i slikam koristeći sve dostupne oblike verovatnoće.

Leber: Možete li da navedete neki primer?

Breht: Napravio sam neke crteže preko veze tačaka postavljenih na osnovi nekog oblika, preuzetih sa tablice slučajnih brojeva. Ili sam zavijao jedan veliki list u loptu, a zatim ga prekrivao vodom i mastilom. Posle sam ga stavljao na zid kao slučajno naslikanu sliku. Zatim sam napisao dve-tri stranice o svojim »istraživanjima« i poslao ih Džonu Kejdžu (John Cage)... Odgovorio mi je vrlo srdačnim pismom, ističući da dolazi u Nju Džersi da traži gljive i kako bi svratio do mene. Tako je on došao i mi smo proveli jedno fantastično veče. Dve ili tri godine kasnije čuo sam za kurs eksperimentalne muzike koji je Kejdž držao u Novoj školi za društvena istraživanja (New School for Social Research) u Njujorku, i upisao sam se i u stvari pomeo. To je za mene sve menjalo, a da sam toga jedva i bio svestan.

Leber: Šta je tu na Vas najviše uticalo?

Breht: S jedne strane Kejdžova ličnost, njegov način života, a s druge, opšta atmosfera predavanja, kao i ličnosti koje su ih pohađale — Al Hansen, Dik Higin, Alan Keprou i drugi. Bila je to sredina u kojoj se zaista moglo nešto uraditi. Na kraju svakog predavanja — posle diskusije — Kejdž je običavao da daje temu za domaći zadatak: na primer, kompoziciju za 5 tranzistora. Sledeće nedelje morao si da dođeš sa 5 tranzistora i 6 različitih odgovora. Svi bismo izveli svoje kompozicije i prodiskutovali ih. Bila je to prava demokratija, po malo

haotična, uz stalne promene. Bila je prisutna i istočnjačka misao Suzukija, kojeg sam već bio i sam otkrio i koji je značio neku vrstu potvrde.

U vremenima alhemije

Henri Martin (Henry Martin): Jedna od tema o kojima se danas najviše priča je odnos između umetnosti i nauke. Kakav tip odnosa tu može da postoji, ili postoji?

Breht: Ako dugo živiš sa naukom, nađeš se u jednom specifičnom mentalnom stanju iz kojeg na svet gledaš na poseban način. Umetnost i svet, uopšteno govoreći, vidiš drugačije. Naravno, postoje umetnici, baš kao i mnogi naučnici, koji su ograničenog duha. U stvari, rekao bih da je od vremena alhemije, hemija samo unazađena. Sada je verovatno na svom najnižem stupnju. Nema razloga da neko ne živi sa naukom i umetnošću zajedno, savršeno spojenim u njegovom životu, što je zapravo postojalo u alhemičarskoj misli. S druge strane, kada sam bio naučnik više sam proučavao optičku fiziku, kvantnu teoriju i tako dalje, bolje sam shvatao da što više napreduje naučna teorija, biva utoliko bliža idejama i gledištima hinduizma. Malo je naučnika sa kojima sam radio, možda ih i nema, koji su ovo razumeli. Samim tim oni od toga ne mogu imati nikakve koristi.

Martin: Da li tvoj rad ima veze sa hinduizmom?

Breht: Da, jednom je imao. Bio je to način gledanja na stvari, a način na koji sada gledam na stvari je pod uticajem tog iskustva. Ali kada danas nešto radim, to mora da bude savremeno i sada ne poseduje nikakvu pravu vezu sa hinduizmom ili zenom. Hoću da kažem da radim ono što radim, i gotovo. U stvari, ne bi mi se dopalo da neko traži nekakav odnos između mog sadašnjeg rada i istočnjačke misli. Ne bi bilo zgodno. Činjenica je da je čaša vode čaša vode.

Dišan igra šah, a ja igram šangaj

Ben Votije: Koji su tvoji utisci?

Breht: Hoćeš da kažeš, čiji je rad uticao na mene? Zanimao me je rad mnogih, na primer Kejdža ili Dišana. Ne mislim na njih kao na uticaje, ali prihvátam da može i tako da se misli.

Votije: Drugim rečima, tvoj rad ne bi bio ono što jeste, da nisi upoznao Kejdža ili Dišana?

Breht: Možeš tako da kažeš.

Votije: Ti znači misliš da su ti Kejdž i Dišan pomogli?

Breht: Ne bih rekao pomogli, već promenili.

Martin: Kako bi prikazao opšte sličnosti ili razlike koje postoje između tvog i Dišanovog rada?

Breht: Kada Dišan govori o stavljanju slikarstva u službu duha, dobro shvatam da on više misli na jednu intelektualnu delatnost, i šta više, mislim da to podvlači baš samu misao. Razlika između mene i Dišana je u tome što on igra šah, a meni se više sviđa da igram šangaj. On je neosporno jedan od najvećih umetnika istraživača i danas se mnogi bave upravo onim što je on rekao. Takvi, čiji rad danas ima nešto zajedničko sa Dišanovim, su u svom radu otvoreniji. Smatram da mnogo dugujemo Kejdžu. Sam Dišan je jedno, Dišan i Kejdž — to je nešto drugo.

Nikad ne počinjem od umetnosti

Ben: Imaš li cilj?

Breht: Ne, nemam nikakav cilj.

Ben: Smatraš li da su izvesne stvari važnije od drugih?

Breht: Ne, za sada ne.

Ben: Zar ne misliš da je jedan stvaralac, kao La Mont Jang, značajniji od nekog drugog?

Breht: Ne bih tako postavio problem. Umesto da kažem važan, rekao bih da među svim stvarima koje mi se nude, najradije slušam muziku La Mont Janga. I ne bih tu pravio mesto drugome. Ali, ako bi se desilo da slušam muziku nekog drugog, ne bi mi smetalo.

Ben: Da li je originalnost važna?

Breht: Nikad na to ne mislim.

Ben: Da li je sreća cilj tvojih aktivnosti?

Breht: Ne... ne.

Ben: Koja je razlika između tebe i drugih umetnika?

Breht: Obično izbegavam da se poredim sa drugim umetnicima.

Ben: Čak i u sebi?

Breht: To je moj prirodan način napredovanja. Mislim da poređenja ne daju nikakve rezultate.

Ben: Kako neko može tako da misli? To mi je potpuno strano...

Breht: Na primer, ti tvrdiš da je JA najvažnije: dakle, (može se zamisliti da) ti kažeš: »Radiću ovo zato što to niko nije radio«.

Ben: Tačno.

Breht: Kako znaš da ta stvar još nije urađena?

Ben: Određujem se prema Istoriji umetnosti.

Breht: Eto, tu počinje razlika između nas. Ja nikad ne počinjem od umetnosti.

Ben: Zašto?

Breht: Zato što je umetnost već ograničena. To je samo jedna od mogućnosti, a mene zanimaju sve mogućnosti.

Ben: Ali ja tvrdim da su sve te druge mogućnosti takođe umetnost. Sve što je učinio Džon Kejdž jeste muzika, sve što je uradio Dišan jeste umetnost. Ostajem pri tome da umetnosti odričeš svaku novinu.

Breht: To je za mene isto. Ti kažeš »Sve je umetnost«, a ja se trudim da na umetnost ne mislim. Vidim stvari onakvima kakve jesu i ne mislim na umetnost. Nas dvojica činimo isto.

Ben: Kažeš da tvoj cilj nije personalnost, niti uvođenje nečeg novog? Ali ti donosiš nešto novo, zar nije tako?

Breht: Ne naročito. Sve što činim je da stavim stvari na uvid. Ali one se već tamo nalaze.

Aloko (Marcel Alocco): Da li postoji nešto što biste želeli da saopštite velikom broju ljudi?

Breht: Ne... ne.

Ben: Da li te interesuje društveni i politički život?

Breht: Nemoguće je, po meni, misliti politički.

Aloko: Da li su Vam interesantniji ljudi koje poznajete ili oni nepoznati?

Breht: Svi, rekao bih, u različitim momentima.

Aloko: I svi su oni stvaraoci, zar nije tako?

Breht: O, da. Svi su stvaraoci.

Ben: Postoji li napredak?

Breht: Ne. Napredak ne postoji. I zato je moguće napraviti nešto novo... (smeh). Ali u isto vreme, sve je novo. Uvek. Ovde je sve novo: kako svetlo pada na ovaj sto, na šibice...

Martin: Slažeš li se da tvoj rad ima neke veze sa kulturom prošlosti?

Breht: Na to nikada ne mislim. Pretpostavljam da ti to možeš da pronađeš ukoliko tražiš, ali...

Martin: Jednostavno te se ne tiče?

Breht: Ne tiče me se.

Martin: Da li to znači da tvoj rad možda ima nešto sa savremenom kulturom?

Breht: Ne.

Martin: Ili sa nekom budućom kulturom?

Breht: Ne.

Martin: Ti ne želiš da praviš umetnička dela?

Breht: Ne.

Martin: Ako tvoja dela nisu umetnost, šta su?

Breht: Za mene, to su stvari koje jednostavno imaju nešto u sebi, kao bilo šta drugo. I one su predmet istraživanja.

Ben: Smatraš li sebe umetnikom?

Breht: Nikada ne mislim da li je to što radim umetnost ili nije. To je samo jedna aktivnost, i to je sve.

Ben: Zašto radiš?

Breht: Nema odgovora.

Ben: Ako sebe ne smatraš umetnikom, čime se smatraš?

Breht: Ničim specijalno... ničim naročito.

Tekstovi u: *SPECIALE FLUXUS II*, DATA
mart—april 1976, str. 92—96.

Preuzeto iz: *ART VIVANT*, maj 1973, Pariz
(Irmeline Leeber).
ART INTERNATIONAL, nov. 67 (Henry Martin).
IDENTITES, br. 11—12, leto—jesen 1975, Nica
(Ben Vautier, Marcel Alococo).

Prevela Lidija Merenik

DUZEPE KJARI (GIUSEPPE CHIARI)

Pijanista objavljuje:

Naznačiću na klavijaturi

»Ljubavne snove« od Lista

Odmah potom svako od vas će u sebi

nastaviti tu melodiju, slušajući svoju

unutrašnju pesmu.

Zatim se izvodi.

Studija za »ljubavne snove« Franca Lista (Franz Liszt)

za Mauricija Kagela (Mauricio Kagel)

1967

Svi prisutni misle:

»Ovo je moja muzika«

»Ova muzika je postojala u mojim mislima«

»Bio sam prvi koji je odsvirao tu melodiju«

Studija za jedno klavirsko delo

za La Mont Janga (La Monte Young)

1967

Odreći se artikulacije možda je

najveći napor koji čovek može od sebe da zahteva

predstaviti i potpisati

predstaviti i potpisati

predstaviti i potpisati

predstaviti i potpisati

predstaviti i potpisati

je kao kazna koja izmori do malaksalosti

oduzima želju za životom

prestati sa zagnjurivanjem u vodu

uživanjem u vodi

prestati sa plivanjem

prestati sa varijacijama

sa istraživanjem

sa artikulacijom

svirati na primer i skoro uvek

jednu frazu

dakle, ne mora više da se svira

ne mora više da se igra

samo potpisati

kazati u najsazetijem obliku

kazati na najjasniji način

eto neartikulisati znači odlučiti

da se bude

lucidan

to posebno značenje koje lucidna

reč daje svesnoj reči

odbiti artikulaciju izgleda

znači odbiti umetnost ali istina je
na suprotnoj strani
umetnost je moda a moda se stvara
jednim jedinim gestom
ne rekombom gde je tok
važniji od
onoga što sledi
uvek različitog i uvek
istog a to je kraj umetnosti
umetnost je misao
umetnost nije misliti
umetnost je kazati
umetnost nije činiti

Muzika bez kontrapunkta
1966

Naš život se sastoji od bezbrojnih i
raznolikih zvukova
Nabrojmo neke:
Škripa kočnica.
Pad kamena u kadu punu vode.
TIK TAK časovnika.
Vodopad.
Lupa prozora.
Sipanje vode iz flaše u čašu.
Zujanje bicikla.
Gužvanje novina.
Koraci.
Izaći iz trave i baciti se na livadu.
Reka.
Vetar.
Ljudski glas.
Smeh.
Otvaranje noža.
Tresak kutije sa šahovskim figurama.
Lavina.
Grmljavina.
Zatvaranje otvorene česme prstom.
Zvižduk.
Napunjena kesa sa vodom koja puca.
Trešenje jako zategnute žice.

Čitajući ove reči u iskušenju ste da ispred njih stavite reči »Zvuk od...« Kad se kaže »vodopad«, oživljava se pre njegova slika nego njegov zvuk. Kazati »slika jednog vodopada« i kazati »vodopad« je jedno isto. Zvuk je kao nešto otrgnuto, nešto što ide uz sliku vodopada. Kada govorite o vodopadu, mislite da ga vidite, pre nego što ga čujete. Ali, vi pokušavate da vidite i zvuk. Dubok zvuk nikada nije odvojen od slike neke tamne i bezoblične stvari. Jedan visok zvuk je

uvek bistar i jasan. Reči koje upotrebljavamo kada pričamo o zvucima su one koje smo već upotrebili pričajući o slikama. Čitava terminologija akustičnih fenomena je pozajmljena od terminologije optičkih. Ono što je važno u prenošenju reči iz jednog u drugo polje, jeste poimanje nove funkcije koju izraz razvija i zaboravljanje onoga što napušta. Važno je smatrati »vodopad« za sintezu svih utisaka koje ova reč prenosi. Shvatiti da je ideja vodopada odvojena od zvuka istog jednako je nestvarno kao i njen zvuk odvojen od slike.

Bezbrojni raznoliki zvuci
1955

Debussy
Wagner
Schoenberg

Debussy
Mussorgsky
Strawinsky

Debussy
Satie
Cage

Berg
Puccini

Strawinsky
Milhaud
Schaeffer

Bartok
Xenakis

Orff
Brahms
Gillespie
Stockhausen

Debussy
La Monte Young

Pizzeti
Webern
Nono

Poulenc
Boulez

Poulenc
Berio

Berg

Berlioz
Puccini
Menotti

Calloway
Chiari

Osnovni esej o muzici
1968

Ponavljati istom učestalošću
jedan udar
i još jedan
čekati
još jedan
čekati malo manje
dva slaba udara
praznina
jedan udar *breve*
vuoto piu' breve
jedan razjareni udar *forte*
malo posle
jedan udar manje snage
vuto breve
jedan miran udar
vuoto teso
colpo breve vuoto teso colpo breve
pianissimo subito ancora breve
pianissimo
esitazione
jedan *ampiro* udar kao od početka
najduži
esitazione
još jedan udar *ampio ampissimo*
ali prekinut pri kraju
još jedan udar *ampio* udar ali prekinut
skoro odmah
pausa
veoma slab veoma dug udar koji se iscrpljuje
pre pravog kraja
vuoto
nervozan udar *breve*
nervozan *breve* još čudniji
subito un altro quasi ironico

esitazione tesissima

dakle jedan *forte* razbijen groteskan udar

ludački razjaren

subito legato

breve unico non pianistico

Solo za klavir

Povodom nastupa Silvana Busotija (Silvano Bussoti) na Bijenalu u Zagrebu

1965

Ja volim kvintu koja prelazi u primu

ali to je isto kao $4 + 12 = 16$

možemo da kažemo da je nebo

senzacija svetlog

ja volim muziku

ali ova fraza je ista kao ona

ja volim svoju ženu

svoga sina

svoj dom

zbog čega je tačno da je muzika betoven

mogao bih da kažem da je suština muzike

koža bubnja

boja bambusove frule

dovoljno je imati autoritet

ali reći da je debisi muzika

nije potrebno mom autoritetu

muzika je lepa muzika mora da bude ružna

autoritet raste kada istina pada

ja znam ko je betoven

betoven je muzika

muzika je zvuk

betoven je zvuk ali ovo je laž

dakle muzika nije zvuk zato što je

betoven muzika

prepoznajem jedino uzdah svoje majke

to nije zvuk a možda i jeste

u kratkim trenucima prepoznajem

jednu betovenovu simfoniju

muzika nije umetnost zvukova

gitara se svira da bi se pokazala boja

sopstvenog odela

jedan deo ne čini celinu

zvuk je delić muzike

koža jedne žene ne čini ženu

ja volim muziku

suština muzike je jezik
suština muzike je prav ugao
suština muzike je niz
niz brojeva gde jedan
stoji prema drugom kao drugi
prema poslednjem
suština muzike je drvo
suština muzike je struna
žica linija
suština muzike je napetost
ali
nebo ne možemo nazvati svetlim
unutar jedne mreže
široke crne
ako nismo u tamnici
jedan utisak nije svodljiv na obrazac
muzika je utisak
najlepši
suština muzike su 5 linija
suština muzike su mnogobrojni mali crni oblici
suština muzike je broj 4
suština muzike je reč

ANDANTE

suština muzike je u rupama
izdubljenim u stablu
suština muzike je u disanju
vidim uzimam boje i slikam
niko nikada nije rekao da je suština
slikarstva u dugi ali
MUZIKA NIJE SLOBODNA KAO SLIKARSTVO
JESTE SLOBODNI SMO
DOVOLJNO JE SAMO (TO) BITI

Dovoljno je ne čitati knjige pa da one ne postoje
1970

Svirajte ono što želite
ono što vam se sviđa.
Kao početnici.
Svirajte na tradicionalan način.
Svaki izvođač svira na više instrumenata.
Samo na instrumentima melodičnim,
međusobno različitim.
Mogu da se monodijski sviraju
instrumenti sa klavijaturom.
Kada počne jedan, svi počinju.
Kada jedan završi, svi završavaju.
Može da se svira na nepoznatom instrumentu
ali mora da se pokuša da se svira
na tradicionalan način.

U životu svakog muzičara
uvek postoji jedan trenutak kada
po prvi put zavlada jednim instrumentom.
U tom času njegove su ruke, položene na žice ili dirke,
smerne i oprezne.
Izraz koji se ne ponavlja, kada smo — nekoliko dana posle —
već nekako naučili da sviramo.
Naše su ruke ponizne.
Bilo da se svira klasičan ili popularan motiv
bilo da se dirke dodiruju slučajno,
uvek se završava jednim krajnje jednostavnim gestom.
Moramo da sviramo motiv ili njegov fragment
koji nam se sviđa.
Koji volimo u tom trenutku,
koji volimo iz nemuzičkih razloga, ili iz ličnih razloga.
Može da se improvizuje, traži, komponuje.
Može da ostavi taj instrument i potraži
neki drugi.
Instrument ne sme biti odbačen.
Ali zato ne sme da se sa namerom razvija jedan muzički motiv
u drugi.
Svako je zatvoren u sebe,
Njegov dijalog sa instrumentom je uzdržan.
Komad je tužan, ali postojano tužan, ne očajan.
Tuga saznanja da je znanje neznanje.
Naučiti i zaboraviti nešto što se više neće
ponovo savladati.
Svirati kao da je to poklon koji traje još pola sata
a zatim nestaje.
Kao kada biste krišom ušli u radnju sa instrumentima
i svirali užurbano pre nego što pobegnete.
Ne sme da se svira za druge već za sebe.
Dovoljna je čak i jedna nota.
Svirati kao da želite da upoznate zvuk
koji ste toliko dugo zamišljali
i koji — sada kada se materijalizuje —
nije manje uzbudljiv od onog mišljenog.
U određenom trenutku umetnik će stati
zadržaće se
bez pokreta
ispred instrumenta na kome svira.
Više nikom ne prilazi.
Malo po malo svi će shvatiti.
Ali niko na to ne sme drugom da skrene pažnju.
Svako mora da poštuje tuđ rad.
Ako neko nastavi da svira, pognut nad instrumentom,
neće ga prekidati.
Ni jednim gestom ne sme mu se pokazati da je ostao sam.
Sve dok i taj poslednji muzičar ne završi svoje izvođenje
podizujući glavu i vraćajući svoju misao ostalima,

i, shvativši da su svi prestali da sviraju, pusti svoje ruke da padnu.
Ne smeju da se sviraju virtuoзни komadi, kako bi se pokazala sopstvena veština.
Ne sme da se poigrava kao da se nešto čini u igri.
Jedan jedini put možemo sebi da dozvolimo trenutak ludosti ali da ubrzo potom priberemo.
Nema ironije ni prema sebi ni prema publici.
Svako mora malo da radi.

Ono što želite

za više instrumenata
za Vilija Kokijaa (Willy Coquillat), Đuzepea Englerta (Giuseppe Englert), Žan Šarla Fransoa (Jean Charles Francois), Kita Hambla (Keith Humble), Žan Žaka Rizlera (Jean Jacques Risler), Gastona Silvestra (Gaston Sylvestre) i ostale soliste Centra za muziku u Parizu
1964

Izgužvani list papira na stolu.
Ruka iznad, unutra.
Odnos između ruke i lista papira je kao odnos između grane i lista.
Tražiti.
Duge, preduge tišine.
Spustiti pesnicu na list.
Dodirnuti ga zglobovima prstiju tiho.
Polako otvoriti šaku u isto vreme pažljivo kličući listom.
Hitro i teško preći preko hartije gornjim delom dlana, blizu pulsa.
Mali udarac jednim prstom.
Bok ruke prelazi preko papira, ruka potpuno inertna.
Lakat ukočen, pokret dolazi jedino iz tela.
Dlan čvrsto položen.
Prsti se brzo pokreću.
Reaguju samo vrhovi prstiju.
Prsti se stežu uklješćujući papir.
Odmah potom se povlače.
Šaka poluotvorena, bez snage, pada na papir i da bi ga dodirnula potpuno se otvara.
Puls je visoko iznad lista.
Ruka visi.
Sve dok vrhovima prstiju ne dotakne list.
Polako i na kratko klizi.

Komad za list
1964

Zvuk je podložan analizi prema promenama frekvencije. Pojam vibracije jeste podatak o broju treptaja u sekundi. Zvuk se postiže onda kada zvučni izvor vibrira. Postignuta brzina zavisi od objektivnih karakteristika tela (zvučnog izvora, prim.). Uzmimo na primer, jednu žicu. Više ili manje dugačku, više ili manje tanku, više ili manje zategnutu. Frekvencije mogu da budu stalne ili promenljive. Muzika Zapada poznaje samo stalne frekvencije i zato je teže pričati o promenljivim frekvencijama. One su kao fluidni zvuk harfe, zvuk žica preko kojih se povlači prst, kao zvuk sirene. ARPEGGIO je niz uzastopnih tonova. S druge strane, jasno je koje su vrste veličine te frekvencije. Sa matematičke tačke gledišta, to su koncepti koji podležu aritmetičkim zakonitostima. Trebalo bi videti kojoj klasi pripadaju elementi.

Zbog toga sam otišao svom starom profesoru matematike. U početku je bio zbunjen i delovao kao da je pao s neba, ali, čim je shvatio da su moje namere ozbiljne on je postavio problem na pravi način i počeo analizu.

Odmah je bilo jasno da je rešenje lako. Prirodno.

Frekvencije čine jedan linearni niz¹ koji se razvija samo u jednoj dimenziji. Pripadaju beskonačnom nizu i neograničenoj zbijenosti.² Tako se pokazalo da:

Jedna frekvencija nije ni ispred ni iza neke druge (ni viša ni niža) jeste jednaka toj drugoj. Ne izlazi iz niza.

Frekvencija može da se zamisli sa jednom ispred i jednom iza sebe. Ali samo onom koja je ispred ili iza.

Ne može se zamisliti jedan ton dublji od ostalih.

Koncept dubljeg tona ne postoji.

Ne postoji ni koncept višeg tona.

Zapravo, postoji samo onaj ton koji se (takvim) čuje.

Ali naša misao teži da to (koje se ne čuje) stvori.

O dva tona se može uvek misliti kao o jednom (unutarnjem) zvuku. Nema objašnjenja za diskontinuitet stupnjeva, za stupanj jedne lestvice, već samo za niz tonova klizeće visine.

Promenljive frekvencije su sirovi materijal na kome se u osnovi temelji svaki rafinovani materijal različitih muzika različitih civilizacija. Jedan prebogat materijal frekvencija od kojih nismo iskoristili više od 85, izvedenih na klaviru.

Civilizacija svih perioda sprovele su radikalnu selekciju ovog materijala, prisvajajući neke, a druge odbacujući.

Svaki sistem teži proučavanju samo one frekvencije koje je odabrao. Pogledajmo kako smo to mi učinili i od koga smo nasledili naš izbor.

Treba da se vratimo starim Grcima. Oprostićete mi.

Grčka lira³ je imala 4 žice.

Najkraća je imala $\frac{3}{4}$ najduže.

DIATESSARON je čista kvarta.

Postupna dužina dve središnje žice je proizvoljno odabirana.
Pronađena su mnoga rešenja dužine dve središnje žice Diatessarona.

Srednjovekovne orgulje su ovo prihvatile:

$$\begin{array}{ccc} 9 & 8 & 4 \\ \hline 10 & 9 & 3 \\ & & \\ & 8 & 4 \\ \hline & 10 & 5 \end{array}$$

orgulje

Bagdadska lauta je, međutim, izgledala ovako:

$$\begin{array}{ccc} 8 & 7 & 3 \\ \hline 9 & 8 & 4 \\ & & \\ & 7 & \\ \hline & & 9 \end{array}$$

lauta

Naši teoretičari biće neprijateljski raspoloženi prema uvođenju bagdadske laute, bazičnog instrumenta arapske civilizacije, na kome se sviralo svakako pre orgulja i koji je u istoriji muzike imao veći značaj od orgulja. Uticao je čak i na našu civilizaciju najavljujući upotrebu gitare. Orgulje, međutim, nikada nisu prevazišle sopstvene okvire.

Ali na stranu sa ovim nesuvislim argumentima.

Ako se govori o harmoniji, govori se o nauci objektivne istine, istine koja mora da bude priznata u celom svetu.

Snaga gravitacije. Kada Njutnu (Newton) padne jabuka na glavu, on postavlja jedan zakon koji važi i u Bagdadu. Ne samo u Rimu.

Dakle, naći se ispod jedne jabuke koja pada, nije više samo hrišćansko pitanje.

Između antičkih kolektivnih i subjektivnih običaja i objektivnih snaga postoji jasna razlika.

Sve ono što je predstavljeno kao fizički zakon mora da prevaziđe svako istorijsko ili geografsko ograničavanje, jer je istinito u svim vremenima ili prostorima.

To Helmholtz (Helmholtz) ne zna ili se pravi da ne zna.

Studija o harmoniji
1957

¹ Alikvotni niz tj. prirodni tonski niz (prim. prev.).

² Misli se pod ovim »neograničenoj zbijenosti«, (što odgovara originalu), zapravo o beskonačnom nizu kod koga se razlika u visini dva uzastopna tona sve više smanjuje. (Prim. prev.).

³ Antička grčka lira.

Tekstovi u: SPECIALE FLUXUS I DATA, Sep-
tembar—oktobar 1975, str. 88—94.

Prevela Lidija Merenik

DUZEPE KJARI

H: Osećate li se još uvek umetnikom Fluksusa?

G: Da, svakako. Kako da odrečno odgovorim, kad je Fluksus samo ime. Fluksus je najneodređenija stvar za koju znam. Možda su ljudi koje sam video kako u Beogradu po noći peru ulice ogromnim crevom — neverovatno ogromnim — možda su ti ljudi Fluksus. Zapravo, nesumnjivo jesu.

Nadajmo se da me baš sad ne isteruju...

H: Mislite li da su posle Fluksusa umetnici na nov način odgovorili na pitanje: Šta je umetnost? Ili smatrate da posle Fluksusa nije došlo ništa novo.

G: Jednom za svagda valja ustanoviti Fluksus čas. Neka to bude, bez konvencionalnog objavljivanja,

7 : 13

18. januara 1962.

Recimo da je sada 5 : 20, 11. aprila 1978, na nama je da prosudimo koliko se ideja umetnosti brzo menja.

Pođimo od pretpostavke da se menja svaka tri minuta. Od 18. januara 1972. već imamo 174.800 promena. A to je tek 1972.

Kao što vidite Fluksus nije uspeo da zaustavi vreme. Pokušali smo, kao i svi drugi; ko to ne pokušava — ali nismo uspeli.

No verifikovali smo drugu hipotezu: da se ideja umetnosti s vremenom menja ali ne kontinualno već stupnjevito; dovoljno da možemo da

prepoznamo jedan stupanj promene za drugim. Veoma komplikovana hipoteza.

S druge strane ako ne prihvatimo tu hipotezu, obavezni smo da prihvatimo jednu od ove dve:

1. Umetnost je uvek bila i biće.

ili

2. Umetnost se stanlo menja.

Prva nas ostavlja potpuno ravnodušnim; kao da je umetnost stvar u koju se ne možemo mešati. Nešto što nismo mi. Iznad je ili ispod, ko zna.

Druga iziskuje stalnu intervenciju ne dopuštajući nam da predahnemo. Intervencija je sama sebi cilj i tu nema nikakve mogućnosti da se umetnost definiše, jer umetnost je u samom uplitanju, u delovanju...

Tako nam preostaje treća hipoteza koja je, međutim, samo lišena te dve krajnosti. Ona je neka srednja alternativa.

(Izvod iz *Flash Art* 84/85).

TOMAS ŠMIT

... kad god čujem da se o Fluksusu i hepeningu govori u jednom dahu ili ih vidim zajedno u naslovu neke izložbe ili pak kako se kuvaju u istom loncu, podiđe me jeza; malo šta to dvoje spaja, a mnogo toga ih razdvaja; termin hepening prvi je upotrebio Keprou za određeni vid performansa, za ekspresionističku, simbolističku, voluminoznu, operi sličnu formu. Fluksus je, s druge strane, naziv za grupu ljudi, grupu aktivnosti, nekakav pokret. Pa dobro, i njegovi performansi su imali jedinstvenu formu (ali su oni bili potpuno nesimbolički, antiexpresionistički, ne neformalni već lišeni forme, krajnje jednostavni događaji, akcije, vežbe iz zena, komadi o dosadi, i drugo)...

— zbogom zapadnjačka manijo za savršentsvom. »Kako se zadovoljiti sa 70%«, jedna je od važnih Paikovih sentenci. Fluksus je pokazao kako da se zadovoljimo sa manje od 50%.

— odnos prema stvarnosti; čuvena Kejdžova izreka da njegove koncerte ulična buka ne može da remeti; gotovo svi izvorni fluksusovci bili su Kejdožovi učenici.

— u to vreme se govorilo o neodadi. To je donekle u redu jer, baš kao što je Dada bila antiexpresionistički pokret, Fluksus je bio protiv ekspresionizma pedesetih godina.

— stari dobri Satie je prvi počeo da piše klavirsku muziku za čije izvođenje nije bilo potrebno savršeno majstorstvo i dugogodišnje ško-

lovanje. Veliki broj Fluksus dela može izvesti svako. Za mene je to po meri čoveka. »O, što bih volela da i ja mogu to da izvedem«, vajkala se moja majka slušajući Bramsa; »O, pa i ja to mogu«, smejala se kad se radilo o Fluksusu.

— U tom smislu Fluksus je mogao da pruži dva sata uživanja za možda stotinu maraka, dok dva (...) sata Verdija (ili Nona) koštaju pola miliona.

U redu, ali šta je Fluksus? Zapravo, pitanje bi trebalo da glasi šta je *bio*: kad bismo Fluksusom zvali sve ono što se dešavalo od 1961. pod vođstvom Mekjunasa ili kada bismo kao Fluksus prihvatili sve ono što se do sada tako zvalo i još uvek zove, bilo bi nemoguće doneti ikakav sud. Ako bismo, pak, Fluksus sveli na razdoblje od 1962—1964. godine i računali samo 72 Fluksus festivala, fluksusovske publikacije iz tog vremena i dela Mekjunasa, Brehta, La Monta, Emeta, Petersona, Paika, Adia, Robina, Mek Loua, Higinasa, Elison, Joko Ono, Roberta Votsa, T.S.-a i drugih, građa bi bila donekle koherentna, bez premca a mogla bi se i opisati.

(Izvod iz *Art and Artist* 1972).

DŽORDŽ MEKJUNAS

UMETNOST

Da bi opravdao svoj profesionalni, parazitski
i elitistički status u društvu,
umetnik mora da dokaže
da je nezamenljiv i ekskluzivan,
on mora da dokaže da
publika zavisi od njega,
mora da dokaže da
niko sem njega ne može da radi umetnost.

Prema tome, umetnost mora da izgleda složena, pretenciozna, duboka, ozbiljna, intelektualna, nadahnutna, upućena, značajna, teatralna, mora da se čini kao da je dragocena roba kako bi umetnik sticao dohodak.

Da bi njena vrednost rasla (pa tako i umetnikov dohodak i pokroviteljev profit), mora izgledati da je umetnost retkost, da je ograničena po količini te dakle dostupna samo društvenoj eliti i institucijama.

FLUKSUSOVSKA UMETNOST-RAZONODA

Da bi uspostavio svoj neprofesionalni
status u društvu,
umetnik mora da dokaže da se

bez njega može i da nije ekskluzivan,
mora da dokaže da je
publika sama sebi dovoljna,
mora da dokaže da
sve može biti umetnost i da je svako može raditi.

Prema tome umetnost-razonoda mora biti jednostavna, zabavna, nepretenciozna, mora da se bavi beznačajnim stvarima, ne sme da iziskuje nikakvo umeće niti bezbrojne probe, niti da ima ikakvu robnu ili institucionalnu vrednost.

Vrednost umetnosti-razonode raste sa njenom neograničenošću, masovnošću, dostupnošću za sve i time što je, konačno, svako može proizvesti.

Fluksus umetnost-razonoda je na začelju, bez ikakvih pretenzija ili poriva da se utrkuje sa avangardom. Ona teži da dostigne monostrukturne i neteatralne kvalitete jednostavnog, prirodnog događaja, igre ili gega. Ona stapa Spajka Džonsa (Spike Jones), vodvilj, geg, dečje igre i Dišana.

ROBERT FILIJU

Ne-komad # 1

To je komad koji niko ne sme da gleda. To jest, nedolazak publike čini komad. Kao i veoma opsežno reklamiranje spektakla preko novina, radija, televizije, privatnih poziva i drugog...

Nikome ne sme biti rečeno da ne dođe.

Nikome ne bi trebalo reći da stvarno ne treba da dođe.

Nikoga ne smemo sprečiti da dođe, ni na koji način!!!

Ali niko ne sme da dođe, inače nema komada.

To jest, ako gledaoci dođu komada nema. A ako nijedan gledalac ne dođe, opet nema komada... Hoću da kažem, kako god okrenete komad je tu, ali je to Ne-Komad.

Ne-komad # 1

U tom ne-komadu vreme/prostor sačinjava srž. On se sastoji od izvođenja tokom kojeg nijedan gledalac ne stari. Ako gledaoci bivaju stariji od trenutka kad dođu na predstavu do trenutka kada se ona završi, onda komada nema. Naime, komad je tu, ali je to ne-komad.

HENRI FLINT

Transformacije — Konceptualistička verzija muzike obojenih listova
Br. 1 3/14/61 (10/11/61).

Početni objekat: list jeftinog, tankog belog papira za pisaću mašinu. Transformacija početnog objekta (obj. 1) u obj. 2: natopite početni obj. zapaljivom tečnošću koja omogućava potpuno sagorevanje; zatim ga spalite na vodoravnoj, pravougaonj, beloj vatrostalnoj površini — obj. 2 je pepeo (na površini).

Transformacija objekta 2 u obj. 3: snimate crno-belu fotografiju obj. 2 pri belom svetlu (slika »pravougaonika« pepela s obzirom na belu površinu, to jest, slika dela površine, sa pepelom, pri čemu su granične ivice paralelne sa ivicama površine a seku četiri tačke u pepelu najbliže do četiri ivice površine, mora sasvim da prekrije film); razvijte film — obj. 3 je negativ. Transformacija obj. 2 i obj. 3 u obj. 4: rastopite obj. 3 i ohladite ga u kalupu da biste dobili plastično, dvostruko konveksno sočivo male zakrivljenosti; snimate kolor fotografiju pravougaonika pepela pri žutom svetlu služeći se ovim sočivom; razvijte film — obj. 4 je kolor negativ.

Transformacija obj. 2 i obj. 4 u obj. 5: ponovite poslednju transformaciju ali sa objektivom 4 (umesto obj. 3) koristeći crveno svetlo; obj. 5 je drugi negativ.

Transformacija obj. 2 i obj. 5 u obj. 6: ponovite poslednju transformaciju sa obj. 5 koristeći plavo svetlo — obj. 6 je treći kolor negativ.

Transformacija obj. 2 i obj. 6 u obj. 7: napravite sočivo od obj. 6 pomešanog sa pepelom koji ste fotografisali; snimate crno-belu fotografiju, pri belom svetlu, onog dela bele površine na kojoj je bio pravougaonik od pepela; razvijte film — obj. 7 je drugi crno-beli negativ.

Transformacija obj. 2, obj. 6 i obj. 7 u konačni objekat (obj. 8): rastopite, sipajte u kalup i ohladite sočivo koje ste upotrebili u poslednjoj transformaciji da napravite negativ i od obj. 7 napravite sočivo; pomoću negativa i sočiva uvećalom napravite dva pozitivna, uvećani i umanjeni — uvećana i umanjena fotografija zajedno čine konačni objekat.

KEN FRIDMAN

Događaj

- 1) Na zidu visi drvena ploča sa raznim kanapima (raznih vrsta: debelim, uzanim, dugačkim i kratkim). Najmanje oko 50!
- 2) Privežite neki sasvim ličan predmet (ono što imate kod sebe) za kraj jednog kanapa.

Svi su zamoljeni da to čine dokle god ima slobodnih kanapa. Tako će se u jednoj posebnoj tački fiksirati sažetak najrazličitijih uspomena i postati jedno.

JOKO ONO

Sakupljanje II

Razbijte jedan savremeni muzej sredstvima koja sami odaberete. Sakupite parčiće i spojite ih lepkom.

Sakupljanje III

Razbijte svoje ogledalo i parčiće razbacajte po raznim zemljama.

Pođite na put, skupljajte parčiće i spajajte ih lepkom. Umesto ogledala možete upotrebiti pismo ili dnevnik. Možete razbiti lutku ili avion na visini od hilajdu stopa iznad pustinje.

1963. jesen

Tekstovi preneti iz originalnog Fluxus kataloga bez paginacije, povodom izložbe *Fluxus International & Co* u Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, održane 5. jula—23. septembra 1979. godine.

Prevela Nevena Pantović-Stefanović

**FLUXUS IZDANJA
I AUTORSKA IZDANJA**

OBJEKTI I DRUGA DELA

**JEFF BERNER
FLUXBOOK**

**1.
FLUX KNJIGA**

Fluxus izdanje, 1967
12×9.3×1 cm
prozirna plastična kutija sa nalepnicom na poklopcu, sadrži lakom premazane stranice male biblije
vl. Bora Ćosić

**GEORGE BRECHT
CLOSED ON MANDAYS**

**2.
PONEDELJKOM ZATVORENO**

Fluxus izdanje, 1969
9.3×12×1.6 cm
plastična kutija sa nalepnicom na prozirnem poklopcu, sadrži lepljiv materijal
vl. Bora Ćosić

CLOUD SCISSORS

**3.
OBLAČNE MAKAZE**

Fluxus izdanje, 1964/1965
9.3×11.6 cm
bela koverta sa naslovom odštampanim na prednjoj strani, sadrži 7 kartica, crna štampa na belom kartonu

RELOCATION

**4.
PRESELJENJE**

1961
8.4×8.7 cm
crna štampa na belom kartonu

DELIVERY

**5.
ISPORUKA**

1961
9.6×8.4 cm
štampano belim slovima na crnom kartonu

TWO EXERCISES

**6.
DVE VEŽBE**

1961
12×12.6 cm
crna ofset štampa na belom kartonu

TWO DEFINITIONS

**7.
DVE DEFINICIJE**

1961
11.5×12.4 cm
crna ofset štampa na belom kartonu

EVENT

**8.
ZBIVANJE**

1966
(10×5 cm) × 6
štampano crnim slovima i 1 srebrnim slovima na raznobojnim papirima

9.

smeđi koverat od manila papira,
8.9×5.7 cm
crna ofset štampa na belom kartonu, sadrži:

- G. Brecht, Symphony No. 1
Simfonija, br. 1, 1962
2.2×2.2 cm
- Suitcase
Kofer
6.6×4 cm
- Suitcase from a Suitcase
Kofer iz kofera
6.6×4 cm
- Suitcase black suitcase white objects
Kofer crni kofer beli predmeti
6.7×4.4 cm
- 2 Umbrellas

- 2 Kišobrana
6.7×5.1 cm
- Ice Cream Piece
Sladoledna kompozicija
6.4×4.9 cm
- G. Brecht/Ben
izjave, tekst sa obe strane
6.4×2.2 cm

ALBERT M. FINE
CLOTHESSPIN SPRING

10.

ZIHERNADLA OKIDAČ

bez datuma
5.9×9.4 cm
tekst sa obe strane, crna ofset
štampa na belom kartonu

FLUXUS 1

11.

FLUXUS 1

Fluxus izdanje, 1964/1965
uredio George Maciunas
22.5×24.5×4.7 cm
kutija od lesonita i daske sa »FLUXUS 1« utisnuto vatrenim žigom na kutiji, sadrži zajedno ušrafljene smeđe koverta od manila papira; vl. Bojana Makavejev

FLUX YEAR BOX 2

12.

FLUX YEAR BOX 2

Fluxus izdanje, 1966/1968
20.3×20.3×8.6 cm
kutija od daske, sa »FLUX...« odštampano na poklopcu plavom bojom u sito štampi; ima 5 podeoka i papirnu vrećicu na unutrašnjoj strani poklopca
vl. Muzej savremene umetnosti

**FLUXUS-ENVELOPE-PAPER
EVENTS**

13.

**FLUXUS-KOVERTAT-PAPIRNO
DOGAĐANJE**

Fluxus izdanje, 1967
14.2×7.9 cm
smeđa koverta od manila papira sa sadržajem odštampanim na prednjoj strani, sadrži:

- Paul Sharits:
flux-sound/flux-zvuk
- James Riddle:
e.s.p. flux-kit/e.s.p. flux-pribor
- Willem de Ridder:
flux-game/flux-igra
- Ben Vautier:
flux-game/flux-igra
- Mieko (Chieko) Shiomi: Dissapearing flux-music for envelope/Ne-stajuća flux-muzika za koverta

HENRY FLYNT

*COMUNISTS MUST GIVE
REVOLUTIONARY
LEADERSHIP IN CULTURE*

14.

*KOMUNISTI MORAJU IMATI
REVOLUCIONARNO VOĐSTVO
U KULTURI*

publikacija-plakat
43×43 cm
1 list, štampan sa obe strane, crna ofset štampa na sivkasto-zelenom papiru

*COMUNISTS MUST GIVE
REVOLUTIONARY LEADERSHIP
IN CULTURE*

15.

*KOMUNISTI MORAJU IMATI
REVOLUCIONARNO VOĐSTVO
U KULTURI*

publikacija-plakat
dizajnirao George Maciunas
43×43 cm
4 lista štampana sa obe strane, crna ofset štampa na sivkasto-zelenom papiru

KEN FRIEDMAN

CLEANLINESS FLUX KIT

16.

FLUX PRIBOR ZA ČISTOĆU

Fluxus izdanje, 1969
9.2×12×2.5 cm
prozirna plastična kutija sa nalepnicom na poklopcu, ima 7 podeoka, sadrži: vatu, medicinsku bočicu, turpiju za nokte
vl. Bora Čosić

FOLD IT/UNFOLD

17.

RAZMOTAJ/ZAMOTAJ

6×4.3 cm

smeđi koverat od manila papira, sa-
drži savijen beli papir na kome je
tekst štampan ofset crno

HI RED CENTRE / G. MACIUNAS
FLUX CLINIC / RECORDS
OF FEATURES AND FEATS

18.

FLUX KLINIKA / PODACI
O SVOJSTVIMA
I KARAKTERISTIKAMA

izdavač Fluxus, NYC, 1966

19.4×12.4 cm

1 list presavijen u dva, štampan sa
obe strane, crna ofset štampa na
belom kartonu

SOHEI HASHIMOTO
COMPOSITION FOR RICH MAN

19.

KOMPOZICIJA ZA BOGATAŠA
1961

5.6×8.4 cm

crna ofset štampa na belom kar-
tonu

PER KIRKEBY
4 FLUX DRINKS

20.

4 FLUX PICA

Fluxus izdanje, 1969/1969

9.3×12×1.3 cm

crna plastična kutija sa nalepnicom
na poklopcu, sadrži originalne vre-
ćice »Lyons Darjeelin« čaja
vl. Bora Ćosić

ALISON KNOWLES
BEAN ROLLS

21.

UROLANI PASULJ

Fluxus izdanje, 1964

7.8×8.3×8.3 cm

četvrtasta kutija od metala sa-oko
krem obojenom nalepnicom, sadrži
16 rolni i 9 pasulja

GEORGE MACIUNAS
SAME CARD FLUX DECK

22.

ISTOVETNE FLUX KARTE
ZA IGRANJE

Fluxus izdanje, 1969

6.7×9.3×2.3 cm

neprozirna bela plastična kutija sa
nalepnicom na poklopcu, sadrži 52
istovetne karte — četvorku pik, sa
crveno dizajniranom poledinom (ori-
ginalno izdanje sadrži 52 džoker
karte)

vl. Bora Ćosić

FLUXUS (ITS HISTORICAL
DEVELOPMENT
AND RELATIONSHIP
TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

23.

FLUXUS (NJEGOV ISTORIJSKI
RAZVOJ I ODNOS PREMA
AVANGARDNIM POKRETIMA)

Fluxus izdanje, 1965

43.2×14.3 cm

crna ofset štampa na zelenom pa-
piru

'U.S. SURPASSES ALL GENOCIDE
RECORDS...'

24.

'SAD NADMAŠUJU SVE REKORDE
U GENOCIDU...'

uredio i dizajnirao G. Maciunas
oko 1966

54.8×87.8 cm

1 list, crveni i plavi tekst štampan
na sjajnom belom papiru

U.S. SURPASSES ALL NAZI
GENOCIDE RECORDS!

25.

SAD NADMAŠUJU
SVE NACISTIČKE REKORDE
U GENOCIDU!

uredio G. Maciunas

1966

1 list — A5 format, tekst sa obe
strane, crna ofset štampa na belom
papiru

COMPOSITION 1971...
DEDICATED TO ALL AVANT
— GARDE ARTISTS

26.
KOMPOZICIJA 1971...
POSVEĆENA SVIM
AVANGARDNIM UMETNICIMA

uredio umetnik
bez datuma
21.5×17 cm
1 list — crna ofset štampa na belom papiru

NAM JUNE PAIK
THEATRE FOR A POOR MAN

27.
POZORIŠTE ZA SIROMAŠKA

1961
4.7×6.5 cm
crna ofset štampa na belom kartonu

WILLIEM DE RIDDER
PAPER EVENTS

28.

PAPIRNA DOGAĐANJA
9×5.7 cm
smeđi koverat od manila papira i crna ofsetna štampa

MIEKO (CHIEKO) SHIOMI
SPATIAL POEM No. 20

29.
PROSTORNA PESMA br. 20

Fluxus izdanje, 1966
36.8×82 cm
mapa sveta, 'Fluxatlas', crna štampa na belom papiru, savijeno

BEN VAUTIER
GESTURE PIECE
BY BEN VAUTIER

30.
KOMPOZICIJA ZA POKRET
BEN VAUTIERA

9×5.7 cm
smeđi koverat od manila papira, sadrži presavijeni beli papir sa »Unfold/Fold it«, crna ofset štampa

ROBERT WATTS
FLUXPOST

31.
FLUX POŠTA

Fluxus izdanje, 1964
28×21.5 cm
100 različitih predstava odštampanih na belom perforiranom i lepljivom papiru sa brojem D1Y12WT0640 na margini

**POKLONI MARTIN S. ACKERMAN
I THE THOMAS FONDACIJA**

ERIC ANDERSON
I WASN'T THE FIRST PERSON
WHO LEFT A PERFORMANCE

1.
NISAM BIO PRVA OSOBA
KOJA JE NAPUSTILA OVAJ
PERFORMANS

1985.
7.7 cm
metalni bedž

JOHN M. ARMLEDER
BUTTERFLAY COLLECTION

2.
ZBIRKA LEPTIROVA
bez datuma
28×39.1×5.6 cm
objekt

ALBERT M. FINE
PIECE FOR FLUXORCHESTRA

3.
KOMPOZICIJA ZA FLUX
ORKESTAR

Fluxus izdanje, 1967.
neprozirna bela plastična kutija sa nalepnicom na poklopcu, sadrži 25 kartica, 1 sa odštampanim uputstvom i 24 sa različitim uputstvom, po jedna za svakog izvođača

KEN FRIEDMAN
GARNISHIT KIEGELE
FLUXFEAST

4.
FLUX PRAZNIK U GARNISHIT
KIEGELE

ponovoljeno Fluxus izdanje,
1966/1984.
plastična kutija sa prozirnim poklopcem i originalnom nalepnicom, sadrži bedž

»CALIFORNIA, COLORADO,
NEW ENGLAND AND NEW YORK«

5.

»CALIFORNIA, COLORADO,
NEW ENGLAND I NEW YORK«

1968/1982.
27.3×27.3×3 cm
objekt

»THREE TEXTS
FOR JIM PALLAS«

6.

»TRI TEKSTA
ZA DŽIMA PALASA«

1979.
27.3×27.3×3 cm
objekt

HOMAGE A DIETER ROTH

7.

U SLAVU DIETERA ROTH

1985.
20 knjižica u prozirnim plastičnim vrećicama

ALISON HUTCHINS
MAGNETIC SCULPTURE

8.

MAGNETSKA SKULPTURA

bez datuma
plavi magnetski valjak i 48 čeličnih kuglica različite veličine

GEORGE MACIUNAS
NECTAR FOR A NICKLE

9.

NEKTAR ZA GROŠ

bez datuma
26×7.4 cm
metalna tablica, nađeni predmet

Fluxus (NJEGOV ISTORIJSKI
RAZVOJ I ODNOS PREMA
AVANGARDNIM POKRETIMA)

10.

videti pod G. Maciunas br. 23

'SAD NADMAŠUJE SVE REKORDE
U GENOCIDU'

11.

videti pod G. Maciunas br. 24

DIAGRAM OF HISTORICAL
DEVELOPMENT OF FLUXUS /
AND OTHER 4 DIMENTIONAL
AURAL, OPTIC, ULFACTORY,
EPITHELIAL AND TACTILE ART
FORMS

12.

DIJAGRAM O ISTORIJSKOM
RAZVITKU FLUXUSA / DRUGE
4 DIMENZIONALNE, ORALNE,
OPTIČKE, OLFAKTORNE,
ZVUČNE, OPTIČKE, KOŽNE
I TAKTILNE UMETNOSTI

izdanje g. Maciunasa, 1973.
oko 175×5×58.5 cm

fotostat ili ofset, crna štampa na belom papiru, sastavljeno od 2 papira slepljena zajedno po vertikalni

LYN MANDELBAUM
DUCK LIPS PENCIL

13.

PAČJE USNE OLOVKA

1979.
9 cm
olovka... kao varijacija na zbivaje K. Friedmana

JAMES RIDDLE
E.S.P. FLUXKIT

14.

EKSTRA SENZORIJALNA
PERCEPCIJA FLUX PRIBORA

Fluxus izdanje, 1966/1968.
12×9.3×1.3 cm
neprozirna bela plastična kutija sa nalepnicom na poklopcu

RUBBER STAMP KIT

15.

PRIBOR GUMENIH ŽIGOVA

između 1978/1982.
kutija i 30 gumenih žigova sa slovima abecede i pravopisnim znacima

ENDRE TOT
IF YOU ARE VERY INTELLIGENT
YOU 'VE GOT TO FIND
CONNECTION BETWEEN
THE DRAWING AND THE TEXT

16.

AKO STE VRLO INTELIGENTNI
MORATE PRONAĆI VEZU IZMEĐU
CRTEŽA I TEKSTA

1979/1980.
50×45 cm
crtež

MIEKO (CHIEKO) SHIOMI

17.

PROSTORNA PESMA br. 2

videti pod M.C. Shiomi br. 29

18.

THOMAS ONETWO,
BY ERNEST ROBSON
WITH ILLUSTRATION
BY KEN FRIEDMAN
SOMETHING ELSE PRESS, 1971,
NEW YORK

19.

NEW WILDERNESS LETTER
BY KEN FRIEDMAN, 1979.

20.

ART EXPRESS
BY KEN FRIEDMAN, 1985.

21.

ART CAFE REVUE, oct., 1985.
New York

22.

The epical Queste of the Brothers
Dictung and Other Outrages, by
Dick Higgins with ilustration by
Ken Friedman, Printed Editions
New York, 1978.

Napomena: Ako nije drugačije na-
vedeno, *Fluxus izdanja... objekti i*
druga dela, Fluxus periodična izda-
nja i dokumenta vlasništvo su Vu-
kice Đilas kao i *Knjige i katalozi*
izuzev pod brojevima 13, 14, 17,
18 i 19.

**FLUXUS PERIODIČNA
IZDANJA I DOKUMENTI**
NOVINE, PLAKATI,
PROGRAMI, POZIVNICE,
KNJIGE I KATALOZI

FLUXUS NOVINE

ccV TRE Fluxus Newspaper, No. 1

1.

uredili George Brecht i George
Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, januar 1964
4 stranice
58.5×45.7 cm
crno-bela štampa na novinskom
papiru

ccV TRE Fluxus Newspaper, No. 2

2.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, februar 1964
4 stranice
57.2×44.5 cm
crno-bela štampa na novinskom
papiru

cc VALISE e TRangIE Fluxus
Newspaper, No. 3

3.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, mart 1964
4 stranice
46×56 cm
crno-bela štampa na novinskom
papiru

fluxus cc fiVe ThReE
Fluxus Newspaper, No. 4

4.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, jun 1964
4 stranice
58.2×46 cm
crno-bela štampa na novinskom
papiru

Vacum TRapEzoid Fluxus
Newspaper, No. 5

5.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, mart 1965
4 stranice
crna štampa na smeđem pak-papiru

fluxus Vadville TouRnmEnt
Fluxus Newspaper, No. 6

6.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, juli 1965
4 stranice
57.2×43.9 cm
crno-bela štampa
na sivkasto-zelenom papiru

3 newspaper eVenTs for the price
od \$ 1

Fluxus Newspaper, No. 7

7.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC,
1. februar 1966
4 stranice
55.7×43.3 cm
crno-bela štampa na zelenom papiru

VASELINE sTREet Fluxus
Newspaper, No. 8

8.

uredio George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, maj 1966
4 stranice
55.7×43.3 cm
crna štampa na crvenom papiru

all photographs copyright nineteen
seVenty by peTer mooRe
Fluxus Newspaper, No. 9

9.

uredio i dizajnirao
George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, 1970
4 stranice sa dodatkom
55.3×43.3 cm
51.3×15.3 cm (dodatak)
crna štampa na belom papiru
teks tštampn na plavom papiru

FLUXORCHESTRA AT CARNEGIE
RECITAL HALL

10.

FLUX ORKESTAR U CARNEGIE
RECITAL HALL

program
Carnegie Recital Hall, NYC,
25. sep. 1965
42.9×29.8 cm
crna ofset štampa na sivo-zelenom
papiru; štampano 1500 kopija

FLUX SHOP / FLUXORCHESTRA
FLUXMANIFESTO
ON FLUXAMUSEMENT

11.

FLUX PRODAVNICA / FLUX
ORKESTAR
FLUX MANIFEST O FLUX
UGODNOSTIMA

dizajnirao George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, 1965
56.1×17.2 cm

1 list

crna ofset štampa na sivo-zelenom
papiru; štampano 1000 kopija

FLUXFEST SALE

12.

FLUXFEST RASPRODAJA

dizajnirao George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, 1966
56×43 cm

1 list štampan sa obe strane, crna
ofset štampa na belom papiru

FILM CULTURE No. 43
EXPANDED ARTS ISSUE

13.

FIMSKA KULTURA br. 43
Broj časopisa posvećen
PROŠIRENIM UMETNOSTIMA

uredio Jonas Mekas
dizajnirao George Maciunas
NYC, zima, 1966
6 listova
štampano sa obe strane, crna ofset
štampa na belom papiru (sadrži
Fluxfest prilog)

A PAPER EVENT
BY THE FLUXMASTERS
OF THE REAR-GARDE

14.

PAPIRNO ZBIVANJE
FLUX UČITELJA
O ZADNJEGARDI

plakat-oglas-program
The Time & Life Building,
NYC, 15. nov. 1967
dizajnirao George Maciunas
43.2×56 cm
crna ofset štampa na belom papiru

FLUXFEST KIT 2

15.

FLUXFEST PRIBOR 2

dizajnirao George Maciunas
izdavač Fluxus, NYC, 1970
56×43 cm
1 list štampan sa obe strane
crna ofset štampa na belom papiru

FLUX-MASS, FLUX-SPORTS
AND FLUX-SHOW

16.

FLUX-MISA, FLUX-SPORTOVI
I FLUX-PRİREDBA

Douglas College, Arts Building, NY,
16—20 feb. 1970
dizajnirao George Maciunas
44.3×58.7 cm
crna ofset štampa na belom papiru

FLUXFEST PRESENTS
JOHN & YOKO

17.

FLUXFEST PREDSTAVLJA
DŽONA I JOKO

dizajnirao George Maciunas
40.7×43.2 cm
crna ofset štampa na sjajnom be-
lom papiru i belim slovima

FLUXNEWSLETTER

18.

FLUX VESTI

- od 8. marta, 1967
3 lista, A4 format
xerox, zaheftano
- od 2. decembra, 1968
šest strana, A4 format
xerox, zaheftano
- od 2. decembra, 1968 (1969)
6 strana, A4 format,
xerox, zaheftano
- od 31. januara, 1968
2 lista, xerox, zaheftano
- od 3. maja, 1975
1 list, A4 format
na poleđini poruka G. Maciunasa
Branku Vučićeviću

SIX TOILETS

19.

ŠEST NUŽNIKA

nepoznat autor
A4 format, xerox

KNJIGE I KATALOZI

1.

emmett williams sweethearts
SOMETHING ELSE PRESS, 1967,
New York

2.

George Brecht and Robert Filliou
Games at the Cedilla, or the Cedilla
Takes off
SOMETHING ELSE PRESS, 1967,
New York

3.

George Brecht
AutoBiographie
Spiegelschrift 6, Köln, 1973

A Great Bear Pamphlets:

4.

by Alison Knowles

5.

A book About Love and War and
Death by Dick Higgins

6.

The Twin Plays: Port-au-Prince —
Adams County Illinois
by Jackson Mac Low

7.

the last french-fried potato
by emmett Williams

8.

Untitled Essay
by Alan Kaprow

9.

A Zaj Samler
works by Zaj group of Madrid

10.

A Filliou Samler
by Robert Filliou



George Brecht, *Ponedjeljkom zatvoreno*, 1969, kutija

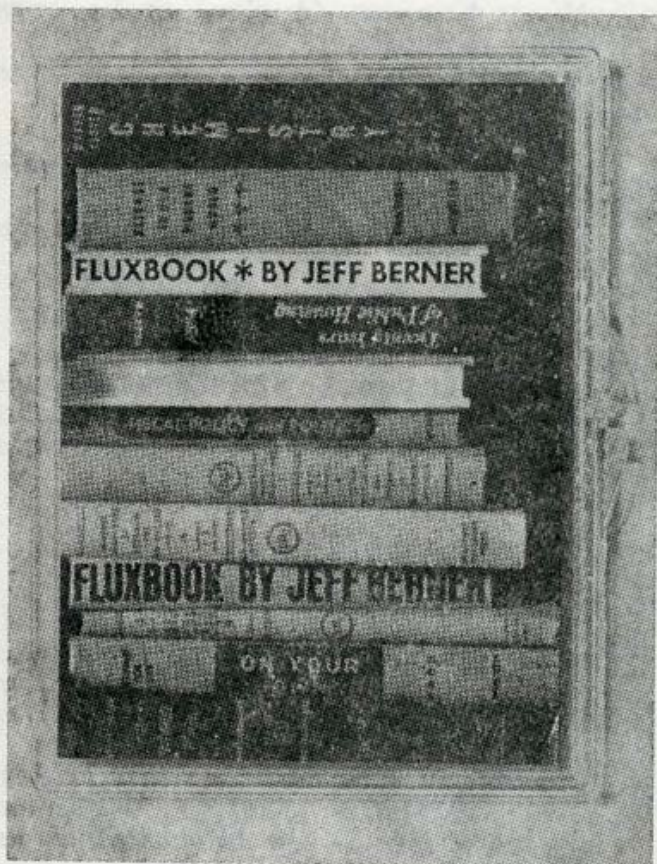
JE SIGNE TOUT

BEN 1960

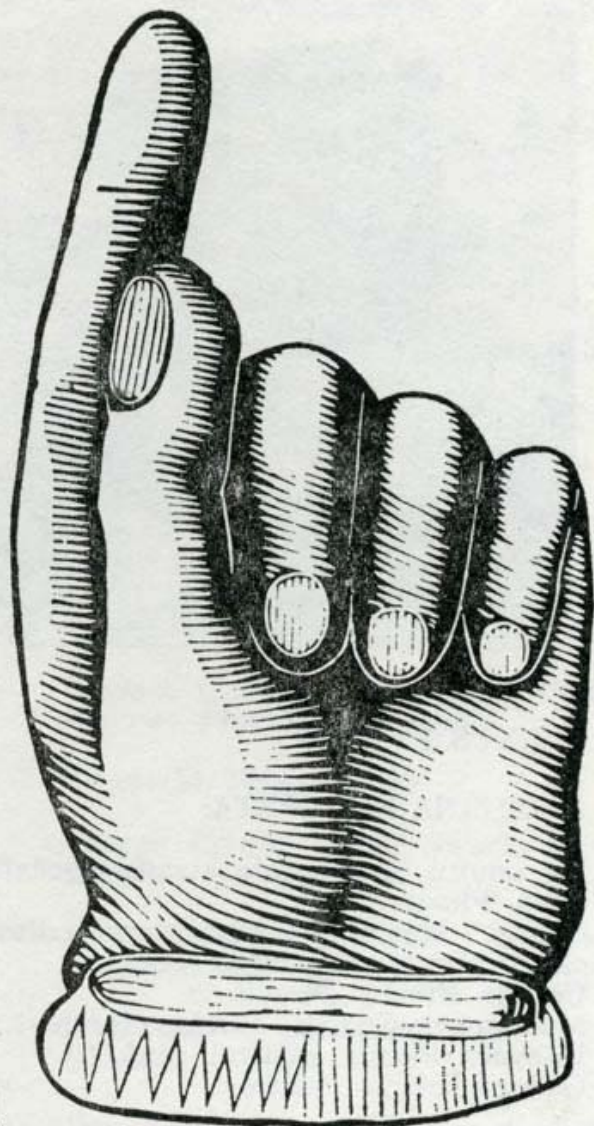
Ben Vautier, *Potpisujem sve*
iz 'Flux year book 2'



George Brecht,
Igre i zagonetke/Plivačka zagonetka
Zagonetka perle, 1965
kutija iz 'Flux year book 2'



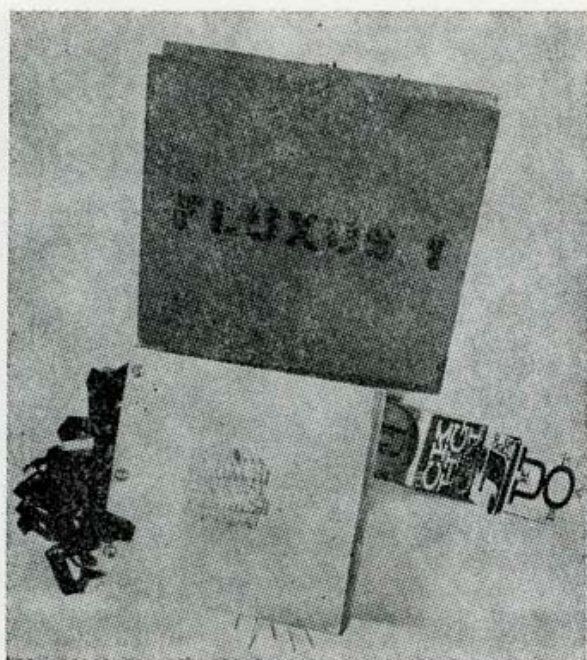
Jeff Berner, *Flux knjiga*, 1967, kutija



George Brecht, *Pravac*, oko 1964
iz 'Fluxus 1'



Ben Vautier, *Flux rupe*, 1964, nalepnica na kutiji



FLUXUS 1

SADRŽINA KOVERATA:

Na omotu sa prednje strane upečatirano 'Fluxus'
 George Maciunas' monogram / editor card / Fluxus copy-right lebel /
 George Brecht *Directions*
 Monogram Georga Maciunasa / kartica izdavača / Fluxus zaštitni znak /
 George Brecht *Pravac*

George Brecht, *Five Places*
Pet mesta

CHRISTO

Willem DeRidder, *Send this card to your neiborough*
Pošaljite ovu kartu svom komšiji

Dick Higgins, *Some Aspects of Content... Inroads Rebuff'd...*
Neki aspekti sadržine... uskraćeni napad...

Tekehisa Kosugi, *Theatre Music, 'Keep Walking Intently'*
Pozorišna muzika, 'Šetajte namerno'

Ann Halprin, *Landscape Events*

Joe Jones, *A Favorite Song*
Omiljena pesma

Alison Knowles, *'A glove to be worn while examining'*
'Rukavica da se greje za vreme pregleđa'

Shigeko Kubota, *'LOVE-ko *I*/Napkin for next Supper*
*'Ljubav-ko *I*/Salveta za sledeću večeru'*

Gyorgy Ligeti, *TROIS BAGATELLES*

George Maciunas, *'The Grand Frauds of Architecture: Mies von der Rohe, Saarinen, Bunshaft, Frank Loyd Wright*
'Velike arhitektonske podvale: ...'

Yoko Ono, *Selfportret*
Autoportret

Ben Petterson, *Overture (Version II, and Version III); Septet from »Lemons«; Traffic Light — A very Lawful Dance — for Enis; Variations for Double Bass; Poem Puzzle*
Uvertira (Verzija II i Verzija III); Septet iz »Limuna«; Semafor — veoma zakonska igra — za Enis; Pisma za gonetka

Tomas Schmit, *»from Sanitas — 200 sheet Theatre; Xyklus for Water Pails; Floor an Foot Theatre*
»iz Sanitas — Pozorište 200 listova; Ciklus za kofe za vodu; Pozorište za pod i nogu

Mieko (Chieko) Shiomi, *Disappearing Music for Face*
Nestajuća muzika za lice

Ben Vautier, *Turn this page*
Okreni ovu stranicu

Ben Vautier, *Holes/Rupe*
Mystery Envelop/Tajanstveni koverat
 Robert Watts, *Jockpost, Hospital Enevents*
Džekpošta, Bolnički događaj

Emmett Williams, *Voice Piece for la Monte Young; Song of Uncertain Length; 10 Arrangements for 5 Performers; Duet for Performer(s) and Audience; tag; Counting Song No. 1—6; Litany and Response for Female and Male Voices; Litany and Response No. 2 for Alison Knowles; Song for Five Performers; Alphabet Poem; An Opera Kompozicija za glas La Lonte Younga; Pisma neodređene dužine; 10 aranžmana za 5 izvođača; Duet za izvođače i*

publiku; Brojeća pesma 1—6; Prizivanje za ženske i muške glasove; Prizivanje br. 2 za Alison Knowles; Pesma za 5 izvođača, Pesma abecede; Opera

La Monte Yougn, from *Composition 1960, No. 2; Death Cahnt; Trio for Strings*

Kompozicija 1960, br. 2; Prizivanje smrti; Trio za gudačke instrumente

Ben Vautier, *Je Singe Tout*
Potpisujem sve

Robert Filliou, *Part of Filliou's whispered art history*
Delo Filjove prošaptane istorije umetnosti

Sohei Hashimoto, *Composition for Rich Man*
Kompozicija za bogataša

Brion Gysin, *Statement on Cut-Up Method / Permuted Poems of Brion Gysin*
Izjava o načinu izrezivanja papira / permutirane pesme...



FLUX YEAR BOX 2

SADRŽI:

George Brecht, *Games & Puzzles/ Swim puzzle/Bead puzzle/Ball puzzle*
Igre zagonetke/Plivačka zagonetka/Zagonetka perle/Zagonetka kuglice

nepoznat autor, 9 plastičnih medvedića

Ben Vauteir, *Total Art Matchbox*
Kutija sa šibicama totalne umetnosti

Ben Vautier, 27 kartica u plastičnoj vrećici

James Riddle, *DOP (E.S.P. FLUXKIT)*
DOP (Ekstra Senzorijalna Percepcija Flux pribora)

Fred Lieberman, *Divertevents*
Zabavna događanja

Robert Watts, 6 karata dizajniranih na poleđini za Flux orkestar u Carnegie Recital Hallu

Robert Watts, *2 Events*
2 zbivanja, kartice

Dick Higgins, *Yellow Piece*
Žuta kompozicija

George Brecht, *NUT BONE*

William DeRider, *Paper Flux Piece*
Papirna Flux kompozicija

Albert M. Fine, kartica

George Brecht, *Cloud Sicorss*
Oblačne makaze

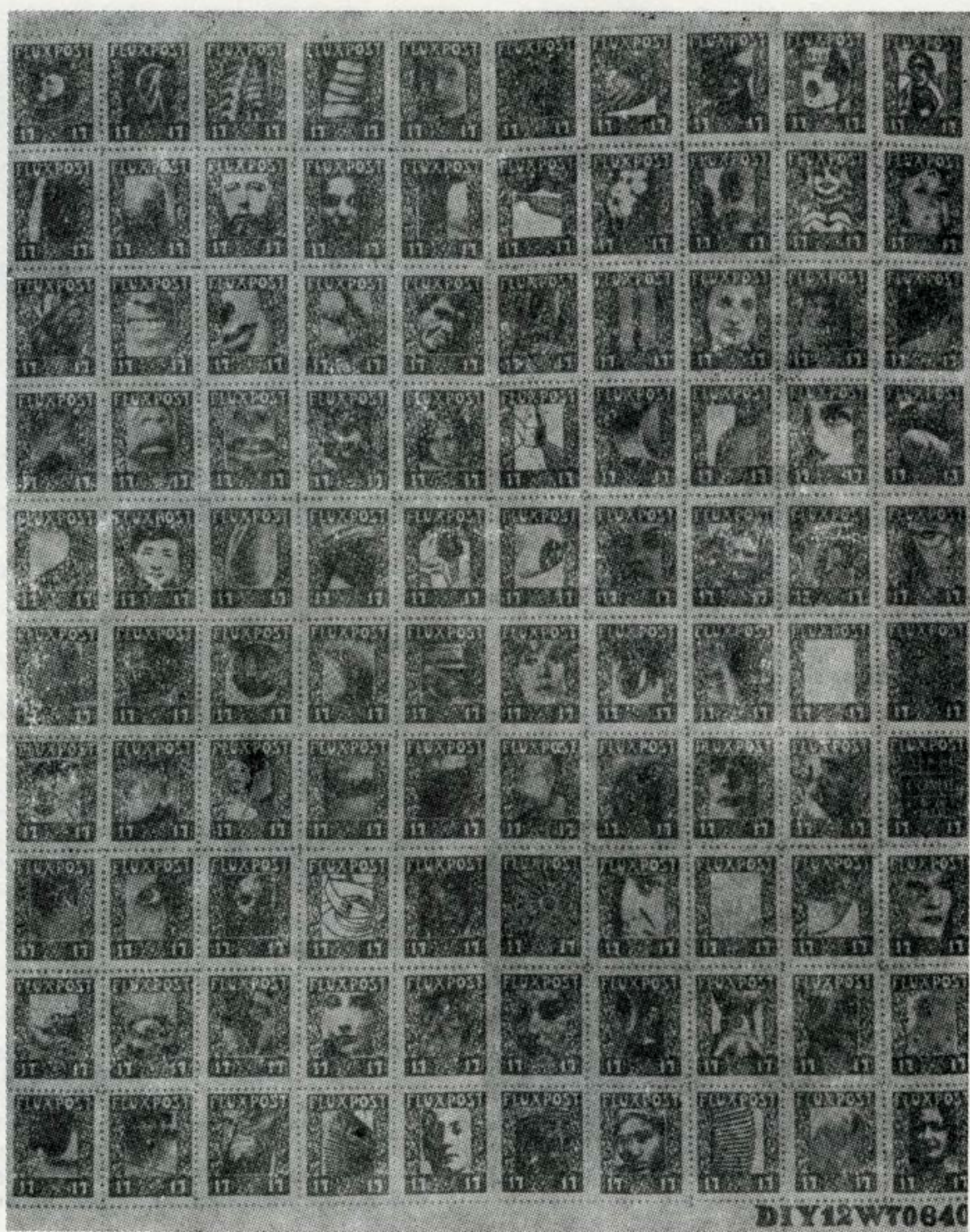
Paul Sharits, *Pull Glue*
Povuci lepilo

Ben Vautier, *TO LOOK AT*
Gledati

Bob Sheff, *'... and if you don't know much about music...'*
'... i ako ne znate mnogo o muzici...'

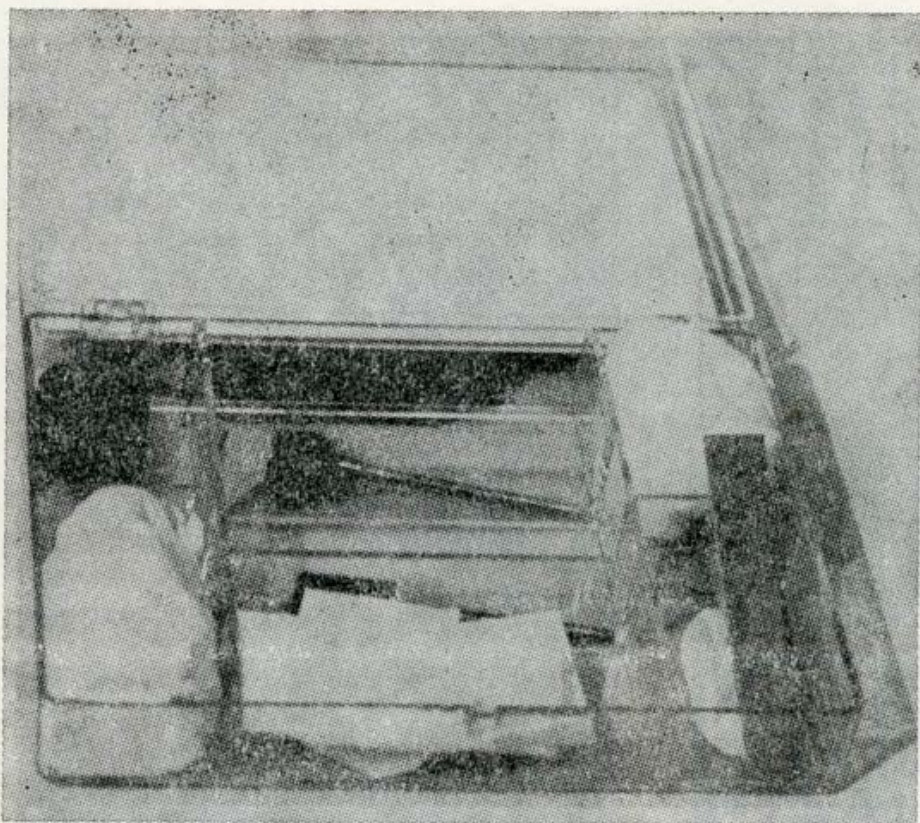
Džepni bioskop sa karticom sa uputstvom i 19 filmskih petlji, verovatno od: Eric Andersena, John Calea, John Cavanaugha, Georg Brechta, Albert Finea, Dan Lauffera, Georg Maciunasa, Yoko Ono, Paul S. Haritsa, Stan Vanderbeeka, Robert Wattsa, Wolf Vostella.

Contents/Sadržina, odštampano je na smeđoj kovrti od manila papira koja sadrži monogram-kartice: Bat Pattersona (2), Willer De Riddera, James Cavanaugh, Robert Wattsa, Stanley Vanderbeeka, James Riddlea, Ben Vautiera, Chieko (Mieko) Shiomia, Albert Finea, Eric Andersena, Fred Libermana, Georg Macionasa, Georg Brechta, i 1 nepoznata kartica.



DIY12WT0840

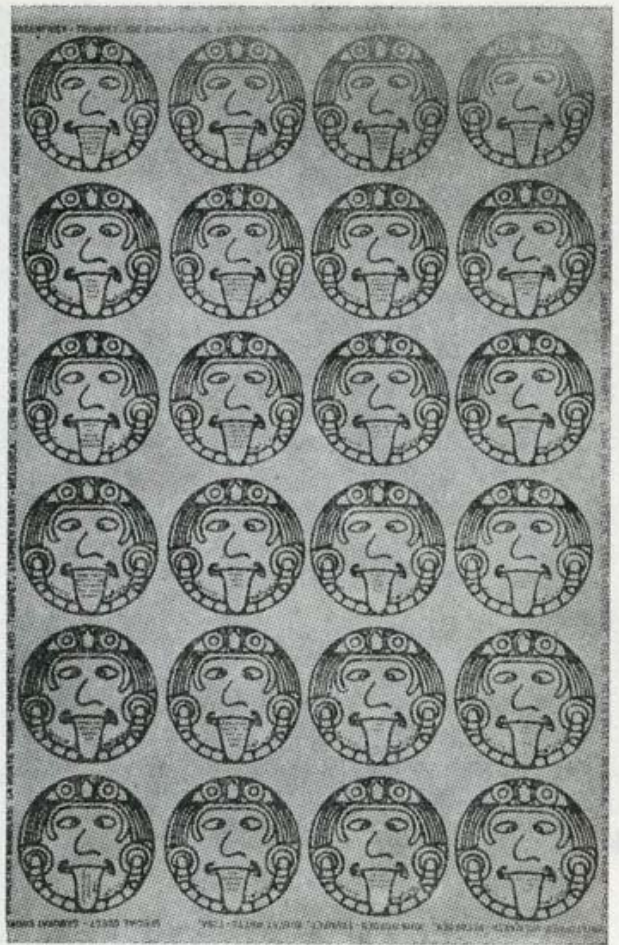
Robert Watts, *Flux pošta*, 1964



Ken Friedman, *Flux pribor za čistoću*, 1969, kutija

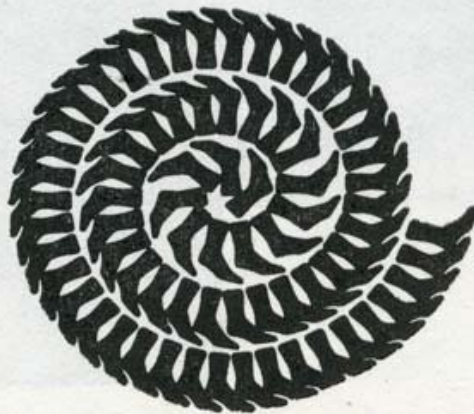


James Riddle, *Ekstra sezorijalna percepcija Flux pribora*, 1966/1968, kutija



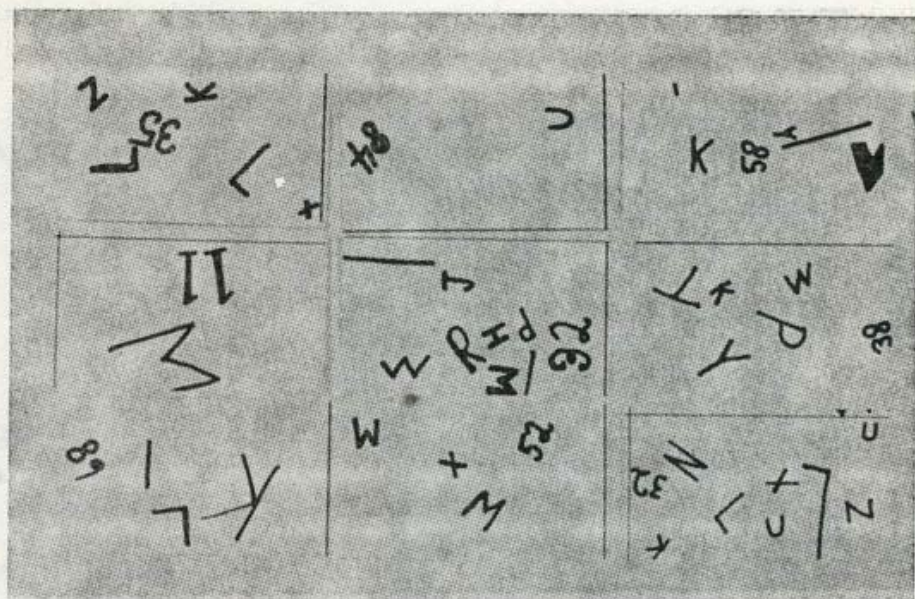
Flux orkestar u Carnegie Recital Hallu, 1965

George Maciunas, dizajn monograma za fluxus udruženje, oko 1963/1966 iz 'Flux year book 2'



THEATRE MUSIC
 Keep walking intently
 T.Kosugi

Takehisa Kosugi, Pozorišna muzika, Šetajte namerno, iz 'Fluxus 1'



Jackson MacLow, Slova za dužicu — brojevi za tišinu, 1962 iz 'Fluxus 1'



Fluxus novina br. 1, 1964

George Maciunas, bez naziva, 1964/1965, zaštitni znak fluxusa, motiv preuzet iz Astečke umetnosti, iz 'Flux year book 2'



THE
MAYAN
CULTURE

George Mathews, the author of
"The Mayan Culture," has written
this book in a simple and
clear style.



Price 1.00

Published by the University of Chicago Press

**SVESKE MUZEJA
SAVREMENE UMETNOSTI**

izašlo iz štampe:

1. **ROBERT SMITHSON:
IZBOR TEKSTOVA (1983)**
 - Muzej jezika u blizini umetnosti (1968)
 - Iz razgovora sa Heizerom, Oppenheimom i Smitsonom (1968—1969)
 - Umetnost i politika
 - Filmska atopija
 - »... zemlja je surovi gospodar, podložna kataklizmama« (1971)
 - Bez naslova (1971)
 - Omeđavanje kulture (1972)
 2. **GIULIO CARLO ARGAN:
TEKSTOVI O MODERNOJ
UMETNOSTI (1983)**
 - Umetnost i istorija
 - Pokreti u modernoj umetnosti
 - Odnos moderne umetnosti prema političkim ideologijama
 - Odnos moderne umetnosti prema nauci, literaturi, pozorištu i masovnim medijima
 - Pogovor (Ješa Denegri)
 - Bio-bibliograski podaci
 3. **MARCEL DUCHAMP:
IZBOR TEKSTOVA (1984)**
 - Reč unapred (Zoran Gavrić)
 - Džek Barnham: Marsel Dišan
 - Pismo Tristanu Caru (1947)
 - Muškarci pred ogledalom (1934)
 - Zbornik tekstova iz Société Anonöme (1943—1949)
 - Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji (1946)
 - »Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor« (1956)
 - Stvaralački čin (1957)
 - Apropo »Ready-Mades« (1961)
 4. **BORIS PODRECCA:
ARHITEKTURA U RASPONU
TRADIRANOG (1984)**

Reč unapred (Zoran Gavrić)

 - Neimarstvo u Beču
 - Plašt. prikriivenog. Beleške o bečkom vagnerijanskom ambijentu iz Semperovog viđenja
 - Kapitel kao kamen spoticanja. Povesno bivstvovanje u delu Josipa Plečnika
 - Mogućnost raspolaganja objektivnim datostima. Razmišljanja o Adolfu Losu: njegova misija i njegova škola
 - »La presunta particolarita«. Karlo Skarpa iz bečkog viđenja
 - Boris Podrecca: curriculum vitae
 5. **FILIBERTO MENNA:
TEKSTOVI O MODERNOJ
UMETNOSTI (1984)**
 - Grupa Most i rađanje ekspresionizma u Nemačkoj (1974)
 - Laszlo Monoly-Nagy: Jedna vizuelna teorija (1974)
 - Aktivnost i utopija Programirane umetnosti (1963)
 - Organizovana percepcija Roya Lichtensteina (1963)
 - Jezička istraživanja Josepha Kosutha (1973)
 - Umetnost, kritika i društvena participacija (918)
 - Pogovor (Ješa Denegri)
 - Biografski i bibliografski podaci
 6. **MARCELIN PLEYNET:
OGLEDI O SAVREMENOJ
UMETNOSTI (1985)**
 - Osnovna protivrečnost. Speci-
-

-
- fična protivrečnost. Podržavanje slikarstva
- Slikarstvo i »strukturalizam« (1968)
 - Prvobitna scena. Claude Vivalat (1971-75)
 - Pogovor (Jelena Gavrilović)
 - Bio-bibliografski podaci
7. DONALD B. KUSPIT:
IZBOR TEKSTOVA (1985)
- Građanski rat: umetnik protiv kritičara (1980)
 - Umetnost, kritika i ideologija (1981)
 - Filozofija i umetnost: duhovna srodnost po izboru u braku po sporazumu (1984)
 - Privid apsolutnog u apstraktnoj umetnosti (1971)
 - Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba (1981)
8. MAX IMDAHL:
IZBOR TEKSTOVA (1986)
- Pikasova slika »Gernika«
 - Njumen: Who's afraid of Red, Yellow and Blue (1971)
 - Seminari u fabrici »Bajer« u Leverkusenu (Žorž Sera, Pit Modrijan, Barnet Njumen) (1979)
 - Ikonika ili strukturalna analiza (1980)
 - Bio-bibliografska beleška
9. MAX KOZLOFF:
IZBOR TEKSTOVA (1986)
- Reč unapred (Aleksandra Jančević)
 - Američko slikarstvo u vreme hladnog rata (1973)
 - Kritička shizofrenija i intencionalistički metod (1970)
 - Psihološka dinamika u umetničkoj kritici šezdesetih godina (1970)
 - Caurbetov »L'Atelier«: Jedno tumačenje (1970)
 - Spor između dvojice kritičara oko neprijatne lepote (1984)
 - Bio-bibliografska beleška
-

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)
- *Journal of the Royal Society of Medicine* (1971-72)

