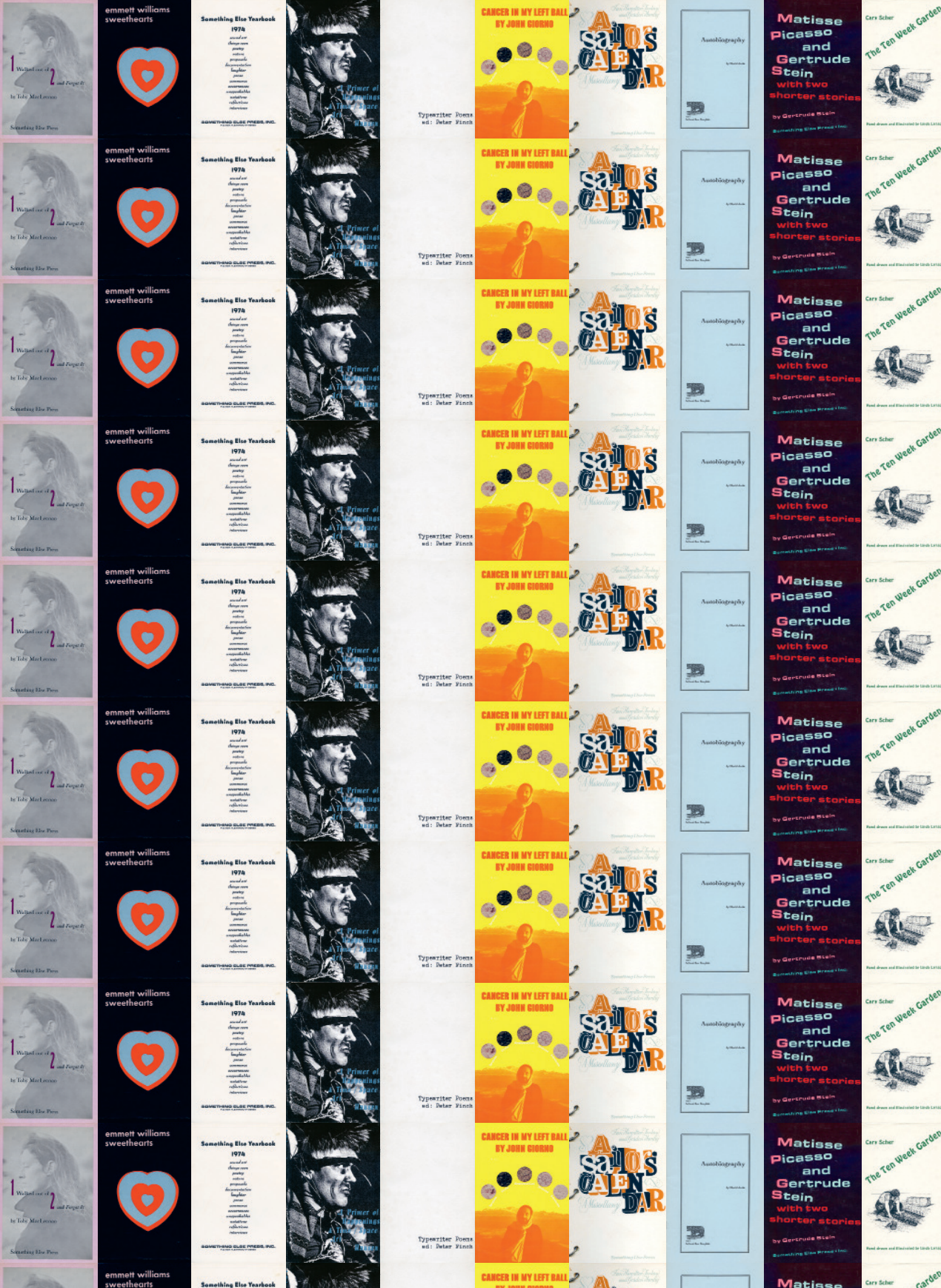
Llámalo de otra manera

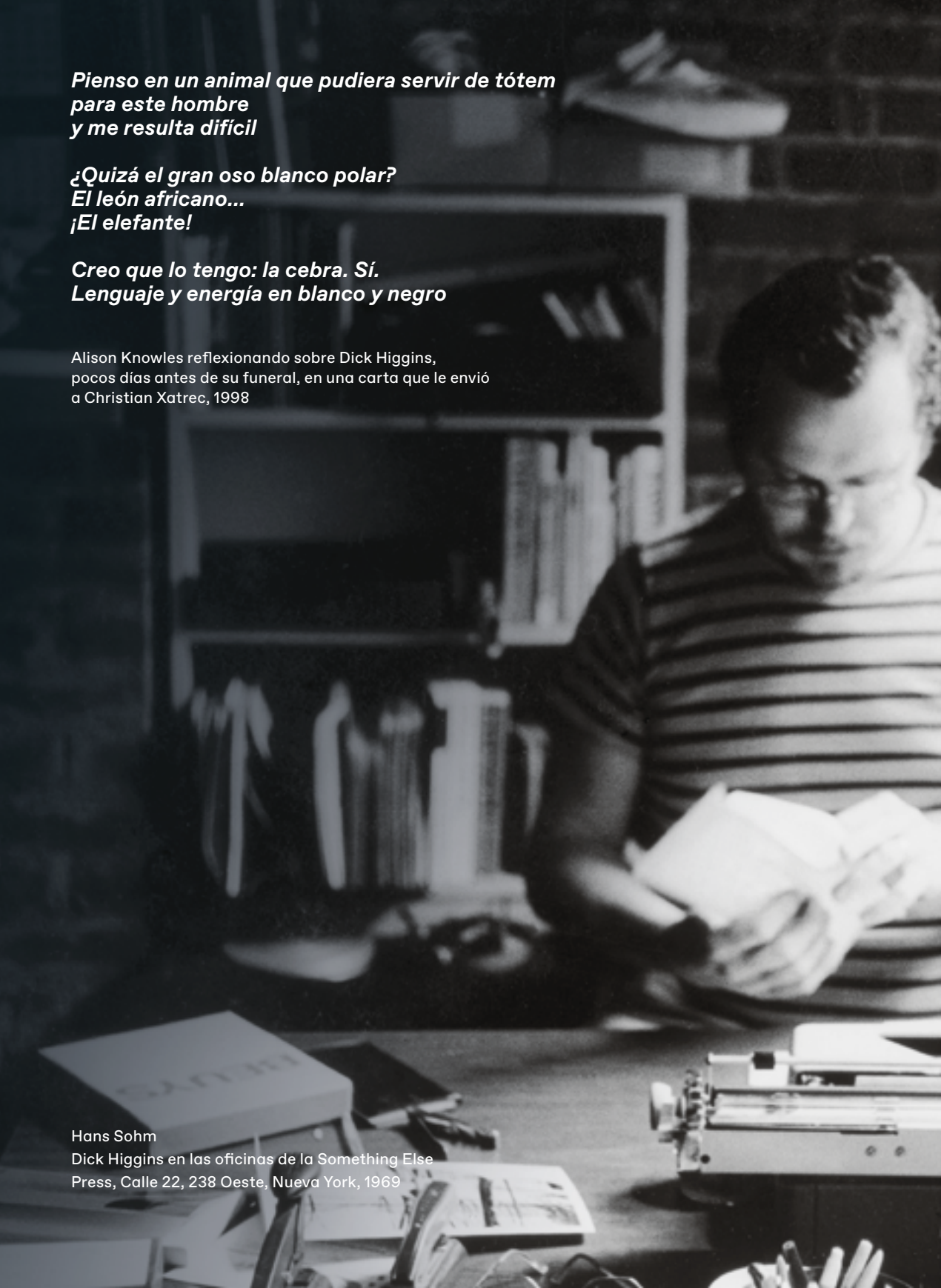
One Thousand American Fungi
Revised Edition
by Charles McIlvaine and Robert K. Nuttallon
Something Else Press, Inc.
The Book of Hours and Commandments
The Making of Americans
An Opera and a Play
by Gertrude Stein
Something Else Press, Inc.
Judson Mee Lane
Strangers for his Legend
NEW
MUSICAL
RESOURCES
by Harry Cowell
Found Poems
by Ben Porter
Something Else Press
Dick's
100 Amusements
by William Brisbane Dick
DIARY
HOW TO MPROVE THE WORLD
(YOU
WILL ONLY MAKE
MATTERS WORSE)
CONTINUED
PART THREE (1966/)
by John Cage


emmett williams
sweethearts
Something Else Yearbook
1974
SOMETHING ELSE PRESS, INC.
Typewriter Poems
ed: Peter Finch
CANCER IN MY LEFT BALL
BY JOHN GIORNO
Sally's Calendar
Autobiography
Matisse
Picasso
and
Gertrude
Stein
with two
shorter stories
by Gertrude Stein
The Ten Week Garden

JEFFERSON'S BIRTHDAY
ALISON KNOWLES
TOMAS SCHMIT
BENJAMIN PATTERSON
PHILIP CORNER
EMMETT WILLIAMS
DADA ALMANACH
RICHARD HUELSENBECK
dé-coll/age happenings
by wolf vostell
translated by kiesa p. williams
SOMETHING ELSE PRESS, INC. · NEW YORK
THE PAPER SNAKE
LYRAY JOHNSON
Gertrude Stein
Something Else Press, Inc.

SOMETHING ?

ELSE



Pienso en un animal que pudiera servir de tótem
para este hombre
y me resulta difícil

¿Quizá el gran oso blanco polar?
El león africano...
¡El elefante!

Creo que lo tengo: la cebra. Sí.
Lenguaje y energía en blanco y negro

Alison Knowles reflexionando sobre Dick Higgins,
pocos días antes de su funeral, en una carta que le envió
a Christian Xatrec, 1998

Hans Sohm
Dick Higgins en las oficinas de la Something Else
Press, Calle 22, 238 Oeste, Nueva York, 1969

Llámalo de otra manera

Something Else Press, Inc.
1963–1974

Ser algo más. Ser algo más que una revista, ser algo más que una editorial, ser algo más que lo que el arte había sido hasta entonces. En la década de 1960 muchos creadores asumieron la necesidad de replantear y expandir la noción de lo artístico, desbordando su dimensión tradicional y buscando interpelar a un público más amplio. En ese movimiento se enmarca, junto con el movimiento Fluxus en la primera mitad de la década y el arte conceptual en la segunda, el poliédrico proyecto editorial que el artista estadounidense Dick Higgins creó a finales del año 1963 y que estuvo activo hasta 1974: Something Else Press.

En esos once años, esta plataforma editorial lanzó libros originales o monografías de artistas, escritores, filósofos y músicos que daban cuenta de los experimentos creativos y teóricos de la época, desde John Cage a Robert Filliou, pasando por Philip Corner, George Brecht, Alice Hutchins, Alison Knowles, Marshall McLuhan o Emmett Williams. Higgins dedicó, además, un importante esfuerzo a la divulgación de obras de figuras ligadas a las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, pues consideraba que era fundamental dar a conocer y poner en valor la genealogía de las prácticas contemporáneas. Contando con la ayuda de una nutrida red de colaboradores, Higgins logró que la Something Else Press mantuviera durante toda su trayectoria una intensa y heterogénea actividad artístico-editorial, ideando e implementado modelos alternativos no solo de edición sino también de comunicación, promoción y distribución.

Esta exposición muestra una amplia selección de materiales de diversa índole ligados a la Something Else Press y sus diferentes producciones y ramificaciones, que dan cuenta de la gran variedad de prácticas de este proyecto, poniendo de relieve que no fue una editorial al uso. Como su propio nombre indicaba, siempre aspiró a ser “algo más”. Y en esa voluntad consciente reside el carácter pionero, la radicalidad y excepcionalidad de una propuesta que contribuyó de manera decisiva a redefinir la edición artística.

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte en funciones

A finales de 1963, el artista estadounidense Dick Higgins funda la Something Else Press, editorial cuyo primer lanzamiento fue la publicación titulada *Jefferson's Birthday/Postface* en la que recopilaba una serie de composiciones que había ido creando en los meses previos e incluía un ensayo donde analizaba los acontecimientos artísticos a los que había estado expuesto durante los primeros años de su carrera. Unos años en los que participó de manera activa en la efervescente escena creativa de vanguardia de la época, desde los cursos de composición experimental de John Cage a la gestación y actividad fundacional de Fluxus, pasando por la escena poética del Lower East Side neoyorquino o el movimiento internacional de Poesía Concreta. A lo largo de los once años que la editorial estuvo en funcionamiento, publicó más de medio centenar de libros —tanto de artistas contemporáneos de Higgins como de creadores vinculados a las vanguardias históricas—, produjo un amplio abanico de materiales de divulgación y promocionales e incluso llegó a contar con un espacio público, la Something Else Gallery, que albergó distintos tipos de actividades: exposiciones, presentaciones, talleres, conciertos...

El libro *Jefferson's Birthday/Postface*, que originalmente iba a ser editado por George Maciunas como parte del catálogo de Fluxus Editions, incluía al dorso un manifiesto en el que explicaba los objetivos y principios rectores de su nueva editorial, cuyo nombre era ya, por sí mismo, una auténtica declaración de intenciones. Porque es en esa búsqueda de "algo más", de "otra cosa", donde reside la especificidad y potencialidad disruptiva de su proyecto. Un proyecto que se situó en la intersección entre el arte y la edición, manteniendo con ambos mundos una relación estrecha pero crítica, una suerte de distanciamiento estratégico.

La Something Else Press surge en un momento en el que el lenguaje adquiere una creciente centralidad en el ámbito artístico —la historiadora del arte Liz Kotz lo describe como el "giro lingüístico" de las artes en la década de 1960— y muchos artistas, tratando de hacer realidad la aspiración vanguardista de fusionar arte y vida, comienzan a priorizar la activación de procesos y experiencias sobre la creación de objetos, confrontándose críticamente a la lógica elitista y cosificadora de galerías y museos. Todo ello da lugar a la aparición de una serie de proyectos que conciben el libro como herramienta y soporte artístico, como "obra de arte de por sí", en palabras de Lucy R. Lippard que, en 1977, publicó un ensayo fundamental sobre el fenómeno de los "libros de artista". Ensayo en el que, por cierto, no se citaba a la Something Else Press.

Más allá de esta omisión de Lippard resulta claro que muchas de las publicaciones de la editorial de Dick Higgins podrían encajar dentro de la definición de "libro de artista", como de hecho han reconocido numerosos estudios académicos posteriores. Nos sirven de ejemplos libros como *Ample Food for Stupid Thought* [Abundantes motivos de reflexión estúpida], de Robert Filliou, una caja de postales que planteaban al lector preguntas desconcertantes; o *The Paper Snake* [La serpiente de papel], de Ray Jonhson, un conjunto de dibujos, fragmentos de collages y poemas breves que este había enviado a Higgins por correo postal entre 1959 y 1964.

En cualquier caso, lo que esta exposición pone de relieve es que la Something Else Press puede entenderse en sí misma como una "intervención artística" donde, como nos señala Alice Centamore, comisaria junto a Christian Xatrec de la muestra, cada uno de los elementos que la conformaban actuaban como "vectores discursivos". Una intervención que fue, además, la que le permitió a Higgins definir su posición como artista, fundiendo su identidad con la de la editorial y su voz con las múltiples voces que estuvieron vinculadas a ella.

Alimentado por el deseo y la aspiración de ofrecer "algo más", la Something Else Press representaría también un ejemplo paradigmático de lo que el propio Dick Higgins definió como "Intermedia". Con esta noción trataba de conceptualizar las prácticas artísticas que se situaban entre varios medios y modos de producción específicos, desbordando las fronteras disciplinarias y diluyendo lo personal en lo colectivo. Habría que matizar que, como nos advierte Trevor Stark, para Higgins la especificidad de estas prácticas radicaba en que no se limitaban a combinar distintos medios, sino que exploraban y ocupaban sus espacios liminales. También, que entendía el "intermedia" no como una ruptura histórica, sino más bien como una tradición cultural soterrada, con ilustres predecesores como Plutarco, Giordano Bruno, Samuel Taylor Coleridge (de quien toma el término) o Friedrich Nietzsche.

La editorial produjo una serie de publicaciones, aparte de su catálogo de libros, para anunciar sus novedades, intervenir y posicionarse en los debates artísticos de la época o tratar de ampliar y diversificar su audiencia potencial. Entre ellas está la *Something Else Newsletter* (donde explicó su teoría de "intermedia"), los Great Bear Pamphlets, serie económica de pequeñas publicaciones en offset; o los Camille's Reports, boletines con crónicas sobre la actualidad artística firmados por Camille Gordon, pseudónimo tras el que se ocultaba el propio Dick Higgins.

Resulta interesante analizar este alter ego tanto como ejemplo de la determinación de Higgins de diluir su identidad en la de la editorial, como por el efecto colateral que de algún modo ha tenido en la invisibilización del papel que desempeñaron las mujeres que se involucraron en el proyecto. Uno de los objetivos de esta exposición es, justamente, contribuir a revertir esa invisibilización, remarcando a su vez la presencia de artistas mujeres en las publicaciones de la Something Else Press y las actividades de la Something Else Gallery. A este respecto habría que destacar el esfuerzo por recuperar y divulgar el trabajo de Gertrude Stein quien terminaría convirtiéndose en el autor/autora con más obras publicadas por la editorial.

En su afán por poner a disposición de un público lo más amplio posible las ideas y prácticas artísticas que la editorial respaldaba, Higgins también apostó por implementar modelos de distribución colaborativos y por dotar a su proyecto de una escala internacional. De este modo, la Something Else Press extendió desde muy pronto su foco de atención y actuación fuera de Estados Unidos y, cuando en 1974 cesó su actividad, ya había logrado ejercer una notable influencia en diversos grupos de artistas y teóricos de distintos puntos del planeta como Canadá, Alemania, Francia, México, Japón, entre otros.

Llámalo de otra manera. Something Else Press, Inc. (1963-1974) nos muestra cómo esa influencia, lejos de desvanecerse, ha ido cobrando con el tiempo una creciente relevancia. Al analizar la editorial en su multiplicidad y heterogeneidad tanto a nivel conceptual como organizativo, en su condición de encarnación de la experimentalidad intermedia y en su voluntad de desplegarse como un "collage colaborativo", la exposición no solo quiere contribuir a que se tome conciencia de la excepcionalidad e importancia de este proyecto dentro del arte de la segunda mitad del pasado siglo, sino también poner de relieve su vigencia, su capacidad de dialogar con el presente, en tanto que modelo y referente para los artistas contemporáneos que tratan de infiltrarse en las plataformas mediáticas hegemónicas para intervenir críticamente en ellas.

Manuel Segade
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

10 Introducción

Alice Centamore
y Christian Xatrec

12 Ensayos

14 La creación de Something Else Press, Inc.
Alice Centamore

30 La Something Else Gallery y el espacio más allá de la página
Danielle Johnson

48 La apasionante ampliación de la ley: intermedia y el problema de la disciplina
Trevor Stark

62 Intermedia Res: la Something Else Press como sistema de tiempo real
Johanna Gosse

78 Christian Xatrec entrevista a Dick Higgins

84 Editorial

168 Intermedia

178 Galería

217 Anexos

218 Cronología
242 Lista de imágenes
252 Traducciones

Introducción

Alice Centamore
y Christian Xatrec

Cuando se concibe una exposición sobre una casa editorial que es la obra de un artista pero que no es, *stricto sensu,* una obra de arte, cabría preguntarse: ¿cuál es el *objeto*? Se trata de una pregunta especialmente oportuna para un tema como el de la Something Else Press (en lo sucesivo, SEP). La polivalencia de esa palabra resuena a través del campo de interpretación, y da lugar a numerosas preguntas pertinentes y a un abanico de respuestas posibles. Si definimos "objeto" como "propósito" podemos concretar aún más e inquirir: ¿con qué objeto fundó Higgins la SEP a principios de la década de 1960, cuando aseguraba que lo había hecho por "necesidad"? ¿Qué defendía y a qué se enfrentaba exactamente? ¿Y a qué "objetaba" Higgins? Para responder a estas preguntas, se suele apelar a la disputa que tuvo en 1963 con George Maciunas, quien había decidido retrasar la publicación del libro de Higgins, *Jefferson's Birthday* (que pronto se convertiría en el primer título de la SEP), para centrarse en las obras de otros artistas que publicaría colectivamente bajo el sello de Fluxus. Que la frustración de Higgins con Maciunas le animó a fundar una editorial es incuestionable. Pero es un episodio casi anecdótico si se compara con la historia completa de la SEP, una historia de una década de duración que esta exposición pretende ilustrar.

El objeto de la SEP fue desde el principio aprovechar y asimilar los incipientes experimentos creativos de compositores, bailarines, escritores y artistas de todo tipo (muchos de ellos pertenecientes al círculo de Higgins) y brindar a su efímera obra el respaldo necesario para proyectarlos hacia el futuro. Si el libro en sí es un objeto (un hecho que Higgins concretó con contundencia cuando afirmaba que cuatrocientas páginas equivalen a un grosor de una pulgada), la cubierta, el papel y la encuadernación, al igual que el lienzo y la imprimación de un cuadro, constituyen su soporte. ¿Podrían el papel de primera calidad, los diseños sorprendentes y los nuevos métodos de distribución aportar a los gestos y a las declaraciones creativas la substancia suficiente para hacerlos inteligibles? En aquella época, el arte avanzado (en determinados círculos) trataba de evitar el objeto a toda costa. Al comprometerse con los libros-objeto, Higgins cuestionaba el estatus de objeto, que incluía la cosificación del acto creativo y la imposición del arte como objeto de consumo, pero que no se limitaba únicamente a ello.

Hace algunas décadas, cuando le preguntaron si el conformismo aparente de la forma de la SEP (en contraste con la radicalidad de su contenido) había sido una decisión estratégica personal para conseguir que el arte de vanguardia se infiltrara en el *establishment,* o si había sido más bien una decisión estrictamente estética, la sucinta respuesta de Higgins fue que uno no podía "infiltrarse en el

establishment durante mucho tiempo": lo mejor que podía hacer era actuar como si ya formara parte de él[1].

Un último aspecto de nuestra pregunta inicial acerca del objeto da lugar a otra que nos lleva hasta el presente. ¿Cuál ha sido/es el objeto del museo —ante todo, de *este museo*— al organizar una exposición sobre la SEP? Es más, ¿con qué objetos cuenta el Museo para una muestra de estas características? El hecho de que todos nosotros (el equipo entero) hayamos afrontado estos retos no solo ha servido para *hacer* el proyecto sino para hacer que se sostenga, esperamos, como proyecto del Museo Reina Sofía.

Ya en 1960, los artistas de la escena del centro de Nueva York habían empezado a desconfiar de las galerías y a buscar otros espacios más neutrales para presentar sus obras. No deja de sorprendernos que Higgins ya llevara cinco años profundamente involucrado en la disolución de las fronteras entre las artes individuales, observando (y activando) unas *a través* de otras, antes de dar con su idea de intermedia, un concepto que acuñó entre 1964 y 1965 y que formuló por primera vez por escrito en 1966. Desvinculada de los términos en boga en ese momento, "técnica mixta" y "multimedia", la noción de intermedia se fue imponiendo al mismo ritmo que la SEP.

En 1966 Higgins escribió una partitura titulada *Intermedial Object* #1 [Objeto intermedial nº 1]. Concibió esta pieza como la primera de una serie que nunca llegó a materializarse[2]. En la medida en que excedía los límites convencionales de cualquier medio o plataforma individuales —incluido el de la edición— la SEP se adapta a la perfección al concepto de intermedia. En última instancia, podemos afirmar que es el ejemplo de intermedia por excelencia. O aventurar, incluso, que la Something Else Press fue el *Intermedial Object* #2 que Higgins nunca consideró necesario etiquetar.

[1] Véase la transcripción de la entrevista que realizó Christian Xatrec a Dick Higgins en 1993, en *Art Press,* nº 188, febrero de 1994 [incluida en este volumen en las pp. 78-83].

[2] Dick Higgins, "About My Intermedia Object #1", nota inédita fechada el 28 de enero de 1995, caja 19, carpeta 20, Dick Higgins Archive, McCormick Library of Special Collections, Northwestern University.

SOMETHING ELSE PRESS

America's Qual

DICK HIGGINS

Sales Manager

WATKINS 9

S, INC.

lity Avant-Garde Pub

160 FIFTH AVE

NEW YORK, N. Y.

Alice Centamore

La creación de Something Else Press, Inc.

Podemos hablar de algo, pero no podemos decir ese algo. Es siempre algo más.

"Manifiesto de Something Else", 1964[1]

Una tarde de finales de 1963, Dick Higgins salió hecho una furia, con su manuscrito en la mano, del despacho que tenía su editor potencial, George Maciunas, director de Fluxus Editions, en Canal Street. El manuscrito era *Jefferson's Birthday 1962-1963* [El cumpleaños de Jefferson, 1962-1963], una recopilación de las composiciones que Higgins había creado entre el 13 de abril de 1962 y el 13 de abril de 1963, que terminaba con el ensayo "Postface" [Posfacio][2]. Esa fecha específica de comienzo coincidía con la de la partitura de Higgins *Danger Music Number Thirteen* [Música de riesgo número trece] y con la del cumpleaños del padre fundador de los Estados Unidos, Thomas Jefferson[3]. El desencadenante de la dramática salida de Higgins del despacho de Maciunas había sido la noticia de que la publicación de *Jefferson's Birthday* se iba a retrasar hasta 1965. Higgins se sintió tan frustrado que decidió tomar las riendas de la situación y fundar una casa editorial para publicar el volumen por sus propios medios[4]. Después de un periodo de incubación de casi un año, el manuscrito se convertiría en la primera publicación de la Something Else Press, bajo el título *Jefferson's Birthday/Postface.* El primer libro de la recién fundada editorial era un compendio de teoría y práctica, dos libros unidos e impresos en direcciones opuestas que ofrecían al lector la opción de empezar por uno o por el otro. En un lado, una selección de las piezas artísticas de Higgins (*Jefferson's Birthday)*, y en el otro, un ensayo que presentaba una panorámica

de los acontecimientos artísticos que el propio Higgins había presenciado entre 1958 y 1963 (*Postface)*. La estructura dual del libro también se reflejaba en la sobrecubierta. En el lado de *Jefferson's Birthday* aparecía un primer plano del rostro de Higgins interpretando *Danger Music Number Seventeen* (1962); en el de *Postface*, una imagen serigrafiada de la Estatua de la Libertad creada por Alison Knowles. Los dos estaban integrados en una única sobrecubierta. Al dorso, Higgins había impreso "Manifiesto de Something Else", declaración de intenciones para la nueva editorial. En este texto se comprometía a cubrir una variedad de temas "esenciales" —imposibles de categorizar y novedosos al mismo tiempo—, procedentes de una pluralidad de fuentes. Emplearía diferentes formatos, desde los libros de gran tamaño y calidad hasta los más pequeños y modestos, e intentaría llegar a un público amplio. Todo ello basado en una premisa indispensable: ofrecer siempre "algo más". Desde el primer libro/manifiesto de 1963, hasta el último año de actividad de la editorial, 1974, la Something Else Press publicó cuarenta y nueve volúmenes (la mayoría en tapa dura y en rústica, con reimpresiones ocasionales)[5]; distribuyó folletos, catálogos, material promocional y también publicaciones de otras editoriales; y produjo siete ediciones de artista. En paralelo a las actividades de la Something Else Press, se puso en marcha la Something Else Gallery, donde se organizaban exposiciones, actos, talleres y conciertos sobre temas relacionados. A su paso, la editorial dejó un rastro de documentos administrativos, legales y personales que abarcan varios fondos de archivo.

Es indudable que Higgins no pudo imaginar, en un principio, todo lo que lograría la Something Else Press. Volviendo la vista atrás, podemos apreciar que el alcance del proyecto se amplió casi de manera inmediata. La exigencia inicial de acelerar el programa editorial de Maciunas se convirtió en seguida en una iniciativa ambiciosa, integradora, que conseguiría que su libro se yuxtapusiera y complementara con obras originales de muchos otros colaboradores.

La práctica de trasladar propuestas artísticas al lenguaje, dotarlas de un formato editorial para publicarlas y distribuirlas ampliamente —en oposición explícita a las obras minoritarias, únicas— es una de las consecuencias más significativas de los experimentos de la década de 1960, desde Fluxus, en la primera mitad, hasta el arte conceptual de la segunda. Para justificar esta afirmación, podríamos citar toda una plétora de variaciones sobre el soporte del libro, entre las que cabe destacar *Twenty Six Gasoline Stations* [Veintiséis gasolineras, 1962] de Ed Ruscha o *Book About Death* [Libro sobre la muerte, 1963-1965] y *The Xerox Book* [El libro Xerox, 1968] de Ray Johnson, por nombrar algunas. Una vez reconocida la importancia (merecida) de estas manifestaciones, debemos aclarar que el proyecto artístico de Higgins difería radicalmente del puñado de ejemplos que se suelen citar. En este ensayo intentaré demostrar que la Something Else Press fue una intervención histórica multifacética impulsada y supervisada por un único artista; una estructura en la que los libros, los folletos y los documentos promocionales actúan como elementos discursivos. Para materializar su idea, Higgins creó una editorial completa —en lugar de una sucesión de proyectos de libros— para redirigir y reestructurar las operaciones de la industria editorial, y vinculó la Something Else Press a su propia identidad artística. En esta coyuntura, es indispensable plantearnos unas cuantas preguntas preliminares que nos sirvan

de guía. En primer lugar: ¿cómo desarrolló Higgins la editorial, un sistema para las artes estético e intelectual, comercial y social y cuáles eran sus motivaciones? En segundo lugar: ¿cuál fue el papel históricamente urgente que encontró para el artista o la obra de arte de la época, un papel que se podía canalizar de manera óptima a través de una iniciativa editorial sofisticada, quizá sin precedentes? Y, por último: ¿cómo interpretar la producción total de la Something Else Press, la editorial que Higgins utilizó para formular una declaración artística dispersa? Para dar respuesta a estas preguntas, examinaré el contexto histórico de la editorial, me detendré en algunas de sus estrategias, y analizaré algunos de sus libros. El esfuerzo que hemos realizado, tanto en estas páginas como en la exposición, por arrojar luz sobre la abundante, fundamentada y ecléctica producción de la Something Else Press está dirigido a situarla de nuevo en la posición que se merece, no solo en el contexto de su época, sino también en el de la historia del arte de posguerra.

A principios de la década de 1960, Higgins era un escritor y compositor de veintipocos años que trabajaba como diseñador e impresor para compañías como Zaccar Offset y la editorial comercial Russell & Russell[6]. Se había graduado en la Universidad de Columbia (especialidad de filología inglesa) y había obtenido una diplomatura profesional en la Manhattan School of Printing. Mientras estudiaba en Columbia, asistió a las clases del compositor Henry Cowell. En 1958 descubrió el curso que impartía uno de los discípulos de Cowell, John Cage, y se matriculó en él (la Something Else Press publicaría obras de ambos compositores). En los cursos de "composición experimental" de Cage —crisol de algunas de las transformaciones más radicales del arte de la época— Higgins fue testigo y partícipe de numerosos experimentos fundamentales[7]. En el contexto de los cursos de Cage de 1958 y 1959, Higgins, junto con Al Hansen y otros compañeros de clase, fundó el New York Audio Visual Group. Este colectivo, que llenó el vacío que dejó Cage cuando abandonó la docencia para salir de gira, se propuso trasladar al mundo real las piezas que habían compuesto en clase. Higgins también empezó a experimentar con películas de 16 mm y filmó su primer y único largometraje, *The Flaming City* [La ciudad en llamas, 1961-1962][8]. La curiosidad por las prácticas de "composición" más innovadoras y los contactos con artistas de lo más diverso le acercaron a la escena poética del Lower East Side. Llegó a incluir uno de sus poemas en una de las antologías más emblemáticas de la poesía Beat (publicada por Corinth Books) y a entablar un intercambio epistolar con el poeta afincado en Maine Bern Porter, que desembocó a su vez en la publicación de su primer libro, *What Are Legends* [Qué son las leyendas, 1960][9]. Higgins conocía, desde sus inicios, la existencia del movimiento internacional de la poesía concreta —pujante en América del Sur y en toda Europa— cuyas publicaciones había descubierto en la librería Wittenborn & Company. Además, se carteaba con el poeta Emmett Willams y con los músicos Nam June Paik y Benjamin Patterson, expatriados que residían en Alemania. En el verano de 1962, invitado por Maciunas, Higgins abandonó Nueva York y viajó hasta Europa para participar en las actividades fundacionales de Fluxus; de hecho fue allí, en la ciudad alemana de Ehlhalten, en el verano de 1962, donde se barajó por primera vez la posibilidad de publicar

Jefferson's Birthday 1962-1963 bajo el sello de Fluxus[10]. A su regreso a Nueva York en 1963, Higgins estaba ansioso por dar a conocer a todo el mundo lo que había presenciado en sus años de formación y por promocionar su propia práctica artística. Sin embargo, con un pie prácticamente en todas las tendencias artísticas emergentes —la nueva música, la poesía concreta y sonora, Fluxus, las formas innovadoras de escritura, la intertextualidad, las simultaneidades y la performance— aún no había definido su posición como artista.

Dick Higgins
Fotogramas de *The Flaming City*
[La ciudad en llamas], 1961-1962

Escritor, compositor, cineasta experimental y editor al mismo tiempo, Higgins se negaba a identificarse con una única actividad. En lugar de ello, definió un nuevo modelo de autoría con el fin de intervenir de una manera diferente en el ámbito cultural de la época: se convirtió en editor. Con la fundación de la Something Else Press y el lanzamiento de *Jefferson's Birthday/Postface*, abrió una vía para la divulgación de las obras que a él le parecían relevantes, en su mayoría ignoradas o malinterpretadas. Libros originales o monografías de artistas, escritores, filósofos o músicos de la época con los que se había cruzado o consideraba que merecían un reconocimiento mayor, se publicaban junto con obras de las vanguardias históricas de mediados del siglo XIX y principios del XX. De hecho, como veremos más adelante, una de las prioridades de la editoral era dar relieve a los precedentes artísticos que habían influido en las prácticas contemporáneas. Desde un punto de vista práctico, el trabajo de Higgins en la Something Else Press consistía en diversas tareas, como la selección de contenidos —asesorado, a menudo, por los editores de la casa—, y la organización del acceso a los documentos y materiales de archivo, así como a las obras de arte. Además, se encargaba de justificar las decisiones editoriales, de la previsión de costes, la promoción de los títulos y la localización de los distribuidores adecuados: todo ello procurando siempre obtener los beneficios suficientes para que la operación pudiera mantenerse a flote. Su talento como diseñador se reflejaba en la práctica totalidad de la producción de Something Else: desde los libros hasta el membrete

y el logotipo de la editorial. Siempre en busca de soluciones ingeniosas para trasladar los textos al papel con una apariencia coherente, el editor intervenía en las decisiones relacionadas con el formato, la composición e incluso la tipografía. La caleidoscópica lista de responsabilidades que involucraba el cargo de editor que él mismo se había asignado revela el alcance del compromiso artístico de Higgins durante la mayor parte de la década. Llegados a este punto, deberíamos estudiar las operaciones y el funcionamiento interno de la Something Else Press, antes de abrir el plano para analizar el proyecto general que Higgins concibió para la editorial.

Certificado de acciones de la Something Else Press, Inc., 1965

La historia de la Something Else Press se desarrolla a lo largo de tres ejes temporales y geográficos. Estuvo activa en Nueva York entre 1963 y 1970. Después, entre 1970 y 1971, Higgins encontró un trabajo temporal como profesor en el CalArts (California Institute of the Arts) y dirigió la editorial desde su hogar provisional de Newhall, California, aunque los libros se seguían editando en Nueva York. La etapa final de la Something Else Press transcurrió en Barton, Vermont, donde funcionó desde mediados de 1971 hasta 1974, año en que se declaró en quiebra. Cada periodo viene definido por un “equipo” diferente, y por directrices editoriales y estrategias de marketing y distribución innovadoras.

La editorial se registró oficialmente en 1965 como sociedad anónima de tipo S, Something Else Press, Inc., y su sede se estableció en una oficina alquilada en el 160 de la Quinta Avenida, un edificio comercial ubicado en el corazón del distrito de las editoriales de Nueva York[11]. Desde los comienzos, Higgins buscó ayuda para desempeñar las labores administrativas y editoriales, y ofreció trabajo a sus amigos y a otros colaboradores, en su mayoría artistas o poetas vocacionales. En la época de las oficinas del Flatiron District, Higgins contrató a su primera asistente editorial, Barbara Moore, que solo trabajo con él hasta 1966. Moore fue

substituida por Emmett Williams —el poeta, compositor y artista estadounidense (miembro fundador de Fluxus)— que por aquel entonces vivía en Alemania y regresó a Estados Unidos con el único propósito de trabajar en la Something Else Press. Williams se mantuvo en el puesto hasta 1971, cuando fue reemplazado por Jan Herman. Entre 1967 y 1969 Williams trabajó con una ayudante, Frances Starr, que llevó, entre otros proyectos, *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off* [Juegos en la Cedilla o la Cedilla despega, 1967], de George Brecht y Robert Fillou, y *Changes: Notes on Choreography* [Cambios: apuntes sobre coreografía, 1968], de Merce Cunningham[12]. Es importante resaltar que, a lo largo de su existencia, la editorial contrató como ayudantes y colaboradoras a una serie de mujeres profundamente comprometidas cuya aportación no ha recibido la atención que merece: Ann Brazeau, Lette Eisenhauer, Marilyn Harris, Meredith Monk, Judy Padow, Nelleke Rosenthal, Ann Noël Williams (Stevenson, de soltera) y Sherry Urie, entre otras. Es posible que el trabajo de estas mujeres se haya pasado por alto debido a la ubicua y misteriosa aparición del alter ego de Higgins, Camille Gordon, que firmaba documentos oficiales de Something Else cada vez que él deseaba permanecer en el anonimato[13]. Lejos de ser un mero pseudónimo, la figura de Gordon era una presencia importante, y firmaba como editora en algunos libros, como "cronista de sociedad" y como autora de los *Camille's Reports*, unos boletines que publicó la Something Else Press entre 1967 y 1973. A partir de 1965, la editorial empezó a anunciar sus títulos a través de las *Something Else Newscards* [Tarjetas informativas de Something Else], notas promocionales, a veces cómicas, a veces sardónicas, condensadas en el formato de una tarjeta postal. Poco a poco fueron sustituidas por el más formal *Something Else Newsletter*. Estos boletines apaisados de 8,5 x 11 pulgadas de entre cuatro y ocho páginas combinaban el reportaje con la publicidad, la crítica, la estética y el arte. Se distribuían por suscripción y, en su momento álgido, el boletín contó con unos seis mil suscriptores[14]. Higgins utilizaba el boletín para explicar en detalle y difundir su teoría de "intermedia", para dar a conocer ensayos como "Boredom and Danger" [Aburrimiento y riesgo] y "Blank Images" [Imágenes en blanco], y para abonar el terreno para la recuperación de autores olvidados como Bern Porter y Gertrude Stein[15]. En el boletín también se anunciaban las actividades de otros editores de Estados Unidos y de Europa, como Editions Hansjörg Mayer (Stuttgart), Typos Verlag (Fráncfort), Nova Broadcast Press (San Francisco), y los carteles de ED.912 (Milán). Además de desarrollar sus propias estrategias de marketing, la Something Else Press se anunciaba con frecuencia en revistas y periódicos como *Publishers Weekly* —una publicación especializada para editores, bibliotecarios y libreros— y en el periódico alternativo del centro de Nueva York *Village Voice*. El esfuerzo invertido en la promoción sirvió para impulsar la circulación de los libros de Something Else. También atrajo a algunos críticos de gran renombre, que escribieron reseñas acerca de las actividades de la editorial para *The New York Times, Vogue y Artforum*. Una de las reseñas más apasionantes, que coincidió con la publicación de *The Making of Americans* [Ser norteamericanos, 1925] de Gertrude Stein, afirmaba: "Las bibliotecas especializadas en arte harían bien en renunciar a la próxima versión de cincuenta dólares de 'Picasso at Work and Play' con ilustraciones en color y adquirir en su lugar el catálogo completo de las obras que ha publicado hasta el momento la Something Else Press"[16].

Un año después de "Manifiesto de Something Else", Higgins publicó una declaración de intenciones centrada en los aspectos materiales y técnicos de la producción de libros, con el llamativo título: "What to Look for in a Book—Physically" ["Qué se puede esperar de un libro... físicamente", 1965]. Este texto, que servía de introducción al primer catálogo promocional de la Something Else Press, era una guía para evaluar la calidad de las ediciones de lujo. Después de dejar algunas indicaciones sobre la calidad del papel, el diseño de página y la encuadernación, el manifiesto explicaba: "Debido a la especialización de nuestro trabajo, nuestros precios tienen que ser relativamente elevados. [...] No nos interesa la obsolescencia programada. Queremos que nuestros libros sigan tan nuevos dentro de diez años como hoy, y que contemplarlos nos proporcione el mismo placer"[17]. Higgins era consciente de que sus libros tenían que ser de la máxima calidad para poder competir con las editoriales convencionales[18]. Esto incrementaba los costes de producción y por ese motivo los precios eran relativamente altos para la época (los libros costaban entre cuatro y diez dólares). A finales de 1965, la Something Else Press lanzó una serie económica de pequeñas publicaciones en offset con el nombre Great Bear Pamphlets [Cuadernos de la Osa Mayor]; probablemente se trataba de una sutil maniobra para compensar el coste de los libros[19]. El nombre estaba inspirado en la constelación astronómica favorita de Higgins —Ursa Maior, la osa mayor— y, en un contexto más familiar, en la marca del dispensador de agua fría que tenían en la oficina de la Quinta Avenida[20]. Estos cuadernos de dieciséis páginas —con precios que oscilaban entre los cuarenta centavos y los dos dólares— estaban dedicados a "obras breves pero importantes, sea cual sea su medio, de los principales artistas del momento, en un formato económico capaz de llegar a un público diferente del de los otros libros"[21]. La Something Else Press publicó veinte Great Bear Pamphlets en un periodo de tres años, hasta que la serie dejó de editarse debido al incremento de los costes y a la laboriosidad del proyecto. Para sortear estos escollos, el ingenioso editor dio con un tercer tipo de publicaciones de bajo coste que bautizó con el nombre de Threadneedle editions. Se trataba de una serie de facsímiles y manuscritos que no precisaban ni de edición ni de maquetación; se imprimían sin más en hojas de 2 x 4 pulgadas que se grapaban en carpetas de papel manila, con los títulos impresos con sellos de caucho. Higgins había planeado sacar entre diez y quince Threadneedle editions, pero nunca llegaron a ver la luz. El único prototipo que se conserva es una recopilación de las obras de teatro de Higgins: *Act: A Game of 52 Soaphorse Operas* [Acto: un juego de 52 culebrones de vaqueros][22].

Esta dinámica de estrategias de publicación encontró un equivalente, a efectos de contenido, en la alternancia entre obras contemporáneas e históricas. En 1966, Higgins ya se había dado cuenta de la necesidad de esclarecer las continuidades y las diferencias entre las formas artísticas contemporáneas y sus antecedentes[23]. Cansado de escuchar a los críticos ignorantes que comparaban Fluxus con Dadá, reeditó la edición (en alemán) del *Dada Almanach* de Richard Huelsenbeck que había publicado en 1920 la Erich Reiss Verlag[24]. Más o menos en la misma época, Higgins encargó a Robert Filliou la traducción del manifiesto futurista de Luigi Russolo *L'Arte dei rumori* [El arte del ruido] para publicarlo en la serie Great Bear Pamphlets[25]. El editor también se entregó a la recuperación de Gertrude Stein, cuyos libros eran difíciles o imposibles de encontrar debido a las pequeñas tiradas

Etiqueta corporativa,
ca. 1966

y a los precios elevados de sus obras[26]. Después de publicar la edición íntegra de *The Making of Americans* (1966), sacó otros cinco volúmenes de Stein; estos seis libros convirtieron a la expatriada estadounidense en la autora más publicada de la Something Else Press[27]. Teniendo en cuenta que Higgins ya había podido consultar en su época de estudiante los archivos de Gertrude Stein y Alice B. Toklas que se conservaban en la Beinecke Library de la Universidad de Yale, es perfectamente plausible que sintiera una afinidad con esta pareja por su aventurada incursión en el mundo editorial, entre otras cosas[28]. Es indudable que conocía la existencia del sello Plain Edition, que Stein y Toklas habían fundado y dirigido desde su apartamento parisino del 27 de la rue de Fleurus entre 1930 y 1933. En este intervalo de tiempo relativamente breve, la pareja se las había arreglado para publicar cinco libros de Stein[29]. La Something Else Press lanzaría tres ediciones facsímiles de Plain Edition: *Lucy Church Amiably* [Lucy Church, amablemente, 1930; 1969], *How to Write* [Cómo escribir, 1931; 1973] y *Matisse, Picasso & Gertrude Stein* (1933; 1972). Con el fin de avivar el interés por estos volúmenes, en una nota promocional de la Something Else Press se anunciaba: "Nuestra patrona es Gertrude Stein, y vamos a publicar todo lo que escribió. Es la madre de todos nosotros y nos aporta las raíces que necesitamos. Somos sus ramas"[30].

El entusiasmo de Higgins le animó a resucitar a otras figuras ignoradas —todas ellas prácticamente desconocidas en los años sesenta— cuya obra consideraba relevante para las prácticas contemporáneas. Un ejemplo de esta tendencia es la antología de juegos y entretenimientos para reuniones sociales *Dick's 100 Amusements* [Las 100 diversiones de Dick, 1879, reeditada en 1966] de William Brisbane Dick, quien, según anunciaba la editorial, era un precursor de los happenings y de Fluxus. Dick fue un exponente clave de la cultura norteamericana del siglo XIX y, al igual que Higgins, fue propietario de una casa editorial, Dick & Fitzgerald. En un afán similar por acercar el pasado al presente, las obras vanguardistas históricas se intercalaban en las antologías de proyectos contemporáneos. Por ejemplo, en *Fantastic Architecture* [Arquitectura fantástica, 1970] —un compendio de propuestas de arquitectura utópica que Higgins editó en colaboración con Wolf Vostell—, las obras de Richard Hamilton, Claes Oldenburg y Carolee Schneemann se mezclaban con las de Buckminster Fuller, Raoul Hausmann y Kurt Schwitters.

Fotógrafo desconocido
Something Else Press, Inc., almacén en Barton, Vermont, ca. 1973

Pero la genialidad de las intuiciones editoriales y la inteligencia de las estrategias de publicación no bastaban para sostener una editorial que no se preocupaba por hacer negocio, por las finanzas ni por las ventas. El primer esfuerzo por controlar los gastos se produjo en 1968, cuando la Something Else Press abandonó sus oficinas de la Quinta Avenida y se trasladó a una casa de arenisca en el 238 de la Calle 22 (en Chelsea), el hogar familiar de Higgins y Knowles. Más o menos en esa época las ventas se incrementaron, y Higgins reunió en una cooperativa a unos cuantos pequeños editores para concentrar la gestión de los pedidos y la distribución. Presidida por Michael Hoffman, editor de *Aperture*, la Small Publisher's Company (rebautizada como The Book Organization en 1971) contrató a representantes de ventas por todo el país y concentró el stock colectivo en un almacén del 276 de Park Avenue South[31]. La Something Else Press mantuvo su sede en Nueva York incluso después de que Higgins se marchara a California para trabajar como profesor en el CarlArts, desde el verano de 1970 hasta mediados de 1971[32]. Fue en julio de 1971, después de que Higgins se mudara a Barton, Vermont —donde tenía una granja en propiedad—, cuando la Something Else Press cambió de domicilio y la sociedad se volvió a constituir en Glover (una localidad próxima a Barton). Una vez reconstituida en Vermont, la editorial se desvinculó de The Book Organization y alquiló un almacén donde guardar la mercancía para facilitar la distribución independiente. En ese momento la empresa adoptó el nombre de *Something Else Farms* y anunció el lanzamiento (que nunca llegó a realizarse) de un sirope de arce producido en la finca de Higgins[33]. Los libros que se publicaron en esa época reflejan una nueva sensibilidad editorial, pues los títulos sobre arte, poesía y música se alternaban con los manuales de botánica y las guías prácticas. Dos publicaciones que atestiguan este giro fueron *One Thousand American Fungi: How to Select and Cook the Edible; How to Distinguish an Avoid the Poisonous* [Mil setas norteamericanas: cómo reconocer y cocinar las comestibles; cómo distinguir y evitar las venenosas] y *The Ten Week Garden* [El huerto de las diez semanas] (ambas de 1973). La primera era una reimpresión de la edición revisada en 1902 de la guía de

setas de Norteamérica de los micólogos Charles McIlvaine y Robert K. MacAdam. La segunda, un manual de horticultura para climas fríos, como el del norte de Vermont, escrito por Cary Scher con ilustraciones a mano de su propia esposa, Linda Larisch (los vecinos de Higgins). La nueva dirección editorial que evidencian los libros publicados hacia el final de la vida de la editorial fue impulsado por la incorporación de Jan Herman, nombrado editor jefe en julio de 1972. El escritor y editor Herman había colaborado con el poeta Lawrence Ferlinghetti en la City Lights Bookstore de San Francisco. Además, había trabajado como editor de la revista *San Francisco Earthquake* (1967-1969) y había dirigido su propia casa editorial, Nova Broadcast Press (1969-1973)[34]. Las responsabilidades de Herman en la Something Else Press se multiplicaron rápidamente cuando Higgins renunció al cargo y le nombró editor. Para justificar su retirada, Higgins adujo que estaba interesado en crear obras visuales y en escribir estudios teóricos, tareas que la posición prominente que ocupaba en la Something Else Press no le permitía desarrollar. Agravada por la funesta situación financiera de la editorial y por algunos problemas legales, la salida de Higgins resultó fatal; el proyecto fracasó por completo a finales de 1974. En febrero de 1975, Higgins envió una tarjeta anunciando el fin de la Something Else Press. A pesar de su desaparición un tanto repentina, a principios de la década de 1970 la editorial ya había ejercido una influencia considerable en diversos grupos de artistas y teóricos de Norteamérica, México, Europa y Japón. En una carpeta con propuestas de libros rechazadas, fechadas entre 1972 y 1974, podemos encontrar manuscritos no reclamados de cientos de artistas y escritores —entre los que se encuentra el fotógrafo conceptual Fred Lonidier y el poeta, cineasta y pionero de la performance Stuart Sherman—, que tenían la esperanza de incorporar su nombre al catálogo de Something Else[35]. Un ejemplo curioso del interés que suscitó la editorial en la comunidad artística en general es la petición de la poeta y ensayista Kathy Acker, que contactó con Herman para preguntarle si podía presentar los libros más recientes de la Something Else Press en su programa de radio de San Francisco[36].

Como ya apunté al principio, el uso del libro como herramienta artística se ha examinado a fondo en numerosos estudios académicos recientes[37]. Por eso resulta aún más sorprendente que la iniciativa de Higgins haya recibido tan poca atención. Nos queda preguntarnos: si tuviéramos que definir la posición que ocupa la Something Else Press en la historia del libro, ¿qué podríamos decir? Desde la perspectiva de la historia del arte, la utilización de las publicaciones o de las editoriales como medio artístico se ha labrado una buena reputación dentro de una rama académica especializada, a saber, el estudio de los libros de artista. En uno de los primeros textos dedicados a este tema (escrito en 1976 y publicado en 1977), la crítica y comisaria de arte Lucy Lippard definía el "libro de artista" como "una obra de arte de por sí, concebida específicamente para el formato libro y publicada por el propio o la propia artista"[38]. Un ejemplo muy adecuado sería la edición que publicó la Something Else Press del libro de Filliou *Ample Food for Stupid Thought* [Abundantes motivos de reflexión estúpida], una caja con postales sueltas que planteaban al lector preguntas desconcertantes. El formato de *Ample Food* lo desarrolló Higgins en colaboración con el autor; los artistas se enviaban por correo muchas de las postales que integraban la obra, de manera que cada edición

era más "incompleta" que la anterior. En su ensayo, Lippard cita diferentes ejemplos, como los fotolibros de Ed Ruscha, los experimentos con revistas (por ejemplo, los números 5+6 de *Aspen*, de Brian O'Doherty), y exposiciones colectivas (como las de Seth Siegelaub) organizadas en las páginas de un folleto, que sustituía el espacio convencional del cubo blanco. Lippard concluye su artículo con una frase utópica: "Un día me gustaría ver libros de artista expuestos como si tal cosa en los supermercados, en los ultramarinos, en los aeropuertos, y constatar que los artistas son capaces de beneficiarse económicamente de la comunicación general, no de la ausencia de ella"[39]. Este anhelo idealista, casi ingenuo, guarda una sorprendente similitud con la famosa anécdota que contaba Higgins con orgullo para ilustrar el alcance de la distribución de la Something Else Press. Lo cierto es que se rumoreaba que en la cooperativa de Berkeley los Great Bear Pamphlets se vendían junto al mostrador de las verduras[40]. A pesar de la afinidad conceptual de las ambiciones de Lippard y de Higgins, y de que algunas de las publicaciones de la Something Else Press encajaban bastante bien con su definición de "libro de artista", los títulos de la editorial no aparecen en ningún momento en la crónica del fenómeno que ofrece esta autora. Y, sin embargo, sería absurdo exigirle que considerara que las publicaciones de Something Else eran meros libros de artista. Desde que Lippard publicó su ensayo fundacional, han aparecido numerosos libros que han contribuido a ampliar la genealogía de las publicaciones de artista, y se ha reconocido, sin demasiado entusiasmo, que los títulos de Something Else de Higgins son los precursores del *boom* de las "obras-libro" o de los "libros-objeto"[41] al que asistimos desde finales de los años sesenta. Sin embargo, cuando los estudiosos afirman que los volúmenes de la Something Else Press son ejemplos de libro de artista, o estudios de casos de lo que se ha dado en llamar "la edición como práctica artística"[42], tienden a interpretar cada una de las publicaciones de manera aislada, de modo que se pierde de vista la totalidad del proyecto de Higgins.

Menos prescriptivo y más apropiado que la categoría histórica del libro de artista podría ser lo que la historiadora del arte Liz Kotz ha definido como el "giro lingüístico" de las artes de los años sesenta. En su estudio crítico *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Kotz presta atención a las partituras y a las estructuras notacionales basadas en el lenguaje que con el tiempo acabarían caracterizando las prácticas de la década[43]. El "giro lingüístico" hace referencia a la proliferación del lenguaje y al creciente interés de los artistas por el texto como punto crucial de las nuevas propuestas estéticas. A través de varios ejemplos —entre los cuales se encuentra *4'33* (1952) de Cage, *Schema* (1966) de Dan Graham y a: *a novel* (1968) de Andy Warhol—, Kotz demuestra que la recepción de las intervenciones de los artistas en el lenguaje habría sido imposible sin la mediación de una superficie de soporte, sea esta un libro, una revista o una hoja de papel suelta. Bajo esta luz, podría considerarse que la Something Else Press —en su atención a las publicaciones innovadoras y al material impreso—, es un elemento constituyente integral de este "giro". Basándonos en la teorización de la partitura que propone Kotz, podríamos interpretar que la editorial es una especie de estructura vacía o de recipiente, una serie de "paréntesis" donde inscribir las prácticas, las historias y las formas (artísticas). De hecho, la única manera de empezar a entender el alcance y la altura de este proyecto es adoptar una perspectiva más amplia que tenga en cuenta la importancia de la extensa actividad de la Something Else Press.

Si bien Kotz suele recurrir a la imagen del "paréntesis" con el fin de captar el funcionamiento interno del lenguaje y los modelos temporales que examina, me parece más oportuno recurrir a una forma literaria, la antología, para analizar el conjunto de publicaciones que constituye el objeto de nuestra investigación. Una antología es un marco conceptual que agrupa y organiza los materiales entre sus dos cubiertas, conectando elementos cuyas cualidades comunes se suelen pasar por alto o se desconocen. No es de extrañar, por tanto, que entre los títulos de la Something Else Press, encontremos casi una docena de recopilaciones forjadas en diferentes formatos y centradas en una amplia variedad de temas, como *The Four Suits* [Los cuatro palos, 1965], *Manifestos* [Manifiestos, 1966], *An Anthology of Concrete Poetry* [Una antología de poesía concreta, 1967], *Notations* [Notaciones, 1969], *Breakthrough Fictioneers* [Los primeros ficcionadores exitosos, 1973], y *Something Else Yearbook* 1974 [Anuario de Something Else, 1974], entre otras. No obstante, toda antología genera, inevitablemente, exclusiones, y su estructura y su función pueden volverse en ocasiones tan rígidas que una selección que en tiempos fue revolucionaria corre el riesgo de cristalizar y convertirse en un canon. Para eludir esta trampa, Higgins concentró sus energías en el sistema de publicación total —no en una unidad individual, autorreferencial— y se entregó a la tarea de convertir la obra de sus compañeros artistas en libros. En otras palabras, creó un espacio para que otros lo llenaran y, cada vez que quería ocultar su posición como autor, utilizaba a Camille Gordon para borrar sus huellas. Esta metodología de trabajo le ayudó a fundir su identidad con la de la editorial, que se nos presenta como una declaración artística colectiva en la que el "Yo" es el resultado de la combinación y la redistribución de un "ellos" inclusivo. En la multiplicidad de identidades que se fusionaron para formar la Something Else Press, el factor "algo más", en sentido literal y figurado, era el único denominador común. En consecuencia, al dejar que los otros hablaran, Higgins se sustrajo a las presiones institucionales y definió su posición a través de la variedad de prácticas que quería sustentar con la matriz Something Else. Este *modus operandi*, a mi modo de ver, resulta aún más fascinante si recordamos que, dado que Higgins aún no había definido del todo su posición como artista, es posible que la edición constituyera su primera intervención de madurez en la escena artística.

La Something Else Press está formada por una multiplicidad de componentes: Higgins, Gordon, los autores, los editores y los colaboradores, y la estructura de apoyo que hizo posible todo. Podría resultar confuso desenmarañar estos elementos y, como consecuencia, analizarlos por separado. Creo que el rasgo más sorprendente que destaca del proyecto de Higgins es la red de genealogías, relaciones espontáneas, vínculos, equivalencias y posibilidades renovables que se extiende mucho más allá de la vida de la editorial, y estaba destinada a que unos lectores en constante mutación la actualizaran y formaran con ella nuevas constelaciones. Por tanto, debemos considerar que cada publicación está integrada en un circuito de significación que se puede reorganizar y suspender; un circuito cuyos significados se vuelven tangibles, pero nunca inmóviles. Solo cuando se analizan en conjunto los libros, los folletos, los catálogos y los números del *Something Else Newsletter*, las *Newscards*, y los Camille´s Reports y las ediciones, adquieren coherencia en su heterogeneidad. La Something Else Press perdura a través de los artistas, las prácticas artísticas, las teorías y las historias que Higgins reunió para crear una comunidad personal viva e imaginada.

[1] "A Something Else Manifesto", en *Manifestos* [Great Bear Pamphlet], Nueva York, Something Else Press, 1966.

[2] "Postface" era una versión ampliada de un ensayo anterior titulado "What the Theater Can Be" [Lo que puede ser el teatro]; véase Dick Higgins, *Selected Early Works*, 1955–64, Berlín, Editions Ars Viva, 1982, pp. 199-227. Higgins le había enviado a Maciunas una propuesta pormenorizada para la publicación de *Jefferson's Birthday 1962-1963*, en la que especificaba todos los detalles, desde el contenido a la tipografía. Véase la fotocopia de la carta mecanografiada del 3 de abril de 1963, Jean Brown Papers, caja 31, carpeta 4, Getty Research Institute, Los Ángeles.

[3] En la carta de 1963, Higgins explicaba que había descubierto que el cumpleaños de Jefferson caía en 13 de abril (y que coincidía con el aniversario de *Danger Music*) en un almanaque que había comprado casualmente ese mismo año. Esta coincidencia le sirvió de inspiración para titular su libro "Jefferson's Birthday". Véase la carta fechada el 3 de abril de 1963, caja 31, carpeta 4, Jean Brown Papers, Getty Research Institute.

[4] Aunque a estas alturas es de sobra conocida, merece la pena contar de nuevo la historia del nombre de la editorial. En un principio, Higgins pensó en llamarla Shirtsleeves Press [Editorial mangas de camisa], pero cuando se lo contó a Alison Knowles, ella le dijo: "No me convence. Seguro que se te ocurre *algo más* [Something Else]". Y por eso decidió adoptar ese nombre literal. También barajó la posibilidad de Fluxus Annex, aunque al final la descartó; véase Higgins, carta a Jeff Berner, fotocopia, 22 de agosto de 1966, caja 31, carpeta 4, Jean Brown Papers, Getty Research Institute [Véase, en este mismo catálogo, la nota del traductor incluida en el texto de Johanna Gosse].

[5] En estos cuarenta y nueve volúmenes publicados no está incluido el número aún más elevado de títulos inéditos que la editorial consideró la posibilidad de publicar en conversaciones privadas con sus respectivos autores.

[6] En relación con Zaccar Offset, véase la carta mecanografiada con fecha de 24 de julio de 1991, caja 23, carpeta 1, Dick Higgins Papers, Getty Research Institute. En el expediente docente de Higgins del CalArts podemos encontrar más información sobre Russell & Russell: caja 2, carpeta 8, Institute Archives, California Institute of the Arts School of Design Records 1966–1976, Valencia, California, https://designschoolarchive.calarts.edu/post/162066698043/biography-richard-higgins-subject-faculty-files [Última consulta: 25-04-2023].

[7] El registro más exhaustivo de prácticas de transformación de estos años, condensado en una recopilación de textos, es *An Anthology of Chance Operations* [Una antología de operaciones aleatorias], reunidas y seleccionadas por La Monte Young en 1961, diseñada por Maciunas y publicada por Young y Jackson Mac Low dos años después. En esta obra, Higgins publicó dos piezas: *Constellation for Five Performers* (CONSTELLATION NO. 1) [Constelación para cinco intérpretes (CONSTELACIÓN N° 1] y *Telephone Music* (CONCRETION NO. 6) [Música telefónica (CONCRECIÓN N° 6)]. Higgins habla de la importancia que tuvieron para él y para otros artistas los cursos de composición experimental de Cage en el ensayo que aparece en *Jefferson's Birthday/Postface*. Al Hansen también ofrecía su opinión sobre este particular en *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, Nueva York, Something Else Press, 1965.

[8] Después de *The Flaming City*, Higgins siguió experimentando con el cine en la época de la Something Else Press. Para una filmografía completa, véase el documento inédito "About My Films", caja 8, carpeta 26, Dick Higgins Archive, McCormick Library of Special Collections, Northwestern University, Evanson, Illinois.

[9] Para el poema que incluyó Higgins en la publicación de Corinth Books, véase "The Pendulum" [El péndulo], en *The Beat Scene*. Eli Wilentz (ed.), Nueva York, Corinth Books, 1960, p. 122; para el primer libro de Higgins, véase What Are Legends, Maine, Bern Porter, 1960.

[10] En una carta bastante agresiva sobre la rivalidad entre Fluxus y la Something Else Press que Higgins le escribió a Maciunas en 1966, analizaba los detalles de la primera conversación que habían mantenido en torno a *Jefferson's Birthday 1962-1963*. Véase la carta mecanografiada en papel corporativo de la Something Else Press, 23 de agosto de 1966, caja 31, carpeta 4, Jean Brown Papers, Getty Research Institute.

[11] Este tipo de sociedad permitía que las ganancias y los créditos pasaran a los accionistas, y las pérdidas se desgravaran (es decir, que fueran deducibles a efectos impositivos). Higgins fue el único proveedor de fondos de la Something Else Press durante la totalidad de su existencia, y

el accionista mayoritario (con un 95% de las acciones; el 5% fue transferido al editor jefe Emmett Williams, en 1966). Si se quiere consultar la totalidad de la documentación legal y financiera de la Something Else Press, véase la carpeta "Corporate Records", en la Something Else Press Collection, The Emily Harvey Foundation, Nueva York.

[12] Starr no fue incluida en los créditos del libro de la Cedilla a petición de Williams, a pesar de que Brecht y Filliou insistieron en que su nombre apareciera en el colofón.

[13] Higgins se inventó una personalidad y una biografía completas para Camille Gordon. Se convirtió en una presencia tan importante en la vida de la Something Else Press que la gente cada vez sentía más curiosidad por ella. Judy Parlow se presentó en una ocasión en la inauguración de una exposición haciéndose pasar por ella. Véase Dick Higgins, "The Something Else Press: Notes for a History to Be Written Some Day, Part 1", en *New Lazarus Review,* vol. 2, nº 1, 1979, p. 36.

[14] Sería imposible demostrar con exactitud la veracidad de esta cifra hoy en día. Higgins la citaba en una conferencia filmada que dictó en 1993 sobre la historia de la editorial. Véase el minuto 21 de *Something Else Press & Since: A Lecture by Dick Higgins,* Vancouver, British Columbia, Western Front Productions, 1981. https://vimeo.com/139749434?login=true [Última consulta: 25-04-2023].

[15] En la página web de la editorial neoyorquina Primary Information se pueden consultar gratuitamente los PDF digitalizados de las *Newsletter*, las *Newscards* y los *Camille's Reports*. Véase http://primaryinformation.org/product/something-else-press-newsletters-1966-83/ [Última consulta: 25-04-2023]. Los títulos y los temas que he enumerado aquí los he tomado, respectivamente de *Newsletter,* vol. 1, nº 1, febrero de 1966; *Newsletter,* vol. 1, nº 9, diciembre de 1968; *Newsletter,* vol. 2, nº 1, abril de 1971; *Newsletter,* vol. 2, nº 2, diciembre de 1971; y *Newsletter,* vol. 2, nº 4, septiembre de 1972.

[16] Véase la sección Books Received, "Gertrude Stein, *The Making of Americans"*, en Artforum, marzo de 1967, pp. 66-67.

[17] Dick Higgins, *What to Look for in a Book—Physically & Catalogue 1965–66*, Nueva York, Something Else Press, 1965.

[18] Un planteamiento similar al que adoptaría Seth Siegelaub pocos años después para introducir en la escena a los artistas conceptuales. Siegelaub sostenía que, para adentrarse en la esfera pública, las obras de arte tenían que ceñirse a un sistema específico de presentación y comunicación accesible al público. En otras palabras, la idea del artista —lo que Siegelaub definía como la "información primaria"— tenía que venir acompañada de un sistema material de apoyo (por ejemplo, un catálogo, que Siegelaub definía como la "información secundaria") que facilitaría al público el acceso y comprensión de la idea. Para un análisis de los materiales y las estrategias de Siegelaub y del arte conceptual, véase Alexander Alberro, *Conceptual Art*: *The Politics of Publicity,* Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, en especial "Primary and Secondary Information", pp. 55-59.

[19] Si quisiéramos identificar un precedente de la serie Great Bear Pamphlet, podríamos pensar la serie *The Documents of Modern Art*, publicada por la librería de Nueva York Witterborn & Schultz. Esta serie comenzó su andadura en 1943, en colaboración con Robert Motherwell y el bibliotecario del MoMA Bernard Karpel, y en ella se tradujeron al inglés y se publicaron por primera vez textos europeos destacados sobre arte y artistas modernos como Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp y Vasili Kandinski, entre otros.

[20] Higgins recogió la anécdota en la que se inspiró para poner el nombre a la serie en numerosos ensayos y entrevistas; véase, por ejemplo, Dick Higgins, "The Something Else Press: Notes for a History", pp. 29-30. El nombre "Great Bear" [Osa mayor], recuerda a *The Domain of the Great Bear*, un artículo de Mel Bochner y Robert Smithson que apareció en el número de otoño de 1966 de la revista *Art Voices*.

[21] *Something Else Newsletter,* vol. 1, nº 4, agosto de 1966, p. 5. El único cuaderno que excedió este formato fue el nº 8, con una extensión de treinta y dos páginas, que se cuenta como número doble.

[22] En una carta que le escribió a Williams, Higgins proponía comenzar a publicar las Threadneedle editions "como si fueran Great Bears sin editar, sin pretensiones". Explicaba, además, que los costes de producción de ocho Threadneedle editions equivalían al de un Great Bear Pamphlet. Véase la carta mecanografiada del 28 de julio de 1967, caja 55, carpeta 10, Dick Higgins Papers, Getty Research Institute.

[23] Me viene a la mente otro caso similar en el que las prácticas contemporáneas se combinaban y complementaban con las de sus precursores. En el número 5+6 de la revista *Aspen*, el editor invitado Brian O'Doherty incluyó —junto a obras recientes de Mel Bochner, Dan Graham, Sol LeWitt, Robert Morris y otros— grabaciones de *The Realistic Manifesto* (1920) de Naum Gabo y Noton Peysner, algunos textos de *À l'infinitif* (1912-1920), de Marcel Duchamp, películas de Hans Richter y László Moholy-Nagy y una historia del constructivismo ruso. Casualmente, en la sección de anuncios de este número de *Aspen* la Something Else Press promocionaba sus actividades con una lista que incluía los libros y los Great Bear Pamphlets que se habían publicado hasta la fecha.

[24] Huelsenbeck era amigo de la familia Higgins, en especial de la tía de Dick, Ilse Getz, figura muy activa en la escena de la vanguardia neoyorquina en las décadas de 1940 y 1950.

[25] Es bastante curioso que Higgins le pidiera a Filliou, cuya lengua materna era el francés, que tradujera un texto en italiano. Para el Great Bear Pamphlet *The Art of Noise,* Fillou utilizó la edición francesa de 1954, publicada por Richard-Masse y traducida por Maurice Lemâitre.

[26] En un catálogo de 1964 de las publicaciones de Gertrude Stein, editado por Gotham Book Mart, una librería del centro de Nueva York, los libros de Stein se vendían por unos treinta dólares de media (algunos títulos alcanzaban los setenta y cinco dólares), el equivalente a unos cientos de dólares actuales; véase, "Gertrude Stein: Catalog 1964", recopilado por Carl Van Vechten, Nueva York, Gotham Book Mart, 1964.

[27] Había un séptimo libro en preparación, *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded*, con ilustraciones de Wolf Vostell. Véanse los detalles del libro en la nota "About This Book", caja 61, carpeta 33, Dick Higgins Archive, Northwestern University, que se transcribe por primera vez en este volumen [pp. 158-159].

[28] La carrera universitaria de Higgins comenzó a mediados de la década de 1950 en Yale, antes de trasladarse a Columbia. En la época en la que él frecuentaba la sala de lectura de la Biblioteca Beinecke, la Yale University Press publicó ocho volúmenes de las obras inéditas de Stein (1951-1958).

[29] La especialista en Stein Ulla E. Dydo sostiene que Plain Edition se financiaba gracias a la venta de pinturas de la colección personal de la escritora (entre ellas al menos una de su amigo Pablo Picasso). Ulla E. Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises*, 1923–1934, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2003, pp. 418-419. Entre las páginas de una edición de *Lucy Church Amiably* encontré una carta manuscrita suelta de los Stein and Toklas Papers de Yale que parece confirmar esta teoría, pues en ella se afirma: "En 1930, la señorita Stein y la señorita Toklas renunciaron a la búsqueda de editores para las obras de la señorita Stein, vendieron un Picasso y fundaron 'The Plain Edition and Edition of First Editions of All the Works Not Yet Printed of Gertrude Stein'. Aparecieron cinco volúmenes en la serie entre 1930 y 1933". Véase la referencia Za St34930L, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

[30] Este eslogan se utilizó con motivo de la reunión de la Modern Language Association (MLA) en Nueva York en 1972. Véase Israel Shenker, "Bookstalls Sprout at Language Parley", en *The New York Times*, 29 de diciembre de 1972, p. 12.

[31] Para la creación de la Small Publishers' Company, véase "Five 'Little Presses' Form Small Publishers' Network", en *Publishers' Weekly,* 28 de julio de 1969, p. 37.

[32] Una de las principales motivaciones de Higgins para trasladarse al oeste era la perspectiva de convertir la Something Else Press en un proyecto editorial subvencionado por el CalArts. En marzo de 1969, Higgins habló largo y tendido acerca de esta posibilidad con Herbert Blau, rector y fundador del CalArts y decano de la Facultad de Teatro y Danza. No está claro si llegaron a alcanzar un acuerdo. Lo que sí sabemos es que el plan se vino abajo cuando Higgins tomó la precipitada decisión —después de un terremoto— de coger a sus dos hijas y abandonar California para trasladarse a Vermont. Véase *Minutes of the Second Meeting of the Directors of Something Else Press*, Inc., 1968, Something Else Press Collection, The Emily Harvey Foundation.

[33] En una nota sin fechar del Archive Sohm, Higgins anunciaba: "Queremos 'publicar' una edición de sirope de arce. Resulta que nuestra nueva sede se encuentra en una región de Vermont que produce uno de los siropes de mejor calidad de EE. UU., así que nosotros también lo vamos a producir, y lo vamos a hacer por procedimientos completamente ecológicos. No vamos a dehidratar [*sic*] las tabletas. Aún no sabemos a qué precio lo venderemos, pero lo haremos en envases de

una pinta, un cuarto de galón y un galón, en las mismas condiciones en que vendemos nuestros libros [...]. Estén atentos a nuestros próximos boletines, donde anunciaremos los precios", véase "Odd sneds" [*sic*], página mecanografiada, s. f., Archivador D. Higgins, SEP, Misc., Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Alemania.

34 Para las experiencias de Herman en la escena de las editoriales y del arte underground en las décadas de 1960 y 1970, véase Herman, *My Adventures in Fugitive Literature*, Nueva York, Granary Books, 2015.

35 El aluvión de cartas que rechazaban la pila de manuscritos que recibió la Something Else Press forma parte en la actualidad de los Something Else Press Archives del Museum of Modern Art, Nueva York. Para más detalles sobre el libro de Lonidier, véase la carta mecanografiada que escribió explicando que Eleanor y David Antin le habían sugerido que enviara el libro que había proyectado a la Something Else Press, carpeta 353. Para Sherman, véase la carta de solicitud manuscrita que le envió a Higgins el 12 de septiembre 1973, carpeta 354.

36 A cambio de los libros que recibió de la Something Else Press, Acker le envió a Herman los números 1 al 5 de su obra serial *The Childlike Life of the Black Trantula*. Véanse las "notagramas" mecanografiadas y la postal manuscrita que intercambiaron Acker y Herman entre noviembre y diciembre de 1973, en la carpeta 7, Something Else Press Archives, Museum of Modern Art, Nueva York.

37 Un estudio fundamental de las intervenciones artísticas en los medios impresos (incluido el libro) contemporáneo a la Something Else Press es el libro de Lucy Lippard sobre las prácticas conceptuales *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Casualmente, el primer epígrafe del primer capitulo, "1966" es el texto de George Brecht *Chance Imagery* (1957), publicado por la Something Else Press dentro de la serie Great Bear Pamphlets. Curiosamente, Lippard omite cualquier mención a la Something Else Press, aunque más adelante, en el mismo libro, incluye otros títulos publicados por Higgins. Véase *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973 [Trad. cast. de Mª Luz Rodríguez Olivares, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004]. Un estudio más reciente sobre los artistas que trabajan con libros es Andrew Roth, Philip E. Aarons y Claire Lehmann (eds.), *Artists Who Make Books*, Nueva York, Phaidon Press, 2017. Ni siquiera en este reciente y exhaustivo análisis, que amplía nuestro conocimiento sobre este medio mucho más allá del arte conceptual, se presta atención a la enorme contribución de Higgins.

38 Lucy R. Lippard, "The Artists' Book Goes Public", en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Joan Lyons (ed.), Layton (UT)/Rochester (NY), Visual Studies Workshop Press/ Peregrine Smith Books, p. 28.

39 Ibíd., p. 31. Unos años después, en el verano de 1983, Lippard escribió un segundo ensayo sobre los libros de artista en el que reflexionaba sobre su desilusión en relación con las posibilidades de este nuevo formato y sus complejos conflictos con las mercancías; véase "Conspicuous Consumption: New Artists' Books", en Joan Lyons (ed.), óp. cit., pp. 31-36.

40 La cooperativa de Berkeley, hoy desaparecida, era un mercado que había en el campus universitario de California. Parece ser que Higgins conservaba una fotografía en la que aparecía el expositor de los Great Bear Pamphlets junto a un cesto lleno de pimientos. Véase Higgins, "Two Sides of a Coin: Fluxus and the Something Else Press", en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), *Intermedia, Fluxus, and the Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*, Catskill (NY), Siglio, 2018, p. 147 en nota 24. Lo más probable es que, a finales de 1976, cuando Lippard escribió su texto, no conociera este dato.

41 En el ensayo "Some Contemporary Artists and Their Books", Clive Phillpot establece una distinción entre estos dos géneros, y explica que las "obras-libro" (*bookworks*, en inglés) son "obras de arte que dependen de la estructura del libro", mientras que los "libros-objeto" son "objetos artísticos que aluden a la forma del libro". Además, añade una tercera categoría, que se abstiene de etiquetar: "Los libros de artistas que, sin embargo, no difieren del formato tradicional". Véase Clive Phillpot, "Some Contemporary Artists and Their Books", en Joan Lyons (ed.), óp. cit., p. 106.

42 Annette Gilbert ha reunido una antología dedicada a los "estudios editoriales". Véase Annette Gilbert (ed.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlín, Sternberg Press, 2016.

43 Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.

Danielle Johnson

La Something Else Gallery y el espacio más allá de la página

Una introducción

Fundada en 1966, la Something Else Gallery (SEG) es una de las iniciativas menos conocidas de la Something Else Press. Estaba situada en el 238 de la Calle 22 Oeste ("detrás del Chelsea Hotel"), el hogar que Dick Higgins compartía con su compañera, la artista Alison Knowles, sus dos hijas y un gato. A veces vinculada pero nunca encadenada a las actividades de la editorial, la SEG organizaba exposiciones a voluntad entre 1966 y 1972[1]. Que un miembro fundador de Fluxus decidiera poner en marcha una "galería" puede parecer sorprendente, o incluso complicado, desde un punto de vista práctico, pues es de suponer que a Higgins la dirección de la editorial le absorbía por completo. En la época en que se inauguraron las primeras exposiciones de la galería, entre abril y mayo de 1966, la Something Else Press ya había publicado siete títulos: *Jefferson's Birthday/ Postface* [El cumpleaños de Jefferson/Posfacio], del propio Higgins; *Ample Food for Stupid Thought* [Abundantes motivos de reflexión estúpida], de Robert Filliou; *A Primer of Happenings & Time/Space Art* [Un manual elemental de Happenings y Arte espaciotemporal] de Al Hansen; *The Paper Snake* [La serpiente de papel], de Ray Johnson; *Dada Almanach* [Almanaque dadá], de Richard Huelsenbeck; *An Anecdoted Topography of Chance* [Topografía del azar ilustrada con anécdotas], de Daniel Spoerri y *The Four Suits* [Los cuatro palos], con obras de Alison Knowles,

Ben Patterson, Philip Corner y Tomas Schmit. Sin embargo, desde el principio, Higgins tuvo bien claro cuáles eran las motivaciones de la SEG:

> En primavera vamos a abrir la Something Else Gallery para exponer ese tipo de obras que son difíciles de encasillar en un único medio [...] o que se consideran imposibles de exponer. Nuestra primera [exposición] va a ser una muestra de objetos artísticos creados por poetas y compositores. La galería espera presentar un programa de cinco exposiciones [...] y después cerrará por vacaciones de forma indefinida, hasta que surja la necesidad de abrir de nuevo[2].

Hay varios detalles fundamentales en esta declaración, pero lo que destaca por encima de todo es la idea de *necesidad*. Está claro que nadie pensaba que la SEG pudiera sobrevivir como una galería al uso; en ningún momento se vio como un negocio. Higgins la concibió como un complemento de la editorial, y su idea de "necesidad" refleja la actitud de una persona que comprendía perfectamente cuáles eran las necesidades de los artistas (de sus compañeros, en particular). Higgins era consciente de la escasez de plataformas donde proyectar las prácticas radicalmente posdisciplinarias en las que él estaba tan involucrado, un tipo de arte cuya designación más habitual —una expresión manida en la actualidad— era la de *experimental.* A los efectos de este estudio, resulta más útil emplear el término "intermedia", un concepto que acuñó el propio Higgins y que, como es sabido, dio a conocer en el mismo boletín en que se anunciaba la SEG. Espacio de exposiciones, sala de espectáculos, cuarto de estar, librería, aula y, en suma, lo que hoy en día podríamos definir (de manera más fluida que entonces) como un espacio comunitario, la SEG era "necesaria" en el sentido más estricto de la palabra. Para los artistas que se arriesgaban a caer en el inconformismo, la galería se convirtió en un crisol de actividad que merece ser analizado en el contexto general de su época. Reconociendo con entusiasmo que queda mucho por contar, en este texto nos centraremos en las exposiciones colectivas y en los conciertos que se organizaron en la galería durante ese primer año, y en los estímulos que impulsaron la creación de este espacio.

La escena: 1966

Mucho se ha escrito sobre la postura crítica de los artistas de este periodo de la década de 1960 en relación tanto con el constructo de la galería como el del auditorio. Y es cierto que la SEG pertenece a un linaje de proyectos impulsados por artistas en el que podríamos incluir, por citar tan solo unos pocos antecedentes indispensables, a la Judson Gallery (1958-1960), a los conciertos del loft de La Monte Young (1960), la AG Gallery (1961) de George Maciunas, el *Yam Festival* de George Brecht y Robert Watts (1962-1963), y la *Fluxshop* (1963), sin olvidar a la Robin Gallery de Ray Johnson (1965), que se mantuvo en funcionamiento durante una temporada entera sin organizar una sola exposición y sin contar con un espacio físico.

Aunque parece bastante lógico relacionar la SEG con estos proyectos anteriores, dado que muchos de los protagonistas involucrados fueron los mismos, no basta con detenernos aquí, y sería conveniente analizar de manera más

detenida otras iniciativas que surgieron en la segunda mitad de la década de 1960 para situarla en un contexto más amplio. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, hasta qué punto se puede considerar que el proyecto de la SEG guarda relación o es un antecedente de las exposiciones y las publicaciones de Seth Siegelaub o de los volúmenes seriales y las *Street Works* [Acciones en la calle] incluidas en la publicación *0 to 9*, de Vito Acconci y Bernadette Mayer. Lo más importante en este caso es reexaminar los límites artificiales —que aún no se habían trazado en 1966— que se emplean desde entonces para categorizar y diferenciar todas esas prácticas interrelacionadas. Un proceso destructivo que en el presente contexto, en particular, relegó durante décadas a Fluxus y a los artistas vinculados con este movimiento a los márgenes de la historia del arte. En el prólogo de *The Four Suits* (1965), cuando Higgins señalaba que "la idea es lo importante aquí" estaba identificando el mismo criterio que luego adoptaría el arte conceptual. En la versión original de *The Dematerialization of Art*, Lucy Lippard y John Chandler hablan del "lado más literario: los poemas concretos y el poema objeto [...] con la palabra 'uno' de Dan Graham [...], los libros de Ed Ruscha [...], el poco pretencioso libro de Bruce Nauman sobre su obra y sus proyectos en colaboración con William Wiley, [...] los 'eventos' de George Brecht, las 'listas de correo' de Ray Johnson y otros innumerables libros, objetos y proyectos incluidos en los catálogos de la Something Else Press"[3]. Estas referencias clave se suprimieron en algunas de las reimpresiones posteriores del ensayo. El agravio viene de lejos, pero sigue coleando: las obras de los artistas agrupados en torno a la SEG, Fluxus, y demás, parecen frustrar cualquier intento por forjar una trayectoria histórica bien definida. Para otros protagonistas de la escena, las conexiones eran evidentes. Sería prácticamente imposible encontrar una visión más fidedigna de este momento precario que la del observador desinteresado Tony Conrad, quien aseguraba que "a lo largo de esta década, me aislé del mundo del arte, y también de todas las apariencias que la moda 'in' había atribuido de nuevo a la coyuntura conceptual del primer Fluxus [...], y se habían expresado sucintamente, sin el bombo y platillo de las galerías de arte, seis años antes o más"[4]. La opinión de Conrad contribuye a aclarar por qué el empeño de Higgins por echar abajo los muros de la categorización con el fin de revelar algo más tenía tanto valor.

En la medida en que se diferenciaban del *intermedia* de Higgins —más próximas, de hecho, a lo *literario* de Lippard—, las apariciones del término "poesía" a lo largo de la década (antes de que las propuestas lingüísticas empezaran a definirse como arte conceptual) nos proporcionan un punto de acceso, una atalaya desde la cual podemos delimitar un terreno común. Dado que Graham, Acconci y otros artistas se identificaron como poetas a lo largo de la década de 1960, y que a otros como a George Brecht se les atribuía erróneamente esa etiqueta, parece sensato intentar definir la finalidad de esa designación[5]. Para aquellos que pretendían subvertir los presupuestos del arte y romper sus límites disciplinarios, la poesía era una categoría no artística sobre la que construir nuevos modelos artísticos centrados en el lenguaje antes de que este se aceptara y se formalizara como un *medio* artístico. Así, las propuestas lingüísticas se definían como una base más de des-estetización, o se alineaban con la famosa definición de "rescisión estética" de Robert Morris: es decir, obras que "no tienen que verse necesariamente como arte"[6].

Las exposiciones

Las tres primeras exposiciones de la SEG, *Object Poems*, *Intermedia* y *The Arts in Fusion* eran tan coherentes desde el punto de vista conceptual que en la actualidad podemos "leerlas" como si fueran tres capítulos de un mismo libro; todas ellas impulsadas por el principio de intermedia, pero cada una abordada desde un ángulo distinto. Higgins se dio cuenta de que, para desarrollar su idea por completo, tenía que trascender el formato del libro —por radical que fuera— y utilizar obras que se resistieran a adaptarse a la página impresa[7]. Cuando Maciunas había tenido que enfrentarse a este mismo problema, durante los preparativos de su primera publicación colectiva, *Fluxus I* (1964), había ideado una solución impactante: un libro que excedía las dos dimensiones tradicionales. Había sustituido las páginas por sobres de papel manila, de manera que la obra de cada artista se insertaba físicamente en el interior del libro, no solo

Something Else Gallery

238 W. 22nd St. (opening Apr. 15)

It's a bird! It's a plane! No, it's Something Else. Gallery, that is, opening this Friday and planned as a haven for works that are neither painting, sculpture, music, or poetry—but something else, hence the gallery's name, of course.

Originator of the plan is Dick Higgins (the gallery will be located in his home), whose other prodigy is the Something Else Press, which also caters to intermedia publications. Some of the S.E. Press's products include "An Annotated Topography of Chance," a history of all the objects on the table of the room of a Paris artist, and a book by Higgins himself, "intended to be read aloud by at least two people . . . it is not important whether they read to each other or to an audience."

Higgins feels that "since a good part of the artists who are doing the most interesting far-out work being done live in Chelsea, why not have a really important gallery in Chelsea? Something comparable to what Tenth Street once was."

The gallery will open Apr. 15 with its first show, entitled "Object Poems," work created by poets and composers. Among the works by Higgins, Robert Filliou, Wolf Vostell (resident of the Chelsea hotel), and others, will be one by Emmett Williams, S.E. Editor, entitled "Fish Poem." It is a large tank of alphabetically-tagged fish, which swim around creating music, poetry, and perhaps anything else.

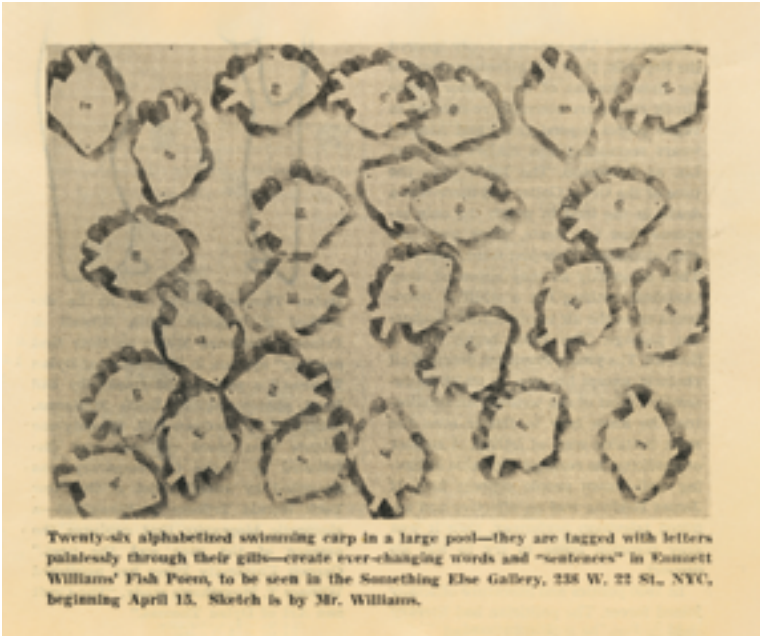
"Something Else Gallery", anuncio publicado en *The Chelsea-Clinton News*, Nueva York, 14 de abril de 1966

aparecía reproducida. Después, en *Fluxkits* (1964-1965), Maciunas introdujo la tridimensionalidad utilizando una maleta, un elemento decididamente duchampiano que reemplazaba a la galería, al museo y a otros marcos convencionales, y convirtió así el *Fluxkit* en un modelo de desafío radical difícil de igualar. Sin embargo, tanto en el caso de Fluxus como en el de la Something Else Press, para expresar todas las implicaciones de las obras era necesario realizar incursiones en el tiempo y en el espacio reales.

"Tanto el poeta como el artista visual", señalaba Higgins en el anuncio de *Object Poems*, "están interesados en explotar todos los recursos necesarios para la materialización de una idea en particular"[8]. La afirmación de Higgins, que

hacía hincapié en el concepto por encima de cualquier medio singular, resonaba más allá de las paredes de la SEG. Aunque no era un "intento definitivo", la exposición *Object Poems* tampoco era una apuesta menor, y en ella participaron veinticinco artistas, entre ellos Brecht, Knowles, Aram Saroyan, Johnson, Jackson Mac Low y Carolee Schneemann[9].

Varias obras de la muestra abordaban específicamente conceptos que podríamos tildar de antinstitucionales o intentaban echar por tierra la idea del arte como objeto de consumo. Pensemos, por ejemplo, en *Banana* (1966), de Dieter Rot, una piel de plátano medio podrida, desecada, montada detrás del elemento museológico por excelencia, el cristal. Este dispositivo, que favorece la estabilidad de la obra en detrimento de cualquier otro factor, la aísla del mundo. En la obra de Rot, la piel contamina su continente y ensucia su prístina superficie para dar visibilidad a un material cuya única finalidad es mirar a través de él. También podemos detenernos en *Galerie Légitime* de Robert Filliou, una



Emmett Williams
Fish Tank [Pecera],
publicado en Jerome B.
Agel (ed.), *Books*, 1966

selección de obras diminutas instaladas en el espacio portátil de su sombrero (un juego de palabras entre *chef-d'oeuvre* y *couvre-chef*). Filliou se paseaba por París ofreciendo muestras improvisadas de las obras de arte instaladas en el interior de su sombrero a cualquier transeúnte interesado. Ya fuera con sus propias obras o con las de cualquier otro artista perspicaz —en sintonía con la *raison d'être* de la *Galerie Légitime*, como Benjamin Patterson—, estas acciones espontáneas ofrecían una inteligente redefinición de la noción de exposición cuyo objetivo consistía en "bajar el arte de las alturas y llevarlo a las calles"[10].

Una de las piezas más sorprendentes incluidas en *Object Poems* era la de Johannes Cladders, que por aquel entonces trabajaba como conservador de museos en Krefeld, Alemania, y un año después se convertiría en director del Städtisches Museum Abteiberg de Mönchengladbach[11]. "Llevo años recibiendo unos misteriosos mensajes desde Alemania", le explicaba Higgins a Brecht en una carta fechada el 8 de abril de 1966, "sin remitente, firmados con una huella dactilar y la letra C. Cosas maravillosas [...]. Por fin he conseguido averiguar de dónde vienen. Me las envía el Dr. Johannes Cladders [...] y parece ser que es un personaje desconocido, incluso para la mayoría de los alemanes de nuestro mundo, que se dedica a crear lo que él mismo define como 'poemas objeto'. Y eso es lo que son"[12]. Higgins describía a continuación la pieza que había enviado Cladders para la exposición, titulada *Original Handdruck* (un juego de palabras en alemán): "Ha apretado la mano contra una almohadilla de tinta y luego la ha puesto sobre una lámina de papel de arroz y la ha titulado *Original Handdruck* [...]. Pero además ha creado una edición de esta obra. La copia que me ha enviado es la número 26 de una serie de 35. Lo cual altera inmediatamente la situación"[13]. Cladders anula los criterios de valor tradicionales y utiliza las convenciones del grabado, el espacio para el título y la edición para crear una parodia de las cualidades de la obra original y del imprimátur de la mano del artista[14].

En el caso de *Object Poems*, como en el de las demás exposiciones de la SEG, no hay que fijarse únicamente en lo que se exponía, sino en cómo se exponía. En el montaje, en contraposición con los dictados del "mobiliario expositivo" tradicional —y para eludir el efecto cosificador y exclusivista del pedestal— había que readaptar de una manera innovadora la estructura arquitectónica de la SEG. Oportunamente, el espacio de una estantería empotrada, poblada de piezas de pequeño formato, ocupaba un lugar central, y su función se neutralizaba y se conservaba al mismo tiempo, con el fin de reorientar y subrayar el estatus de las obras, que eran objetos, *no-esculturas*. Esta atención al inconformismo de cada pieza era una parte integral de la manera singular y necesaria en que la SEG proporcionaba un soporte literal y conceptual, al mismo tiempo. Entre las obras expuestas en las repisas de la estantería se encontraba *Game* [Juego, 1964] de Takako Saito, una cajita de madera con pantalla de plástico que dejaba ver unas repisas de madera sobre las que descansaban bolitas de metal sueltas. Saito aprovechó la familiaridad de este modesto juego portátil y la invitación implícita a alcanzarlo de la estantería, como si fuera un libro, e interactuar, participar y jugar con él. Cuando la pieza se sostenía en la mano se podían escuchar los sonidos de las bolas que chocaban entre sí al descender entre las tablas. El modelo del juego, que Fluxus abordó con frecuencia y en distintos sentidos, se basa en la doble acepción del verbo *to play*, que en inglés significa indistintamente "jugar" y "tocar un instrumento". Con el fin de analizar este fenómeno, puede que sea útil recurrir al estudio de las prácticas aplicadas a la vida cotidiana de Michel de Certeau. "Los juegos", explica De Certeau, "[...] dan lugar a espacios donde los *movimientos* son siempre proporcionales a las *situaciones* [...], son *repertorios de esquemas de acción* [...], estos recordatorios enseñan las tácticas posibles dentro de un sistema (social) determinado"[15]. Al adoptar la forma del juego por encontrarse profundamente inscrito en la cultura y en la sociedad, los artistas de Fluxus optaban por construir juegos con finalidades ambiguas, desinstrumentalizando

la actividad y suprimiendo la premisa de la competición. En el juego de Saito, la experiencia de la interacción y el sonido resultante son los únicos elementos que permiten relacionarlo con los posibles significados del verbo *to play*.

En la segunda exposición de la SEG, *Intermedia*, que se inauguró en la primavera de 1966, el planteamiento quedó reducido a tan solo tres artistas: Joe Jones, Alison Knowles y George Brecht. Con esta exposición, Higgins cambió de enfoque y pasó de la visión panorámica de *Object Poems* a una perspectiva más detallada, seleccionando artistas cuya obra se podía situar en los intersticios de las disciplinas aceptadas. Knowles y Brecht habían jugado un papel importante en el desarrollo de la partitura lingüística que se convirtió en un elemento fundamental de Fluxus. Los "eventos" de Brecht y las "propuestas" de Knowles representan el enfoque específico de cada uno de estos artistas pero también revelan una mayor afinidad entre sí que en relación con otras formas (la *Danger Music* de Higgins o la *Action Music* de Nam June Paik, por ejemplo). En la medida en que la partitura le devolvía una función al *readymade*, restableciendo la posición apropiada del objeto en la vida cotidiana, podemos interpretar las instrucciones de estos artistas bajo la lente del *uso*.

La filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, su formulación de la autonomía del significado lingüístico, se ha relacionado a menudo con el arte conceptual. Nuestro tema de estudio nos brinda la oportunidad de complicar y enriquecer la base de los modelos de lenguaje (poswittgensteinianos) de la década de 1960. Para empezar a establecer las similitudes entre el pensamiento de Wittgenstein y los objetivos de la partitura, merece la pena incluir a continuación una cita bastante extensa de una de las obras de juventud del filósofo:

> Nada sería más notable que ver a un hombre entregado a cualquier actividad sencilla y cotidiana, mientras considera que nadie lo observa. Pensemos en un teatro, el telón se alza y vemos a un hombre solo que va y viene por su habitación, enciende un cigarro, se sienta, etc., de tal modo que de pronto vemos a un hombre como nunca podemos verlo, casi como si viéramos un capítulo de una biografía con los propios ojos; esto debería ser a la vez inquietante y maravilloso. Más maravilloso que cualquier cosa que un escritor hiciera representar o leer en la escena: veríamos la vida misma, Pero esto lo vemos todos los días y no nos impresiona lo más mínimo. Sí, pero no lo vemos en *la* perspectiva. [...] Pero solo el artista puede presentar lo individual de tal manera que nos parezca una obra de arte [...]. Por así decirlo, la obra de arte nos obliga a adoptar la perspectiva correcta[16].

Es difícil imaginar un conjunto de términos más oportunos para caracterizar la partitura basada en el lenguaje (en particular el evento y la propuesta), teniendo en cuenta que, como señala Julia Robinson, la partitura pretendía "apoderarse momentáneamente del tipo de atención que le dedicamos a una obra de arte y desviar esa atención hacia los detalles de la experiencia perceptiva cotidiana"[17]. Un Wittgenstein más maduro desarrollaría esta idea de la siguiente manera: "Los aspectos más importantes para nosotros de las cosas están ocultos por su simplicidad y cotidianeidad. (No se puede advertir — porque siempre se tiene ante los ojos). [...] Y esto quiere decir: lo que una vez visto es más llamativo y poderoso,

no nos llama la atención”[18]. Con su explicación de lo cotidiano, Wittgenstein aclara cuáles son las preocupaciones fundamentales de los artistas que trabajan con lo corriente, ejemplificado en tiempo real, a través del lenguaje.

El Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* explica el modo en que el lenguaje produce significado, a saber, a través de su uso[19]. Además, estos usos son propios de “formas de vida” dentro de las cuales los usuarios las aplican como herramientas en lo que el filósofo define como “juegos de lenguaje”[20]. Como ha demostrado acertadamente Trevor Stark en un artículo sobre Lawrence Weiner, los artistas aprovechaban “que el lenguaje siempre está relacionado, se dirige hacia afuera de sí mismo (hacia los objetos y las personas), y espera a ser convertido en significado, en acción, en material, o en nuevas palabras”, unido inextricablemente al mundo que se encuentra más allá de la página y a las personas que lo utilizan[21]. El hecho de que los diecinueve grabados de plata *The “T” Dictionary* [Diccionario de la letra “T”] de Alison Knowles que se presentó en la SEG (y se incluyó en el libro *The Four Suits*) fueran una de las posibles interpretaciones de su partitura basada en el lenguaje *Performance Piece #8* [Pieza performativa nº 8], demuestra la existencia de esa cualidad del lenguaje favorecida por la versatilidad del modelo de la artista: su potencial generador y su capacidad de materializarse de maneras tan diversas. Además, con sus estampas, Knowles afirma que las palabras y las imágenes son los dos grupos diferentes que hay que mezclar y recombinar de acuerdo con el texto. Aquí, la relación entre las palabras y las imágenes cambia y se reconfigura a lo largo de la serie en evolución. “¿Qué se presenta ante nuestra mente en realidad cuando comprendemos una palabra?”, preguntaba Wittgenstein. “¿Acaso no es algo parecido a una imagen?”[22]. Pero en el diccionario de Knowles, al igual que en las *Investigaciones filosóficas*, la relación entre la palabra, la imagen y el significado es muy frágil[23]. Si leemos con mayor atención, descubrimos que Knowles ha revisado y adaptado la definición de cada palabra que aparece en su diccionario, para aclarar que el significado puede cambiar dependiendo del contexto. Su diccionario no incide en que las palabras sean imposibles de definir; por el contrario, ilustra la multiplicidad de significados que se derivan del uso y la circulación de las palabras en el mundo[24]. Con *The “T” Dictionary*, representa la condición de contingencia entre las palabras y las imágenes que se utilizan para ilustrarlas, y su interacción en los grabados revela cómo una imagen puede encajar o no con el significado de un uso particular de una palabra[25].
En la exposición *Intermedia* también se presentó *Water Yam* [Ñame de agua, 1963] de Brecht, una caja con una recopilación de sus partituras para eventos (1959-1963) que Maciunas había producido como múltiple de Fluxus. La caja, con su invitación implícita a abrirla y utilizarla, contenía un montón de tarjetas con propuestas textuales impresas que se podían escoger y poner en práctica. A través de la estructura formal que Brecht había perfeccionado con la “partitura para eventos” —un título seguido de una lista de indicaciones verbales, un esquema que enseguida se convirtió en un sistema independiente— el lector/espectador/intérprete era iniciado en un juego lingüístico, y disponía de una guía que le indicaba cómo *usarlo*. Por ejemplo, *Three Aqueous Events* [Tres eventos acuosos, 1961] era una sucinta lista con las palabras “hielo”, “agua”, “vapor”. Como en el caso de la famosa “losa” de Wittgenstein que utilizan los obreros

de una obra, la partitura de Brecht aprovecha las capacidades del lenguaje para comunicar nuevos significados e implicaciones a través de los contextos y los usos[26]. Sin embargo, como la concepción del evento de Brecht no era ni mucho menos ordenada, anticipaba y al mismo tiempo invocaba la multiplicidad indeterminada de aplicaciones y situaciones que las palabras generaban potencialmente, por no decir inevitablemente. A partir de estas obras de Brecht y de Knowles, y del modo en que se basaban en avanzados modelos de composición, en técnicas de impresión innovadoras, en la performance y la filosofía, empezamos a intuir cómo esta instalación conseguía destilar la volátil noción de "intermedia".

La yuxtaposición de las mencionadas prácticas textuales con la obra del compositor Joe Jones ponía de relieve la aportación del principio de intermedia como base para evaluar unas prácticas extremadamente dispares. Como un mecánico, Jones construía sus *Music Machines* [Máquinas de música] automáticas con repuestos de instrumentos musicales y juguetes que compraba en Canal Street[27]. Su sistema de "batidores" con cables electrónicos y diminutos motores cinéticos, alimentados por transformadores de trenes eléctricos, producía sonidos de acuerdo con una partitura programada. Cada *Music Machine* alcanzaba un delicado equilibrio entre los sonidos previstos y la posibilidad siempre presente y bienvenida de los sonidos accidentales. Dos años antes de que se inaugurara la exposición *Intermedia* en 1966, estas obras ya habían ocupado un lugar destacado en la influyente muestra *For Eyes and Ears* [Para los ojos y los oídos] de Cordier and Eksgrom, en Nueva York. En la reseña de esta exposición que escribió Lippard, elogiaba la obra de Jones, que consideraba la "más lograda", porque combinaba lo visual y lo sonoro de manera satisfactoria, y era la más fiel al concepto de la exposición, que "prometía la creación de un entorno sinestésico"[28].

La tercera exposición de la SEG seguía un rumbo distinto al de las anteriores, pues se había originado en otro lugar. Sin duda Higgins consideraba que *The Arts in Fusion* era el complemento perfecto de su esfuerzo continuo por dar a conocer los impulsos artísticos vitales que el intermedia pretendía definir, o incluso unificar. Puede que hasta le pareciera más convincente que la idea de la exposición no se le hubiera ocurrido a él ni a ninguno de los miembros de su círculo más próximo. Concebida por el artista y poeta Carl Fernbach-Flarsheim e inaugurada en Filadelfia unos meses antes, *The Arts in Fusion* aglutinaba a un grupo de artistas internacionales y hacía hincapié en los proyectos que recorrían de manera transversal el campo de la poesía, el arte, el lenguaje y la tecnología[29]. Las inteligentes alusiones a Gertrude Stein y a Wittgenstein que incluyó Fernbach-Flarsheim en el texto que escribió para acompañar la exposición consolidaban a estos autores como antecedentes decisivos con un planteamiento del lenguaje que servía de base para comprender las obras de los "fusionistas" que él había reunido[30]. En su explicación del concepto de la exposición, y también en su propia obra, Fernbach-Flarsheim no eludía el ancestral anuncio utópico de "una eventual fusión total de las artes y las ciencias"[31]. La pieza interpretable que aportó el propio artista y comisario de la exposición, *Conceptual Clouds* [Nubes conceptuales], su invocación de la teoría de conjuntos booleana, y el recurso a la programación informática revelan su avidez por explicar las diversas influencias

mutuas entre la ciencia, las matemáticas y la poesía, una combinación capaz de favorecer una innovación inconmensurable[32]. En el texto que escribió para la exposición, Fernbach-Flarsheim hablaba del "proceso en marcha de la creación de una nueva lengua", una idea crucial para nuestra investigación que retomaremos más adelante.

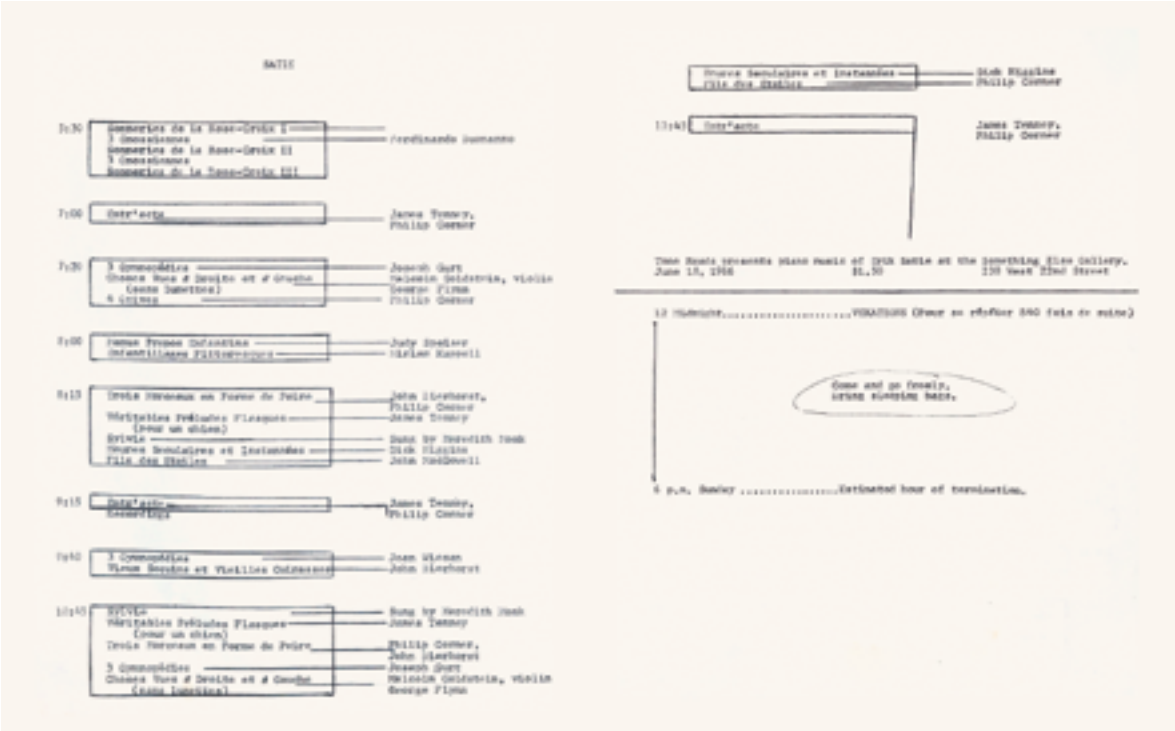
Las actuaciones

Además de las exposiciones que se presentaron a lo largo de su año inaugural, la SEG acogió dos actuaciones. Se realizaron en colaboración con el Tone Roads Chamber Ensemble, un conjunto de intérpretes de New Music fundado por Philip Corner, Malcolm Goldstein y James Tenney. En el primer concierto, que se celebró el 15 de junio de 1966, interpretaron piezas de Henry Cowell y Charles Ives. La elección de las obras de estos dos compositores es uno de los indicadores que revela cuáles eran los objetivos y los resultados a los que aspiraba la erudita programación de la SEG. En la medida en que logró trazar el linaje de la música experimental en Estados Unidos, contribuyó implícitamente a la historización de cuatro generaciones, una iniciativa que nadie había emprendido hasta entonces.

Tone Roads, un nombre que hacía referencia a la serie que compuso Ives con ese mismo título, se había formado con el fin de interpretar la música vocal de este compositor, ignorada hasta entonces en los programas de conciertos tradicionales. Cowell e Ives estaban vinculados con una "tradición picaresca norteamericana" de New Music, que experimentaba con técnicas de interpretación poco ortodoxas y estrategias de disonancia avanzadas[33]. La *Aeolian Harp* [Arpa eólica, 1923] de Cowell, que se interpretó en el concierto de la SEG, es un buen ejemplo de esta tradición, pues el pianista tenía que levantar la tapa del instrumento y tocar las cuerdas directamente con las manos, en un claro antecedente del piano preparado de Cage[34].

Las citas musicales de Ives, una característica constante de su música, eran una fuente importante de burla para el *establishment* musical de su época. "La cita ha sido un recurso literario durante muchas generaciones", insistía Cowell, "pero la música lo ve con malos ojos"[35]. En este caso, salía en defensa de Ives, que introducía en su obra citas procedentes de una amplia variedad de fuentes, desde Beethoven a Wagner o la música popular (incluido el ragtime, los bailes populares y los himnos)[36]. Las numerosas estrategias que empleaba para incorporar sus citas —el collage, la paráfrasis y el *quodlibet*, entre otras— a veces tenía un efecto cómico, aunque solo fuera porque frustraban las expectativas. Lo que despertaba admiración eran las asociaciones externas que Ives incorporaba a sus referencias y favorecían la generación de "significados extramusicales"[37]. No es ninguna coincidencia que Erik Satie, el protagonista del siguiente concierto de la SEG, también recurriera en su obra a la apropiación y a la readaptación de sonidos existentes, e incluso se deleitara con estas prácticas.

Infinitamente más ambicioso, el concierto dedicado a Satie comenzó el 18 de junio de 1966. La primera parte del programa, que empezó a las 17:30 y se prolongó hasta la medianoche, abarcaba toda la variedad de la producción del autor, desde las composiciones de la década de 1880 hasta las de 1920, con un énfasis particular en su uso de la repetición. El propio programa hacía aún más



Invitación al evento *Piano Music of Erik Satie* [Música para piano de Erik Satie] en la Something Else Gallery, 1966

hincapié en este rasgo, pues algunas obras se repitieron en el transcurso de la velada. Hay una anécdota que permite entender mejor el uso de la repetición en la obra de Satie: *musique d'ameublement* [música de mobiliario], una obra concebida para ser oída pero no escuchada, se estrenó en el intermedio de un concierto que tuvo lugar en la Galerie Barabazanges de París en 1920, coincidiendo con una exposición de pinturas de niños. Una nota del programa le pedía al público que "no prestara más atención" a la música repetitiva que a "los candelabros, los asientos o al palco"[38]. El público disperso, acostumbrado a asistir a conciertos, volvió corriendo a sus asientos cuando la música empezó a sonar. Según contaba Darius Milhaud, el consternado Satie le gritaba al público: "Parlez! Parlez!". Curiosamente, después de reflexionar sobre el estreno de esta obra, Satie pensó que lo mejor era grabar las piezas, para que pudieran "reproducirse una y otra vez" y lograr el efecto que buscaba: la repetición conseguiría que la música se desvaneciera y se fundiera con el entorno[39]. Satie empleó esta misma lógica para componer la música de *Entr'acte* (1924) de René Clair. Era música de acompañamiento para ser escuchada mientras se veía

la película. En consonancia con las ideas en torno a la repetición que ya había desarrollado en su *musique d'ameublement*, la música de *Entr'acte* también se interpretó en tres momentos distintos durante el concierto de la SEG[40].

A medianoche, cuando terminó la primera parte del concierto de Tone Roads, los pianistas empezaron a interpretar la famosa obra de Satie *Vexations* [Vejaciones, ca. 1893-1894], que se prolongó hasta las seis de la mañana siguiente. Nunca publicada ni interpretada en vida de Satie, Cage ya había organizado un estreno mundial de esta pieza en el Pocket Theater tres años antes, y había reclutado a Corner y a Tenney como intérpretes. Cage había jugado un papel decisivo en la recepción de la obra de Satie en la posguerra. Le fascinaba la manera en que este compositor trataba el campo auditivo: su renuncia al desarrollo narrativo y a la progresión temática, su falta de interés por la armonía, y la profunda sensación de que la música, a diferencia del arte, tenía a su disposición una matriz, a saber, el tiempo. Cage ya había expresado estas ideas en una conferencia que dictó en el Black Mountain College en 1948, "Defense of Satie" [En defensa de Satie]: "Es muy sencillo", afirmaba, "si consideráis que el sonido se caracteriza por su altura, timbre, intensidad y duración, y que el silencio, que es el opuesto y por tanto el compañero necesario del sonido, solo se caracteriza por su duración, llegaréis a la conclusión de que de las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, la extensión temporal, es la más fundamental"[41].

Dado que la práctica recurrente de Higgins y de sus colaboradores consistía en escribir partituras de lo cotidiano, los objetivos radicales de Satie no podían pasar desapercibidos para ellos. En 1966 Higgins y Tone Roads crearon un escenario ideal para este tipo de música en la SEG. En la activa sala de estar de Higgins y de Knowles, durante más de veinticuatro horas, las necesidades de la vida cotidiana —cocinar, comer, dormir, cuidar a los niños que andaban por allí; los encuentros entre amigos y las despedidas— se convirtieron en un nuevo contexto para alcanzar esa integración. La indicación que aparecía en la invitación de la SEG, "traed sacos de dormir", pone de relieve este extremo. En el marco de la afirmación, quizás anacrónica, de Cage, de que la música de Satie no había sido concebida para "distraernos de lo que estamos haciendo", sino para empujarnos "a prestar atención a cualquier otra cosa que estemos haciendo"[42], la presentación de la SEG favorecía la materialización de todas las implicaciones sociales y políticas de esta idea, algo que los artistas, los poetas y los músicos involucrados se encontraban en una posición única de lograr.

La breve composición de Satie, escrita en notación enarmónica en una sola página, viene acompañada por la enigmática indicación: "Pour se répéter 840 fois de suite" [Para ser repetida 840 veces seguidas]. En su duración extrema —un tiempo indeterminado, entre dieciocho y veinticuatro horas, dependiendo de cómo interpreten los músicos la indicación "muy lento"—, *Vexations* ilustra las cualidades estáticas que ocupan una posición fundamental en la obra de Satie. Sin embargo, lejos de ser una secuencia larga —hasta el límite de la resistencia física— de sonidos inmóviles, inconclusos que sin embargo fluyen, lo importante es que empieza una y otra vez. En este sentido, la estructura y su ejemplificación de un presente continuo, puede recordarnos a esa otra figura de principios del siglo XX que tanta influencia ejerció en la Something Else Press: Gertrude Stein[43].

758

762

0 1 6

6 3

← Peter Moore
Piano Music of Erik Satie [Música para piano de Erik Satie], performance en la Something Else Gallery, 1966

Parece que en la obra de Satie y en la literatura de Stein la repetición funciona de una manera similar, en la medida en que "no intensifica ni realza el significado. Por el contrario, la recurrencia [...] crea una brecha peculiar"[44]. Se trata de una brecha mental y personal, que nos invita a considerar que la función de la repetición es un principio de estructuración en estos casos. En la interpretación del autor William Gass, encontramos una posible respuesta que nos lanza de nuevo hacia lo cotidiano:

> La vida es repetición, y Gertrude Stein se propuso representarla de muchas maneras diferentes. Basta pensar en cómo pasamos los días: suena el timbre de la puerta, el teléfono, las sirenas en la calle, pasos en las escaleras, el sonido recurrente de los porteros automáticos, los pájaros y las aspiradoras [...] todo, hasta el último detalle, está compuesto de elementos que ya hemos experimentado un [...] millar de veces. Hasta las cosas que solo suceden una vez en la vida [...] no son más que combinaciones poco comunes de lo que ocurre repetidamente a nuestro alrededor. No somos relojes, diseñados para repetir sin dejar un poso, para hacer tic-tac sin significado alguno, y por eso debemos distinguir entre la repetición meramente mecánica, en la que la idea no progresa [...] y la que define de verdad nuestra naturaleza, describe el ritmo central de nuestras vidas.
>
> Stein se dio cuenta casi de inmediato de que el propio lenguaje es una analogía perfecta de la experiencia, porque también está formado por una cantidad enorme pero finita de términos relativamente fijos que se suceden después en un número limitado de relaciones claramente especificadas, de manera que lo que importa no es la aparición de una palabra, *sino la manera en que reaparece*[45].

De aquí podemos deducir las implicaciones y las reminiscencias en relación con nuestro campo de análisis, desde Cage a Fluxus y los artistas que pasaron por la SEG, una trayectoria que permite definir el marco en el cual la estructura lingüística y el tiempo se acabaron aprovechando por su potencial deíctico: la capacidad de señalar e indicar un contexto de experiencia cotidiana sin limitarlo.

Cómos y porqués

La eficacia del programa de la Something Else Gallery era doble: estudiaba la situación de las prácticas contemporáneas, obligando a una revisión radical de lo que se percibía como una separación entre obras pertenecientes a categorías diferentes, y lo hacía intentando dilucidar cuál era la base sobre la que se había construido esa variedad de prácticas. Para hacer una observación esencial,

aunque ni mucho menos novedosa, la SEG demostró que el tiempo era una estructura que el arte había importado de la música: la capacidad de la partitura para acumular tiempo y situaciones aún por determinar. Pero nuestro análisis quedaría incompleto si no abarcara esa otra enorme matriz de ordenación de lo cotidiano que se extrajo inequívocamente gracias a la SEG: el lenguaje. La categoría de "intermedia" de Higgins, que se basaba tanto en los modelos de composición de la música avanzada como en la poesía, promete una realineación de las relaciones que gobiernan la lógica del amplio abanico de obras (que excede con creces el marco de Fluxus, por muy importante que fuera) que constituía el campo de este momento protoconceptual.

Volviendo a la afirmación de Carl Fernbach-Flarsheim, que, como hemos visto más arriba, había anunciado el proceso de creación de un nuevo lenguaje, podemos profundizar y reflexionar sobre los retos de ese proyecto colectivo. De hecho, Wittgenstein afirma que en el caso del lenguaje, su "diversidad no es algo fijado, dado de una vez por todas; sino que surgen nuevos tipos de lenguajes, de juegos lingüísticos [...], y otros se vuelven obsoletos y se olvidan"[46]. Si extendemos su teoría del uso del lenguaje, su relación íntima con la experiencia cotidiana y su capacidad para estructurarla, entonces se sigue que "la capacidad para experimentar la emoción del amor", por ejemplo, "depende en parte de [una] capacidad que concede el lenguaje" y esto no es más que "un ejemplo de cómo el lenguaje amplía enormemente nuestro horizonte cognitivo y afectivo, dando origen por tanto a nuevas formas de comportamiento humano que dependen de él"[47]. Mediante el desarrollo de ese "nuevo lenguaje", de sus nuevos movimientos y significados, los juegos lingüísticos se convirtieron en una herramienta auxiliar de esa dimensión del proyecto de Cage que Branden Joseph ha definido acertadamente como el intento por "actualizar una forma de existencia anticipatoria que actuara como requisito de una nueva forma de sociabilidad"[48]. La Something Else Gallery nos invita a repensar la propuesta lingüística en este momento, la función del despliegue táctico del lenguaje, que abarca las prácticas de innumerables personas que aprovechan el modo en que "*una manera de usar* [un] sistema impuesto" podía "transformarlo en una canción de resistencia"[49]. A fin de cuentas, Higgins no ocultaba su ambición en relación con Something Else: "Quiero quedarme en mi pequeña granja de Vermont y rediseñar el mundo desde allí, de la mejor manera que pueda"[50].

Me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a Julia Robinson por sus indicaciones, su generosidad y su diligencia en la correcion de este texto.

1 La Something Else Gallery también se trasladó a Vermont cuando la editorial se instaló allí en 1971.

2 Dick Higgins, *Something Else Newsletter*, vol. 1, nº 1, febrero de 1966.

3 Lucy Lippard y John Chandler, "The Dematerialization of Art", en *Art International*, vol. 12, nº 2, febrero de 1968, p. 33

4 Conrad hace referencia aquí al periodo que se extiende entre mediados de los años sesenta

y principios de los setenta. Tony Conrad, *"Progress",* en *Introducing: Tony Conrad*, Cathleen Chaffee (ed.), Buffalo (NY), Londres, Albright-Knox Art Gallery/Koenig Books, 2018, p. 137.

[5] *Some/Thing*, vol. 1, nº 2, invierno de 1965.

[6] De *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, la exposición de Mel Bochner que tuvo lugar en 1966 en la School of Visual Arts de Nueva York.

[7] Aunque no se suele recordar con frecuencia, este enfrentamiento con los obstáculos que planteaba la transición entre las dimensiones surgió de nuevo cuando Albert M. Fine creó un objeto, una balanza, con el título *Scale Piece for John Cage* [Pieza de escala para John Cage], para que se incluyera en la publicación de John Cage *Notations* [Notaciones], Nueva York, Something Else Press, 1969.

[8] Anuncio de la exposición *Object Poems* en la Something Else Gallery, 1966.

[9] Anuncio de la exposición.

[10] Robert Filliou, *Galerie Légitime*, boina negra con cajitas con diversos objetos y páginas impresas, ca. 1962-1963, caja 153, Jean Brown Papers, Getty Research Instute.

[11] En su época de director se hizo famoso por las históricas exposiciones que organizó en este museo (entre ellas la primera exposición de *La Cedille Qui Sourit* de Brecht y Filliou, en 1969, y las de Hanne Darboven, también en 1969, Marcel Broodthaers, en 1971, y Lawrence Weiner, en 1973), y por las cajas-catálogo que producía en colaboración con los artistas para cada exposición. A pesar del limitado presupuesto del museo, decidió hacer "de la necesidad virtud". "Quería algo que se pudiera colocar en la estantería", afirmaba, "algo con volumen. Y una caja tiene volumen. Puedes meter en ella todo tipo de cosas". Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zúrich, JRP Ringier, 2008, p. 69 [Trad. cast. de Celia Montolío, *Breve historial del comisariado*, Madrid, Exit Editorial, 2010].

[12] Carta de Higgins a Brecht, 8 de abril de 1966, "George Brecht – Korrespondenz", Stuttgart, Archive Sohm.

[13] Una palabra que en alemán posee el doble significado de "xilografía" y "dibujado a mano".

[14] En 1967 Robert Filliou también abordaría el tema de la mano del artista en su obra *Hand Show*, integrada por una serie de fotografías de manos de artistas. Estos proyectos se encuentran influidos indiscutiblemente por Duchamp, y su lucha inquebrantable contra la imagen de la mano.

[15] Se han escrito muchos libros relevantes sobre los juegos, desde *Homo ludens* de Johan Huizinga a *Los juegos y los hombres* de Roger Caillois. Sin embargo, la obra clave para nuestro estudio es el análisis de la integración del juego en la vida cotidiana de Michel de Certeau, que se opone al modelo del juego como hipotético espacio de pruebas. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 22-23 [Trad. cast. de Alejandro Pescador, *La invención de lo cotidiano*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1996].

[16] Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value* [*Vermischte Bemerkungen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1977], Chicago, University of Chicago Press, 1984, 4e [Trad. cast. de Elsa Cecilia Frost, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa Calpe, 1995].

[17] Julia Robinson, "From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s", en *October,* nº 127, invierno de 2009, p. 77.

[18] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, E. M. Anscombe (ed.), West Sussex, Wiley-Blackwell, 2009, 56e, §129 [Trad. cast. de Jesús Padilla, *Investigaciones filosóficas*, Madrid, Trotta, 2021].

[19] Ibíd., 25e, §43.

[20] Ibíd., 11e, §19.

[21] Trevor Stark, "Lawrence Weiner's Materialism", en *October*, nº 180, primavera de 2022, p. 111.

[22] Luswig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, óp. cit., 59e, §139.

[23] Ibíd., 59e, §139. "Haber comprendido la explicación quiere decir tener en mente un concepto de lo explicado, y esto es una muestra o imagen. Si se me enseñan ahora diferentes hojas y se dice 'Esto se llama "hoja"', obtengo un concepto de la forma de hoja, una imagen de ella en la mente. – ¿Pero qué aspecto tiene la imagen de una hoja que no muestra ninguna forma determinada sino 'lo que es común a todas las formas de hoja'? ¿Qué tonalidad tiene la 'muestra en mi mente' del color verde – de lo que es común a todas las tonalidades de verde?

[24] "Y por eso usualmente no basta para ello una definición; y mucho menos basta hacer constar que una palabra es 'indefinible'", ibíd., 79-80e.

[25] Ibíd., 59-60e, §139.

[26] "¿Es la exclamación '¡Losa!' en el ejemplo (2) una oración o una palabra? – Si es una palabra, entonces no tiene, por cierto, el mismo significado que la homófona en nuestro lenguaje ordinario, pues en el § 2 es una exclamación. Pero si es una oración, no es, por cierto, la oración elíptica '¡Losa!' de nuestro lenguaje – En lo concerniente a la primera pregunta, puedes denominar '¡Losa!' una palabra y también una oración". Ibíd., 11e.

[27] Joe Jones, *My First Book of Computer Drawings,* Berlín, Tone Deaf Music Company and Rainer Verlag, 1990, p. 4.

[28] Lucy Lippard, "New York", en *Artforum*, vol. 2, nº 9, marzo de 1964, p. 18.

[29] La exposición se montó por primera vez en enero de 1966 en la Tyler School of Art de la Temple University de Filadelfia.

[30] "Fusionistas" era el término que Fernbach-Flarsheim empleaba para eludir las fronteras de las categorías disciplinarias de los artistas, los poetas, etc.

[31] Carl Fernbach-Flarsheim, *The Arts in Fusion*, Filadelfia, Tyler School of Art of Temple University, 1966, p. 2.

[32] En este sentido, es imposible pasar por alto otras iniciativas contemporáneas, sobre todo E. A. T. Pero incluso dentro de la propia SEG, los artistas seguirían estudiando estas interrelaciones. Un año después, James Tenney, consciente de la importancia de este campo en desarrollo, organizaría una serie de conferencias en la SEG sobre programación informática, que daría lugar, entre muchas otras obras, a la histórica *House of Dust* [Casa de polvo, 1967] de Alison Knowles.

[33] James Tenney, entrevista con Douglas Kahn, LEA, vol. 8, n.º 11, noviembre de 2000, p. 2.

[34] Cage estudió con Cowell en 1933, y, más adelante, Corner y Higgins seguirían su ejemplo.

[35] David B. Robinson, "Children of the Fire: Charles Ives on Emerson and Art", en *American Literature*, vol. 48, nº 4, enero de 1977, p. 570.

[36] Christopher Ballantine, "Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music", en *The Musical Quarterly*, vol. 65, nº 2, abril de 1979, pp. 181-182.

[37] J. Peter Burkholder, "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field", en *Music Library Association*, vol. 50, nº 3, marzo de 1994, pp. 854, 857.

[38] Herve Vanel, "John Cage's Muzak-Plus: The Fu(rni)ture of Music", en *Representations*, vol. 102, nº 1, primavera de 2008, p. 107.

[39] Ibíd., p. 107.

[40] Otras obras también se repitieron en la primera parte del concierto, entre ellas *Trois Gymnopédies* [Tres gimnopedias, 1888], *Choses vues à droite et à gauche* (sans lunettes) [Cosas vistas a diestra y siniestra (sin gafas), 1914] y *Véritables préludes flasques (pour un chien)* [Verdaderos preludios flácidos (para un perro), 1912].

[41] John Cage, *John Cage*, Richard Kostelanetz (ed.), Nueva York, Praeger, 1970, p. 81.

[42] Herve Vanel, óp. cit., p. 107.

[43] Este salto repentino de la música a la literatura podría parecer demasiado brusco. Sin embargo, nuestra interpretación se apoya en la "Defense of Satie" de Cage, donde este define una estructura común a la música y a la poesía: "Además de estructura y de forma, una pieza musical debe tener un método; es decir, un medio de producción de continuidad. En la poesía es la sintaxis [...]. Una pieza musical no posee únicamente estructura, forma y método, sino que además posee material, sus propios sonidos [...]. En poesía, es el lenguaje [...] el advenimiento en nuestra época de un Joyce, de una Stein, de un Cummings [...] solo ha sido posible por una variación en la sintaxis normal". John Cage, óp. cit., p. 79.

[44] Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1981, p. 97.

[45] William H. Gass, introducción a *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind*, de Gertrude Stein, Nueva York, Vintage, 1973, pp. 24-25.

[46] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, óp. cit., 14-15e.

[47] Richard Allen y Malcolm Turvey, "Wittgenstein's Later Philosophy", en *Wittgenstein, Theory, and the Arts*, Richard Allen y Malcolm Turvey (eds.), Londres, Taylor and Francis Group, 2001, p. 21.

[48] Branden Joseph, "John Cage and the Architecture of Silence", en *John Cage*, Julia Robinson (ed.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 2011, p. 93.

[49] Michel de Certeau, óp. cit., p. 18.

[50] Dick Higgins, entrevista con Richard Friedman y Anthony Gnazzo, KPFA Radio, 1971.

Trevor Stark

La apasionante ampliación de la ley: intermedia y el problema de la disciplina

Como ya había sucedido con la aparición del arte abstracto a principios del siglo XX, la irrupción de las prácticas artísticas declaradamente "intermediales" a mediados de ese mismo siglo dio lugar, a menudo de manera simultánea, a visiones utópicas relacionadas con la gran expansión de las posibilidades estéticas y a la codificación obsesiva de categorías y facciones. Después de romper los lazos con la similitud visual o, más adelante, con el legado de la competencia y la coherencia que garantizaban los medios tradicionales, algunos artistas se propusieron deducir leyes que pudieran evitar la deriva hacia la mera aleatoriedad, mientras otros ensalzaban lo arbitrario. Y, en ambos casos, el discurso de la ruptura y la proliferación de las rivalidades por haber llegado primero enmascaraban la ansiedad por reparar la quiebra histórica de las normas culturales contingentes de la creación individual.

Con una conciencia y una perspectiva histórica mucho más profundas que las de la mayoría, Dick Higgins lidió con estas contradicciones durante toda su vida. Por una parte, en su ensayo "Intermedia", que se publicó en el *Something Else Newsletter* en 1966, celebraba las nuevas modalidades de creación artística que se movían entre las formas estéticas y sociales previamente constituidas: en lugar de limitarse a combinar distintos medios, estas obras "intermediales" se planteaban como una investigación práctica de los espacios situados entre el arte visual y la música, entre la música y la poesía, o incluso "entre la escultura y

las hamburguesas"[1]. Higgins proclamaba, además, con una sinceridad que más adelante podría haberle hecho sonrojarse, que esas obras anunciaban una nueva era que anularía las jerarquías que el capitalismo industrial había heredado del feudalismo: "Nos acercamos a los albores de una sociedad sin clases, en la cual la división en categorías rígidas es absolutamente irrelevante"[2].

No obstante, Higgins dedicó gran parte de su vida precisamente a la tarea de la categorización y la contextualización histórica. En sus escritos, el "intermedia" no se suele definir tanto como una ruptura histórica sino más bien como una condición cultural cuasi permanente que ya habían intuido personajes con tanta solera como Simónides de Ceos, Plutarco, Giordano Bruno, Samuel Taylor Coleridge y Friedrich Nietzsche[3]. Es más, Higgins solía caracterizarlo como un estado temporal que conduciría a una codificación cultural, momento en el cual el "intermedium" se transformaría en un "medio" reconocible[4]. Y aunque Higgins fue un prodigioso inventor de terminología técnica, siempre insistió en atribuir a otros autores el mérito de la definición de "intermedia": "Cada cierto tiempo, siempre se me acercaba algún señor gordito que me decía, para intentar chincharme: 'Ese término no lo inventó usted', y yo le respondía encantado que lo había *encontrado* en Coleridge"[5].

Esta vocación genealógica era para Higgins un elemento fundamental en su búsqueda de criterios con los que juzgar las obras de arte que se movían en el terreno aparentemente anárquico del intermedia. Del mismo modo que la abolición de las relaciones sociales actuales no garantizaba de por sí la aparición de otras mejores, era perfectamente consciente de que la "intermedialidad", por sí sola, no era una condición suficiente de valor: "Ninguna obra es buena o mala solo porque sea intermedial"[6]. Más bien, insistía, desde el mismo momento en que adoptó el término en 1966, "una vez descubierto el intermedia [...] el problema fundamental no se reduce ahora exclusivamente a una nueva dificultad de orden formal, al cómo utilizarlo, sino a un nuevo problema de carácter más social: para qué utilizarlo[7].

Si, insistía Higgins, "yo, como hacíamos tantos de nosotros, hubiera pedido que me juzgaran socialmente, entre otras cosas", ¿cuáles habrían sido los criterios para ese juicio social?[8]. Para dar respuesta a esta pregunta, me basaré en los intentos de Higgins por afrontar los dos sentidos de lo que Philip Corner definía como "el problema de la disciplina" que planteaba el arte intermedia[9]: en primer lugar, el requisito cada vez más estricto, como decía Higgins, de "delimitar [...] unas fronteras" ante la indefinición absoluta de la intermedialidad; de instaurar unos baluartes disciplinarios que contrarrestaran esa disolución oceánica de la obra de arte que podía llevarla a convertirse en "cualquier cosa"[10]; y, en segundo lugar, la necesidad de establecer, disciplinadamente, "intenciones y sistemas" que previnieran lo que Higgins veía como la amenaza del subjetivismo catártico o expresionista[11]. En este ensayo demostraremos que una de las principales contribuciones de Higgins a la teoría y a la práctica de Fluxus y de la intermedialidad en general fue su tesis de que la institución sistemática de leyes era un medio necesario para que la obra de arte "fundara [libremente] una comunidad de participantes" y pudiera así hacer frente al juicio social[12].

The Four Suits [Los cuatro palos], un libro publicado por la Something Else Press en 1965, se anunciaba como "una recopilación de arte intermedia" y

contenía principalmente anotaciones lingüísticas, diagramas sencillos y algunos vestigios de notación musical realizados por Philip Corner, Tomas Schmit, Benjamin Patterson y Alison Knowles[13]. Knowles era la única que presentaba una "obra gráfica" titulada *The "T" Dictionary* [Diccionario de la letra "T"] en la que hacía uso de su habilidad, en palabras de Higgins, como "operadora de cámara serigráfica"[14]: a lo largo de cuarenta páginas, las imágenes de una muela, una trampa de gansos, una maleta, dos personajes con capa, un elefante y una fotografía de tres hombres desconocidos permutaban y se combinaban con textos y páginas en blanco[15]. Esta sección gráfica venía precedida de lo que en un principio parecían páginas fotocopiadas de un diccionario o una enciclopedia ilustrada, con entradas que iban desde la propia letra T hasta la palabra *typewriter* [máquina de escribir][16]. Pero enseguida se revelaba que el texto era una invención de Knowles: la entrada correspondiente a *technique* [técnica] describe una conversación entre Corner y un estudiante de piano; *Tourist* [turista] narra la búsqueda de un cuarto de baño en un mercado turco por parte de Knowles, y en *time* [tiempo] se cuenta la historia de un canadiense que dedicó su vida al estudio de las nutrias.

La obra, por tanto, parecía ocupar un "intermedium" entre el collage, la poesía, el diseño editorial y el diccionario. Pero las cosas se complicaban aún más cuando, hacia el final de las páginas de Knowles, se revelaba que la obra es en realidad una "interpretación gráfica" de una partitura. Con el título *Performance Piece #8* [Pieza performativa nº 8], publicada por primera vez en el primer Great Bear Pamphlet de 1965, la partitura de Knowles decía así:

> Separa una serie de objetos en dos grupos. Cada uno de los grupos se llamará "todo". En estos grupos se pueden incluir varias personas. Se dejará en el escenario un tercer espacio libre de objetos que se llamará "nada". Cada uno de los objetos es "algo". Un intérprete combina y activa los objetos de la siguiente manera durante un lapso de tiempo determinado:
>
> 1. Algo con todo
> 2. Algo con nada
> 3. Algo con algo
> 4. Todo con todo
> 5. Todo con nada
> 6. Nada con nada[17]

La mezcla de imágenes y palabras de *The "T" Dictionary* no es, por tanto, otra cosa que una de las posibles versiones de esta partitura, que es una máquina para producir intermedia. Casi cualquier variedad concebible de objeto puede ser un candidato para la combinación: pinturas y poemas, periódicos y partituras, judías y bailarinas, objetos rojos y objetos azules...

Pero lo que genera ante todo la partitura de Knowles es una confusión de categorías[18]. ¿Qué tipo de sistema podría definir dos grupos distintos como "todo"? Es de suponer que la propia división inicial en grupos invalidaría la afirmación de ser "todo" de cada uno de ellos. Y, en teoría, la categoría "todo" haría que cualquier "algo" que se incluyera en ella se volviera intercambiable o sustituible, despojándolo

de su particularidad en cuanto "algo". El sistema de Knowles es una transición impecable del algo al todo y a la nada.

La obra de Knowles es una dramatización de una de las principales amenazas de la intermedialidad que abordó Higgins en sus ensayos críticos: una vez abolidas las fronteras entre disciplinas, la obra puede ser "algo", "todo" o "nada" al mismo tiempo. Es posible que cuando Higgins analizaba esta cuestión en su ensayo de 1966 "Games of Art" [Juegos de arte], publicado en el *Something Else Newsletter*, tuviera en mente la pieza de Knowles. En este texto describe "la adopción" de un estado de "nada", un campo vacío de potencial similar a un escenario o a una mesa que esperan que alguien coloque algo en ellos o "una mente que se limita a esperar antes de empezar a pensar en la cena". Higgins afirma que esto podría definirse como "algunidad [...] o cualquieridad (una idea muy peligrosa)"[19]. ¿Por qué la "algunidad" resulta "peligrosa" para Higgins? Y, ¿con qué medios debería enfrentarse a ella el artista Fluxus?

Para Higgins, toda obra de arte lleva implícita la decisión de un artista de ampliar o limitar el potencial de vacuidad disponible: el espacio delimitado como "nada" en la partitura de Knowles. Esta decisión, imaginaba, implicaba localizar un punto dentro de lo que definía como un "arco de incitación" que se extiende desde la posibilidad vacía de la "cualquieridad" hasta la especificidad concretada de un "algo" articulado. Aunque todas las obras de arte se pueden situar en este arco, una pieza como la de Knowles es el producto de una etapa histórica en la que el artista "se vuelve extremadamente consciente de la proyección de las opciones artísticas sobre este arco de incitación", y percibe la posibilidad de mantener la obra en un estado mucho más cercano a la "nada" que nunca antes[20].

Higgins define esto como una "forma vacía" (con un guiño implícito a Robert Morris, que había sido el primero en utilizar este término en 1960 y 1961), en la que el artista delimita una frontera alrededor de una parcela de "nada" y establece unas reglas de actuación para las intervenciones posteriores[21]. La *Performance Piece #8* de Knowles es un paradigma autorreflexivo de la "forma vacía", y requiere la determinación de categorías, la disección de las relaciones entre todo y nada, y el cuidadoso mantenimiento de un equilibrio entre lo concreto y lo abstracto, a la vez que posibilita un número infinito de versiones potenciales específicas. Higgins desarrollaría más adelante esta noción de "vacuidad" y la definiría como una especie de transparencia estética: "La obra debe adquirir su significado por medio de lo que puedes ver a través de ella"[22].

Con todo, Higgins sabía que la forma vacía no estaba exenta de problemas estéticos. Si el artista plantea un "algo" (a través de una partitura, por ejemplo) que ha sido concebido para quedar abierto a convertirse en "algo más" sin especificar, de acuerdo con las decisiones del intérprete o del lector o del contexto de realización, entonces la obra de arte siempre puede degenerar en una "cualquieridad" arbitraria. Higgins había visto unas cuantas performances en las que la "obra" perdía toda coherencia y se convertía en un pretexto vacío para la expresión espontánea de la propia identidad del intérprete.

Que la obra de arte pudiera convertirse en un recipiente vacío capaz de llenarse prácticamente con cualquier significado, transformándose en una plataforma de lanzamiento de la creatividad interpretativa personal del lector, sin ningún tribunal de apelación final, era una crítica habitual que había recibido

la forma alegórica desde el Romanticismo. Por eso resulta tan sorprendente que Higgins no solo hubiera tomado la expresión "intermedia" de Coleridge, sino que la hubiera encontrado en concreto en la definición de alegoría que había acuñado este autor. Coleridge utilizaba el término en una conferencia de 1818 sobre Edmund Spenser que Higgins encontró en un desconocido volumen de la *Coleridge's Miscellaneous Criticism* publicado en 1936. En esta conferencia, Coleridge acuña el término "intermedium", que parece ser un hápax legómenon en su obra: "La alegoría narrativa se diferencia de la mitología al igual que la realidad del símbolo; es, en breve, el intermedium adecuado entre la persona y la personificación. Cuando se individualiza de manera más marcada, cesa de ser alegoría"[23].

Aunque es evidente que Coleridge emplea el término "intermedium" de una manera diferente a su uso posterior, Higgins podría haber encontrado en esta definición de alegoría un antecedente preciso del terreno estético que inauguraría la intermedialidad: para Coleridge, la alegoría es el "empleo de una serie de agentes e imágenes [...] para expresar, aunque disfrazadas, bien cualidades morales [...] o bien otras imágenes, agentes, acciones, venturas y circunstancias, de manera que la diferencia se presenta en todo momento a la mirada o a la imaginación"[24]. Mientras que la fábula o el mito se basan en la naturalización de una asociación entre una cosa y un significado a lo largo del tiempo, el autor de una alegoría puede forjar por primera vez relaciones entre fenómenos hasta entonces dispares, de una manera poco familiar, de modo que la "diferencia" siga siendo evidente. Al igual que a Higgins, a Coleridge le preocupaba que la forma alegórica pudiera generar únicamente "ecos vacíos que la fantasía asocie arbitrariamente con apariciones de la materia"[25]. A diferencia del símbolo, en el que la forma se unifica con el contenido, en la alegoría la relación es vacía, disyuntiva, arbitraria, y se imagina que se mantiene para siempre en una generación incesante de significados o bien que se afianza de una vez por todas en virtud de un decreto dogmático del autor[26].

Si bien Higgins había tomado el concepto de intermedia de la definición crítica que Coleridge había hecho de la alegoría e insistía con frecuencia en revelar su procedencia, ¿hasta qué punto compartía con él sus recelos en relación con la forma alegórica?[27]. Fredric Jameson ha dividido recientemente a los enemigos de la alegoría en dos grupos: "El primero condena la multiplicidad y la dispersión de la alegoría con la unidad del símbolo vivo. El segundo denuncia la claridad y la sencillez, la abstracción, la sequedad de la narración alegórica, con la concreción de la propia realidad y la tridimensionalidad perceptiva del realismo"[28]. Está claro que a Higgins no se le puede situar en ninguno de los dos bandos: su proyecto consistía precisamente en representar la convergencia de la multiplicidad alegórica con la naturaleza "realista y concreta" del día a día[29]. Sin embargo, es evidente que le preocupaban los riesgos de la dispersión alegórica, la posibilidad de que la obra pudiera extraviarse, traspasar los límites de la evaluación y caer en un subjetivismo caótico o en una mera aglomeración de medios diversos.

Aunque la naturaleza fragmentaria y disyuntiva de la alegoría se convertiría en una herramienta decisiva en las décadas de 1970 y 1980, Higgins parecía insistir en su dimensión más retrógrada o conservadora, a saber, lo que Coleridge definía como su capacidad para "expresar cualidades morales"[30]. De hecho, Higgins se declaraba heredero de John Bunyan, uno de los ejemplos de

modalidad alegórica que proponía Coleridge: "Soy un moralista de la escuela de Bunyan y quizá de Genet"[31]. El arte y la filosofía radicales han experimentado varios "giros éticos", pero un giro moral no parece tan fácil de digerir. ¿Cómo logró Higgins la cuadratura del círculo que suponía defender la capacidad de "incitación" y afirmar al mismo tiempo que lo "moral" era un criterio para el "juicio social"?

Estas tensiones explotaron con *Piano Activities* [Actividades para piano, 1962] de Philip Corner. Y explotaron a raíz de la primera y memorable representación de esta obra, que no contó con la presencia de Corner, en el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik de Wieswaden, en 1962, ese momento de encuentro entre la filial europea de Fluxus y la estadounidense. Los intérpretes, Higgins, Knowles, George Maciunas, Patterson y Emmet Williams, entre otros, se entregaron a la destrucción metódica de un piano. Retransmitida por la televisión alemana, la representación de la obra reafirmaría la impresión de que Fluxus era

Fotógrafo desconocido
Piano Activities [Actividades para piano] de Philip Corner interpretadas por Philip Corner, George Maciunas, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins y Alison Knowles durante el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden, Alemania, 1 de septiembre de 1962

un torbellino de energías anárquicas y estridentes que se había propuesto acabar con uno de los grandes símbolos de la cultura musical burguesa: el piano de cola[32].

Los intérpretes nunca llegaron a leer la partitura de Corner, que habían olvidado en Nueva York, y en lugar de ello siguieron las instrucciones de Maciunas[33]. Sus intenciones eran claras: "No representamos *Piano Activities* siguiendo las instrucciones de Corner, pues destruimos sistemáticamente un piano que yo había comprado por cinco dólares. [...] Herimos los sentimientos de los alemanes, que adoraban este instrumento de Chopin, y pusieron el grito en el cielo"[34]. Es evidente que Maciunas interpretó la obra de Corner como un ejemplo de "neodadá en música", que es como lo definió ese mismo año. "Golpear un piano

con un martillo o tropezarse con él", proponía, podía considerarse un ejemplo de "antiarte" o de "nihilismo artístico" "que contraviene la funcionalidad, la formalidad y la elocuencia del arte", un primer paso que llevaría a "purgar el mundo de la enfermedad burguesa"[35].

El propio Corner se distanció de esta interpretación de su obra, que él consideraba "un juego peligroso": "Esta catarsis no nos salvará de las agresiones en el resto del mundo"[36]. De hecho, Corner insistía específicamente en la partitura de *Piano Activities* en que su preocupación fundamental era afrontar el "problema de la disciplina" —el perfeccionamiento, la autodisciplina, la ejecución— sin limitar la situación de libertad"[37]. La partitura incluye instrucciones para que el intérprete "muestre contención e intensidad tanto en los aspectos inactivos de su participación como en los activos". Uno podría imaginar una partitura que indicara sencillamente "destruye un piano" o alguna otra variación de esa orden. Sin embargo, la palabra "destruir" solo aparece en una ocasión en toda la partitura, y hace referencia a la relación entre los intérpretes: se les pide que "mejoren, destruyan o transformen sus acciones", lo que equivale a decir que destruyan la "acción" de otro intérprete, no el piano en sí[38]. En esta situación, la acción de "destruir" podría considerarse un gesto conservador: impedir que alguien aporree el piano con demasiada fuerza, por ejemplo. A tal efecto, la partitura incluye una serie de "imposiciones de orden" que limiten la infinita amplitud de posibilidades, concebidas en un primer momento como instrucciones para un ensayo que se pueden abandonar progresivamente "en la medida en que la 'Forma' no desaparezca al hacerlo". En una especie de declaración de objetivos, Corner especificaba que "en la misma dirección que las restricciones, se encuentra la supresión de aquello que impide la libertad [...]. La situación ideal permitirá trabajar hasta retornar al punto de libertad total (comprensión del alcance total de posibilidades)"[39].

Es evidente que Higgins y Corner compartían esta concepción de la partitura como estructura capaz de activar la dialéctica de la libertad y la restricción. Ambos contraponían este modelo a lo que Higgins definía (en alusión a Nam June Paik) como "un nihilismo violentamente expresionista [...] que efectúa lo increíble a expensas de lo cotidiano"[40]. Contrastemos el "neodadá" de Maciunas con la descripción de las obras que ofrece Higgins en *The Four Suits*: "Ya no resulta sensato fingir indignación (o tedio) en relación con algo que obviamente no ha sido creado para ser indignante ni tedioso [...]. Esto no es, a fin de cuentas, dadá"[41]. Higgins quería diferenciar Fluxus del mito dadaísta que había cultivado Maciunas, y en 1965 insistía en que Fluxus no era "antiarte, pues no representa un ataque contra el arte, sino una entidad sencilla e independiente. Es, quizá, no-arte, del mismo modo que un panadero es un no-soldador o un zapato es un no-vegetal, pero llamar a ese tipo de obras no-arte no resulta particularmente relevante"[42]. En contra de la falsa libertad que representaba la negatividad destructiva —la cual, demasiado a menudo, a pesar de la retórica, era en última instancia una forma de individualismo autárquico— Higgins argumentaba que el nuevo alcance de posibilidades disponible en el arco de "incitación" había llevado al artista "a un punto donde las reglas se convierten en algo primordial[43].

El acento que ponían Higgins y Corner en la "disciplina" y en las "reglas" indica que se movían en el terreno de la composición postserialista, a medio

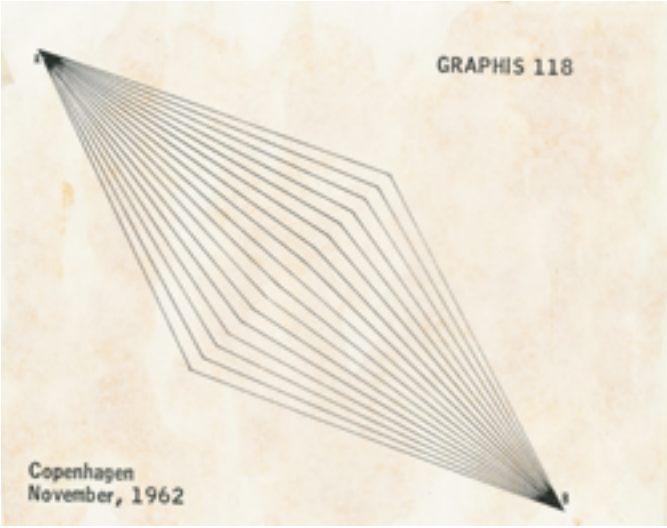
camino entre Karlheinz Stockhausen y John Cage. Higgins, como muchos otros, detectaba en Stockhausen una "imposición-estructural-consentida" que era "arbitraria al tiempo que requería la sumisión de los propios conocimientos del intérprete a la voluntad del compositor, y era, por tanto, implícitamente fascista e indeseable"[44]. Y, a pesar de la indefinición de sus composiciones indeterminadas, Cage también afrontó el "problema de la disciplina": "Tengo que encontrar una manera de dejar a la gente libre sin que se vuelva idiota. Conseguir que su libertad les ennoblezca. Mis problemas son ahora más sociales que musicales"[45]. Para Higgins, exalumno del curso de 1958 de la New School de Cage, lo más importante era precisamente el hecho de que Cage "se afanara por alcanzar la 'nobleza'", es decir, "lo impersonal o lo transpersonal"[46]. En contra del ideal de la impersonalidad que imperaba tanto en el serialismo como en la indeterminación, Higgins insistía en la importancia de los afectos y del "impacto emocional" en el intérprete y en el público[47].

Higgins intentaba, por tanto, una triangulación muy complicada: no aspiraba a la imposición serialista de la voluntad del compositor sobre el intérprete ni a la noble negación de la subjetividad, sino a la conservación de la estructura y la disciplina; no buscaba la espontaneidad individualista sino que quería cultivar la libertad, la pasión y el cambio perpetuo. La manera en que un artista manejaba estas tensiones, para Higgins, definía el carácter de sus obras en cuanto alegorías sociales o incluso "morales": "Cuando uno observa estas cosas, se anima a buscar los porqués morales. [...] Porque se trata de piezas morales"[48].

La obra de Corner le servía de paradigma una vez más. "En la obra de Corner", insistía Higgins, "un crítico musical haría bien en analizar la relación entre

Dorine van der Klei Performance de *Zyklus for Water-Pails (or bottles)* [Zyklus para cubos de agua (o botellas), 1962], de Tomas Schmit, Ámsterdam, 1963

el director y cada uno de los intérpretes [...]. Es un modelo de liderazgo efectivo y democrático"[49]. Como ejemplo de una pieza capaz de evitar el nihilismo, valorar lo concreto y establecer una tensión precaria entre la disciplina de la partitura y la libertad del intérprete, podríamos comparar la interpretación de *Piano Activities* en Wiesbaden con la partitura que compuso Corner para *Reconstitutional* [Reconstitutivo], un dueto integrado por un afinador de pianos y un mecánico. El mecánico debe "destrozar" las partes del piano que se pueden reparar e "inventar



Dick Higgins
Graphis 118
[Grafismo 118], 1962

usos sutiles que no sean completamente destructivos: limitándose a alterar el tono y la afinación"[50]. El afinador, por su parte, "restaura" o "reconstituye" el piano con la mayor rapidez posible para que pueda funcionar a la perfección. Esta colaboración requiere la contención del mecánico (que no puede permitir que el afinador quede demasiado rezagado) y la flexibilidad ante lo imprevisible del afinador (cuya actividad está condenada a la destrucción que contrarresta). Este precario equilibrio, según Higgins, favorecía la creación y el mantenimiento de una "comunidad emocional" en la obra de Corner[51].

Para entender qué forma de juicio social y moral describía Higgins deberíamos analizar un ejemplo negativo. En *Zyklus for Water-Pails* (*or bottles*) [Zyklus para cubos de agua (o botellas), 1962] de Schmit, el intérprete se sienta en el centro de un círculo formado por recipientes de diversos tipos, todos vacíos excepto uno, lleno de agua. A continuación, vierte el contenido de ese recipiente en el de su derecha, y sigue avanzando hasta que todos los recipientes se quedan vacíos, porque el agua se evapora o se derrama. Es probable que Schmit tuviera en mente una composición de Stockhausen con un título parecido, *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959), en la que un percusionista se sienta dentro del círculo que da título a la obra, rodeado de una serie de instrumentos de percusión.

Incluso en comparación con la partitura de Stockhausen, la de Schmit es extremadamente prescriptiva: la obra no permite desviación alguna de su curso banal y el intérprete queda atrapado en un ciclo que podría aproximarse a la infinitud dependiendo del cuidado con el que realice la tarea (que puede verse mermado por culpa del cansancio o la exasperación).

Sin aludir explícitamente a la similitud con el título de la obra de Stockhausen, Higgins sostiene que "el *Zyklus* de Schmit, por desgracia, emplea el tiempo de una manera arrogante"[52]. Aunque Higgins valora la intención de la pieza de transformar "un acto sin sentido en un acto interesante por medio de la repetición", observa la presencia de cierto grado de superioridad jerárquica en la obra: "La desafortunada duración extrema de la pieza —inherente a ella— parece afirmar: mirad la inmensa cantidad de tiempo de la que dispongo; mirad qué paciencia tengo, puedo permitirme seguir así hasta el infinito". El público se vuelve perfectamente consciente de su pobreza temporal, y se siente intranquilo mientras observa el extravagante despilfarro del intérprete.

Si Higgins había soñado en 1966 que la aparición del intermedia en Fluxus anunciaba "los albores de una sociedad sin clases", casi sesenta años después podríamos apreciar retrospectivamente la presencia de un tipo diferente de alegoría política en su obra: además de restringirse el alcance de la alegoría, se plantea que la propia restricción es una condición para el desarrollo de la "situación libre", tanto en el arte como en cualquier forma de organización social[53]. En 1959, en una de sus primeras composiciones serialistas, Corner ya había formulado precisamente ese principio con el título "Passionate Expanse of the Law" [La apasionante ampliación de la ley][54]. En esta obra, el director y el intérprete están "conectados únicamente por la característica musical determinada" en la forma de una recopilación de elementos gráficos, instrucciones escritas e indicaciones musicales: "Lo de más queda a su elección. [...] Cada uno es responsable de las condiciones"[55]. La imposición de la ley, en forma de partitura, no *impide* la pasión, insinúa Corner, sino que garantiza las condiciones para la ampliación de su territorio. La libertad no es un estado inicial ni un "haz lo que tú quieras" crowleyano, sino una relación apasionada entre personas —una "comunidad emocional", como la define Higgins— que colabora en la formulación de una estructura y de sus leyes, de manera que su pasión pueda adquirir coherencia, mantenerse en el tiempo y ser reproducida y alterada.

Esto se podría describir, de acuerdo con Frédéric Lordon, como un "estructuralismo de las pasiones"[56]. Tomando como punto de partida el "antisubjetivismo pasional" de Spinoza, Lordon intenta superar "la antinomia de la emoción y la estructura" con el fin de alcanzar un modelo de los afectos que no sea "monádico ni libre ni autodeterminado, sino que se entregue a sus entornos institucionales y esté conectado con un mundo entero de determinaciones sociales"[57]. Concebir el afecto y la estructura como constantes humanas, para Lordon, no solo nos permite comprender que el régimen imperante de la infinita acumulación de capital apela a las pasiones humanas, sino también que su superación no puede adoptar la forma de una huida espontánea de las leyes y las instituciones en cuanto tales. Lordon arremete contra distintos modelos políticos horizontalistas o anarquistas señalando la siguiente paradoja: "Al aspirar a un mundo que trascienda las leyes, nos piden además que trascendamos las

pasiones", el antagonismo, la divergencia y el cambio, así como las estructuras que podrían apoyar la coherencia afectiva[58]. Al negar la posibilidad de la "armonía espontánea", Lordon ve la política como la emergencia precaria de formas de orden en el seno de "la interacción de las tendencias afectivas antagónicas que a un tiempo reúnen a la gente y la separan: la interacción de convergencias y divergencias"[59]. Es, en otras palabras, algo parecido a lo que sucede en *Graphis 118* [Grafismo 118, 1962] de Higgins, una obra en la que un grupo de intérpretes siguen estrictamente las líneas dibujadas en el suelo que separan los dos extremos de un rombo: empiezan juntos, se dividen en dos grupos, convergen y divergen de nuevo. Henning Christiansen describía acertadamente lo que Higgins habría definido como la "moral" de la pieza: "Una muestra representativa de lo que le sucede a la gente todos los días: se juntan, se separan y se vuelven a reunir de nuevo"[60].

Esta dialéctica de la disciplina y la libertad se desarrolló con inmediatez política en la interpretación de *Danger Music N. 12 (Write a Thousand Symphonies"*) [Música de riesgo nº 12 (La composición de mil sinfonías)] de Higgins que realizaron en 1967 Corner, Knowles y Geoffrey Hendricks entre otros[61]. Hendricks contrató a un comisario del Departamento de Policía de South Brunswick, Nueva Jersey, para que disparara con una ametralladora contra unas páginas de papel pautado sin escribir, que después fueron interpretadas en una sinfonía dirigida por Corner. En las notas de la interpretación, fechadas el 12 de julio de 1967, Higgins ponderaba que todas las sinfonías que se han compuesto han sido siempre "el resultado de la violencia de sus creadores, y todas ejemplifican evidentes relaciones de poder entre los intérpretes que caracterizan nuestra comprensión del ejercicio y la imposición de la voluntad de uno sobre otros de la manera más dictatorial y técnica. La relación puede tomarse como un *exemplum*, trágico o heroico o repulsivo o maravilloso, pero debe llevarse hasta sus últimas consecuencias"[62].

¿Cuál podía ser el contenido "moral" de esa obra?, reflexionaba Higgins. "Parece ser que la policía estadounidense no tiene nada mejor que hacer que perseguir a los adolescentes, acusarles de posesión de insignificantes cantidades de marihuana, meterlos en la cárcel y arruinarles la vida así [...]. Decidí que podía ser más práctico conseguir que todos los policías de Estados Unidos se dedicaran personalmente a componer sinfonías"[63]. Bajo la sombra de la violencia policial y la dominación del Estado, la disciplina que impone la forma sinfónica o el director queda reducida a la inconsecuencia, junto con las cuestiones estéticas en general. La obra de arte, para Higgins, no debe pretender escenificar la disolución del poder en un ámbito circunscrito de libertad simbólica, ni caer presa de las visiones de revolución estética que subyacen a una futura revolución política. Más bien, modestamente, el intermedium como exemplum alegórico debe empezar por las restricciones de la ley y demostrar su reorientación para convertirse en algo más, guiado por otras pasiones diferentes de la dominación.

[1] Dick Higgins, "Intermedia" (1966), en *Intermedia, Fluxus, and Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*, Steve Clay y Ken Friedman (eds.), Nueva York, Siglio, 2018, p. 26 [Trad. cast. de Pablo Marín, "Intermedia", en *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*, Mariano Mayer (ed.), Buenos Aires, Caja Negra, 2019].

[2] Dick Higgins, ibíd., p. 25.

[3] Higgins cita a estos tres autores en una carta dirigida a Jürgen E. Müller, 30 de octubre de 1993, caja 51, carpeta 25, Dick Higgins Papers, Northwestern University.

[4] Véase Dick Higgins, "Intermedia", en *Library Journal,* vol. 93, nº 11, junio de 1968, p. 2214.

[5] Dick Higgins, "The Something Else Press: Notes for a History to Be Written Some Day", en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), óp. cit., p. 158.

[6] Dick Higgins, "Intermedia" (1968), óp. cit., p. 2213.

[7] Dick Higgins, "Statement on Intermedia", en *dé-coll/age*, nº 6, 1967, p. 35.

[8] Dick Higgins, prólogo del editor en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, *The Four Suits*, Nueva York, Something Else Press, 1965, p. xiv.

[9] Philip Corner, "Impositions of Order", ibíd., p. 163.

[10] Dick Higgins, "Intending" (1966), en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), óp. cit., p. 37; "Games of Art" (1966), ibíd, p. 31.

[11] Dick Higgins, "Intending", ibíd., pp. 38-39.

[12] Dick Higgins, "Games of Art", ibíd., p. 33.

[13] Ibíd., p. 26.

[14] Dick Higgins, prólogo del editor, en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. xii.

[15] Alison Knowles, "Performance", ibíd., pp. 6-46.

[16] Alison Knowles, *The "T" Dictionary*, ibíd., pp. 2-6.

[17] Alison Knowles, "Performance", en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. 35.

[18] Véase Natilee Harren, "The Crux of Fluxus: Intermedia, Rear-Guard", en *Art Expanded*, 1958–1978, Eric Crosby y Liz Glass (eds.), Mineápolis, Walker Art Center, 2015. Disponible en https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus/ [Última consulta: 03-04-2023].

[19] Dick Higgins, "Games of Art", óp. cit., p. 31.

[20] Ibíd., p. 32.

[21] Morris utilizó el término por primera vez entre 1960 y 1961, en una declaración que escribió para *An Anthology of Chance Operations*, de La Monte Young. Véase Natilee Harren, *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*, Chicago, University of Chicago Press, 2020, p. 127.

[22] Dick Higgins, "Blank Images", en *Something Else Newsletter*, vol. 2, nº 1, abril de 1971, p. 2.

[23] Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Thomas Middleton Rayson (ed.), Londres, Constable & Co., 1936, p. 33.

[24] Ibíd., p. 30.

[25] Samuel Taylor Coleridge, *The Statesman's Manual* (1816), citado en Jeremy Tambling, *Allegory*, Londres, Routledge, 2010, p. 78. Quisiera expresar mi agradecimiento a David Sigler por darme a conocer el libro de Tambling.

[26] Para un análisis de la alegoría y el dogma, véase un autor al que Higgins profesaba un profundo respeto: Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londres, Continuum, 2004, pp. 64-70 [Trad. cast. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992].

[27] Nicholas Halmi señala que los comentarios despectivos de Coleridge en relación con la alegoría en comparación con el símbolo los escribió entre 1816 y 1825, y no reflejan su opinión general sobre esta cuestión. Nicholas Halmi, "Coleridge on Allegory and Symbol", en *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, Frederick Burwick (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 346.

[28] Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, Nueva York, Verso Books, 2019, p. 2.

[29] Dick Higgins, "Postface", en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), óp. cit., p. 64.

[30] Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, óp. cit., p. 33. Pienso, en particular, en los modelos de alegoría desarrollados por Benjamin H. D. Buchloh en "The Allegorical Procedures: Appropriations and Montage in Contemporary Art" (1982), en *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2015, pp. 173-226 [Trad. cast. de César Rendueles y Carolina del Olmo, *Formalismo e historicidad,* Akal, Madrid, 2004], y en Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", en *October*, nº 12, primavera de 1980, pp. 67-86.

[31] Dick Higgins, "Postface",), óp. cit., p. 57.

[32] Véase Diedrich Diederichsen, "The Piano", en *Henning Christiansen: Freedom Is around the Corner*, Lawrence Kumpf, Joe Bucciero y Mark Harwood (eds.), Brooklyn, Blank Forms, 2018, pp. 49-64.

[33] Véase Gunnar Schmidt, Klavierzerstörungen *in Kunst und Popkultur,* Berlín, Reimer, 2012. Traducido del alemán al inglés por Philip Corner en: http://piano-activities.de/englindex.html

[34] Ibíd.

[35] Jon Hendricks (ed.), *Fluxus Codex*, Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988, p. 24.

[36] Citado en Gunnar Schmidt, óp. cit.

[37] Philip Corner, "Impositions of Order", en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. 163.

[38] Philip Corner, "Piano Activities (Piece for Many Pianists)", en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. 168.

[39] Philip Corner, "Impositions of Order", óp. cit., p. 163.

[40] Dick Higgins, prólogo del editor en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. xxi.

[41] Ibíd., p. xvi.

[42] Dick Higgins, "Postface", óp. cit., p. 80.

[43] Dick Higgins, "Games of Art", óp. cit., p. 32.

[44] Dick Higgins, "Intending", óp. cit., p. 38.

[45] John Cage, "How to Pass, Kick, Fall, and Run", en *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969, pp. 135-136 [Trad. cast. de Isabel Fraire, "Como pasar, patear, pasar y correr", en *Del lunes en un año*, Ciudad de México, Alias Editorial, 2019].

[46] Dick Higgins, "Fluxus: Theory and Reception", en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), óp. cit., p. 97.

[47] Dick Higgins, "Intending", óp. cit., p. 39,

[48] Dick Higgins, prólogo del editor, en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. xv.

[49] Ibíd., p. xiv.

[50] Philip Corner, "Reconstitutional", en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., p. 145.

[51] Dick Higgins, "Intending", óp. cit., p. 39,

[52] Dick Higgins, "Games of Art", óp. cit., p. 25.

[53] Dick Higgins, "Intermedia" (1966), óp. cit., p. 25.

[54] Philip Corner, "Passionate Expanse of the Law", en Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, y Tomas Schmit, óp. cit., pp. 153-158.

[55] Ibíd., p. 153.

[56] Frédéric Lordon, *La société des affects: Pour un structuralisme des passions*, París, Seuil, 2013, p. 8 [Trad. cast. de Antonio Oviedo, *La sociedad de los afectos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2020].

[57] Ibíd., p. 10.

[58] Frédéric Lordon, *Imperium: Structures and Affects of Political Bodies* [*Imperium. Structures et affects des corps politiques*, París, La fabrique éditions, 2015], Nueva York, Verso Books, 2022, p. 228.

[59] Ibíd., p. 5.

[60] Henning Christiansen, "They Must Have Wondered: Paik's Piano (Piano Story)", en Lawrence Kumpf, Joe Bucciero y Mark Harwood (eds.), óp. cit., p. 43.

[61] Véase la documentación que aparece en Geoffrey Hendricks (ed.), *Critical Mass: Happenings, Fluxus and Performance Intermedia at Rutgers University*, 1958–1972. New Brunswick, Nueva Jersey, Mason Gross Art Galleries / Rutgers University Press, 2003, pp. 98-111.

[62] Ibíd., p. 99.

[63] Geoffrey Hendricks (ed), óp. cit., p. 102.

Johanna Gosse

Intermedia Res: la Something Else Press como sistema de tiempo real

Si uno de los problemas fundamentales del arte reciente ha sido el de determinar cómo se puede consagrar la vida al arte, es indudable que una de mis obras más importantes, la Something Else Press (1964-1974, collage, varios colaboradores) tenía que reflejar esta cuestión. [...] Pero desde que el tiempo es tiempo, como dicen los cuentos tradicionales, siempre vi esta obra como una performance, un gesto, una declaración y una palabra: nunca como algo congelado, como una organización o un negocio.
Y de ahí mi elección de los títulos[1].

Dick Higgins definió la Something Else Press (en lo sucesivo, SEP) como una "performance" y como un "collage" colaborativo de diez años de duración porque pensaba que ofrecía una respuesta al espinoso problema de cómo se puede "consagrar la vida al arte". Nunca se concibió como "algo congelado, como una organización o un negocio", y menos mal que fue así, pues el cometido y la misión de la editorial son difíciles de precisar, y los beneficios que dio fueron muy escasos, si es que dio alguno. Sin embargo, como intentaré demostrar a continuación, el estatus poético y performativo de la SEP en cuanto "gesto, declaración y palabra" y sus actividades funcionales, cotidianas, eran fundamentalmente inextricables, un nudo gordiano tan bien apretado como la cuerda que mantiene atados al arte y a la vida. Para Higgins, el objetivo primordial de la editorial era la búsqueda de "algo más", algo tan precario y voluble como sugiere esa categoría; y este será asimismo el interés primordial de este ensayo[2].

Fundada a finales de 1963, la SEP se incorporó de manera relativamente tardía a la llamada revolución del libro de bolsillo, que permitió al público en general acceder a ediciones baratas de los libros de la vanguardia, la modernidad y la contracultura. Entre los modelos más relevantes de este movimiento podemos encontrar editoriales como New Directions y Grove Press, así como la revista que publicaba esta última, la *Evergreen Review.* En los años previos a la fundación de la

SEP, Higgins participó activamente en la revolución "mimeográfica", que surgió en torno a una serie de publicaciones baratas de edición limitada como *Floating Bear* y *Fuck You*[3]. Sin embargo, la metodología editorial declarada de la SEP iba en contra tanto de las editoriales comerciales como de las underground, tal y como observaba el propio Higgins empleando la tercera persona en un tono cuasi épico: "A fin de cuentas la expresión 'algo más' describía la política editorial que le interesaba a él: observar minuciosamente cualquier material vanguardista que publicaran las demás editoriales, sobre todo las editoriales comerciales más importantes, y siempre y sin tener en cuenta ninguna otra cosa que pudiera suceder, publicar 'algo más'"[4].

Siempre y sin tener en cuenta ninguna otra cosa que pudiera suceder. Como instigador de su propia revolución editorial, Higgins perseguía empecinadamente la misión epónima de la editorial de publicar "algo más", que era a su entender la solución provisional al problema existencial que atormentaba a su generación artística: no tanto *qué* hacer sino *cómo* vivir. Esta transición del *qué* al *cómo* era el reflejo de otras transiciones más generales que habían tenido lugar en el arte de la década de 1960: la del objeto al método, y la de la *obra* de arte al *sistema* artístico. En este sentido, el giro editorial de Higgins se alineaba con el discurso posformalista emergente de la "estética de sistemas" que anunciaría Jack Burnham en su histórico ensayo homónimo de 1968: "Nos encontramos ahora en plena transición de la cultura *centrada en el objeto* a la cultura *centrada en los sistemas*. En este caso, el cambio no surge de las *cosas*, sino del *modo en que se hacen las cosas*"[5].

El sistema de Higgins, situado en la intersección entre el arte y la edición, aunque no se pudiera encuadrar exclusivamente bajo ninguna de estas dos categorías, interactuaba al mismo tiempo con el contexto del mundo del arte y con la ecología más amplia de las publicaciones comerciales, aunque mantenía cierta distancia crítica y una alteridad estratégica en relación con ambos mundos: era tozuda e inevitablemente "algo más". Bajo los auspicios de la SEP, Higgins se forjó un papel híbrido de artista-corrector-editor que le permitía intervenir de lleno (no de forma indirecta, representativa o metafórica) en lo que Burnham definía en el ensayo que escribió en 1969 sobre los "Sistemas de tiempo real", como los "metaprogramas" del mundo del arte. Estas "estructuras comerciales, promocionales y archivísticas del mundo del arte" abarcan todas las formas de literatura y edición artística, no solo los estudios, las críticas y la publicidad *sobre* el arte y los artistas, sino también los textos escritos *por* los propios artistas[6].

En ese mismo ensayo, Burnham hablaba de la importancia secundaria de los objetos dentro del arte de sistemas:

> Una de las principales ilusiones del sistema del arte es la idea de que el arte reside en determinados objetos. Tales artefactos son la base material del concepto de "obra de arte". Pero en esencia todas las instituciones que procesan datos artísticos y generan información, son componentes de la obra de arte. Sin el sistema de apoyo, el objeto pierde su definición; pero sin el objeto, el sistema de apoyo puede sostener la noción de arte. De manera que podemos entender por qué la experiencia artística cada vez se encuentra menos vinculada a las formas canónicas o determinadas, y abraza cualquier modo de experiencia concebible, incluida la vida en los entornos cotidianos[7].

En cuanto "sistema de tiempo real", la SEP interactuaba con los metaprogramas del mundo del arte afianzando su producción de "artefactos" (libros, catálogos, anuncios de exposiciones, publicaciones periódicas, correspondencia, listas de contactos, documentos administrativos y otros objetos promocionales y *ephemera)* dentro de una infraestructura de apoyo —la empresa editorial, sus oficinas y almacenes, así como otras filiales, como la Something Else Gallery— que Higgins mantenía gracias a las relaciones sociales activas que entablaba con sus trabajadores, sus autores y su público. La editorial abarcaba, por tanto, una amplia variedad de procesos (edición, producción, distribución, financiación, promoción), de personas (editores, autores, artistas, lectores, críticos) y de medios (correspondencia, literatura, publicaciones periódicas, *ephemera*, exposiciones) complejamente entrelazados, interdependientes e irreductibles.

A medio camino entre dos sistemas diferentes —por una parte, el arte, por otra las "revoluciones" contemporáneas en las publicaciones de vanguardia y en las editoriales comerciales— la SEP se relacionaba por igual con ambos mundos pero no pertenecía en exclusiva a ninguno de ellos. En la medida en que se puede alinear con la definición de "sistema de tiempo real" de Burnham, la SEP también participó en un distanciamiento más general de los objetos artísticos independientes que la acercaba a planteamientos conceptuales, performativos, inmateriales, procesuales, y a otros enfoques "expandidos", un giro que se caracterizaba muchas veces por el abandono de la especificidad del medio en favor de lo híbrido y, en algunos casos, de la intervención directa en los sistemas sociales, tecnológicos, infraestructurales, económicos, políticos y medioambientales[8]. Este cambio de paradigma decisivo que tuvo lugar en el arte de finales de la década de 1960 adoptó numerosas formas diferentes, y sirvió como telón de fondo para el desarrollo de la "estética de sistemas" de Burnham, los happenings de Allan Kaprow, la "desmaterialización del objeto artístico" de Lucy Lippard[9] y la aparición de Fluxus, que fue quizá el fenómeno más importante para la SEP. Pero, aparte de este glosario de términos que inventaron los artistas y los críticos para describir los avances del momento en el arte de los años sesenta, fue el neologismo influyente y personal que acuñó el propio Higgins, "intermedia", que apareció por vez primera en las páginas del número inaugural del *Something Else Newsletter*, el que reflejaba mejor la identidad híbrida del sistema artístico/editorial de Higgins.

El cometido editorial de la SEP se centraba en gran medida en los artistas Fluxus y del intermedia, como aclaraba Higgins: "Hiciéramos lo que hiciéramos, teníamos que ser fieles a nuestro nombre, ofrecer "algo más" que los editores comerciales. [...] Pero si el propósito de la editorial era siempre publicar obras valiosas que se diferenciaran de las modas o las convenciones de la época, entonces para cumplir esa función, la editorial tenía que incluir *otros tipos de intermedia* diferentes de Fluxus"[10]. En la medida en que las publicaciones de la SEP eran *al mismo tiempo* libros y obras de arte, gran parte de su catálogo se podía caracterizar como *intermedia*, en virtud, sobre todo, del marcado acento que se ponía en la poesía concreta. Sin embargo, más allá de su papel fundamental como *distribuidora* de intermedia, la editorial también había sido concebida como un sistema intermedia en sí, un sistema en el que la búsqueda de "algo más" era la metodología rectora.

Para intentar demostrar que la SEP era un sistema intermedia, convendría volver la vista sobre las intenciones originales de Higgins. La historia de la fundación de Something Else es, a estas alturas, tan conocida como entrañablemente prosaica: según contaba Higgins, en algún momento de 1962 George Maciunas le había planteado la idea de publicar un libro con sus escritos[11]. Higgins le propuso escribir un manuscrito con 365 entradas diarias que abarcaran un año entero (una fusión de literatura y performance que ya anticipaba su incipiente teoría del intermedia). El libro se titularía *Jefferson's Birthday* [El cumpleaños de Jefferson], en alusión a las fechas de comienzo y de finalización del proyecto. El texto vendría acompañado de un ensayo histórico titulado "Postface" [Posfacio] en el que se resumirían los acontecimientos artísticos clave que habían tenido lugar entre mediados de la década de 1950 y el año de publicación de la obra, 1963. El proyecto se estancó, pero Higgins decidió publicar el libro de manera independiente bajo su propio sello. Después de pasar una tarde entera bebiendo, se reafirmó aún más en su resolución. Volvió a casa dando tumbos, le contó sus planes a su esposa, la artista Fluxus Alison Knowles, y ella le preguntó cómo iba a llamar a su nuevo proyecto editorial. "Editorial Shirtsleeves [mangas de camisa]", replicó Higgins, un nombre que evocaba la musculosa autosuficiencia del trabajo manual, con un guiño al populismo de la era del Frente Popular. A Knowles no le gustó, y respondió: "No me convence. Seguro que se te ocurre algo más"* Según Higgins, se quedó con este "nombre prácticamente casual" porque "tenía un doble sentido y un tono coloquial" que "encajaban a la perfección con mis propósitos editoriales"[12].

¿Y si en realidad sí se le ocurrió algo más? Barbara Moore, la primera asistente editorial de la SEP, ponía en entredicho esta historia afable y probablemente apócrifa, y afirmaba que en un principio la idea de Higgins era llamar a la editorial "Fluxus Annex" [Anexo de Fluxus], probablemente en un intento por recuperar en parte la autoría del nombre de Fluxus[13]. Mientras que Maciunas mostraba cierta tendencia a controlar los límites y la afiliación a Fluxus, con frecuentes amenazas de ostracismo o expulsión, Higgins rechazaba esa ortodoxia programática, como demuestra el catálogo de la SEP, en el que se entremezclaban libremente los colaboradores de Fluxus con una amplia variedad de artistas, poetas y teóricos cuyo denominador común era haber sido capaces de despertar el interés de Higgins, no su adhesión a un principio o a un movimiento específicos. En este sentido, la SEP —tanto en su nombre como en su producción— ofrece un contraejemplo perfecto de lo que Hannah Higgins ha definido acertadamente como el "problema Maciunas", según el cual "el Papa George" (como le llamaba Dick) habría ejercido una influencia desmesurada en los estudios y en la interpretación de Fluxus en virtud de su autoproclamación como promotor y portavoz del movimiento[14].

Al margen de que el nombre de "Something Else" fuera un chiste familiar fruto de la casualidad o una ficción conveniente, se puede decir que se adaptaba más a la sensibilidad editorial abierta de Higgins que "Fluxus Annex", que habría marcado el proyecto, pues habría pasado a la historia como una filial directa de un movimiento específico[15]. Dicho esto, "Something Else" es, a pesar de todo, la quintaesencia de Fluxus, en su paródica subversión de las propias convenciones del nombre artístico. Al igual que la marca "Acme" que se utiliza en los dibujos de

October 19, 1963

Dear Oskx M-et.,

I saw the letter you wrote Maciunas, it was full of great enthusiasm and I can hardly wait for your blow-by-blow description.

I have a very stupid job, doing production work and inviting customers (Random House is especially disagreeable) to yeellll at me over the phone and taking books on psychoanalysis very seriously, etc. etc. This aspect of printing I do not like, but jobs are scarce, and I think this may pay better than most others available to me. Besides, the plant is in vermont, and maybe the company will move us to vermont next year. I like vermont so very much. So at least it's a job, and probably it's no worse than yours at the Stars and Stripes.

Maciunas has stripped all the plaster off his wall- downstairs from me- and painted everything white and somehow turned a circa-1820 vintage house into a Polish village monastery, but it is very nice. And he's hired Jackson Mac Low to type up a few commercial projects to make money for Fluxus. The great events will be in January, and obviously you just have to come somehow, we can always arrange for you to stow away in an apple barrel and be shipped over. But there will be savory noises to hear and oh to be able to take you to Chinatown! You and Daniel could always pretend to be lovers and Castelli could be given to understand that without the one, there's no other, so you could be brought that way. And besides, then Rauschenberg and Johns would be close to Daniel again.

But before we move out of this town, we really want so much to have a few too many with you at O'Connell's, and it won't be there much longer- it's an old-timed river boat bar reassembled for a movie set (1) years ago and since operated commercially, if a bit seedily. And Nick the Grik- who once was head chef at Abdullah's in Istanbul, and who will not bring myself to be an apprentic or assistant- (therefore he runs a beanery)- we can induce him to make one of his great dishes, kylyç ş¡ş, or something like that.

I'm nostalgic about New York already, even though I won't leave it for a year yet.

Alison had a big show out on the coast, but she's back now. I'm still in my hermitage, except for Maciunas I see nobody, working on Jefferson's Birthday and my long, hot essay, Postface. I haven't had a concert in six months, and I won't either till I finish my current projects.

So love from us both to the french countryside and to the Norman moon,

Love,

dick

Fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat fat Dick

Dick Higgins
Carta dirigida a Emmett Williams, 1963

Warner Bros para nombrar todo tipo de productos estrafalarios y escacharrados, "Something Else" es una designación deliberadamente deflacionaria que se ridiculiza a sí misma e invoca la fascinante perspectiva del "algo", sea lo que sea, diferente de lo que se espera: el sistema de promoción perfecto para el intermedia.

Sin embargo, aunque resulta muy tentador considerar que "Something Else" expresaba la renuncia explícita a alinearse con la visión programática de Fluxus que defendía Maciunas, tal interpretación corre el riesgo de exagerar la división entre ambos artistas. La SEP fue tanto el fruto del consenso y de la colaboración entre Higgins y Maciunas como de las desavenencias entre ambos. De hecho, en el transcurso de las primeras conversaciones en torno a la publicación de los escritos de Higgins en 1962, Maciunas y él estaban totalmente de acuerdo en que el problema fundamental al que se enfrentaba Fluxus era el de la distribución: cómo sortear las barreras institucionales para hacer llegar la obra directamente al público. La solución de Maciunas consistió en producir ediciones facsímiles baratas de las publicaciones de Fluxus y repartirlas entre sus miembros y simpatizantes. Higgins, por su parte, siguió el camino opuesto: publicaba libros de gran calidad, duraderos y comerciales que el público en general podía comprar en cualquier librería normal. Y, a diferencia de los de Maciunas, los gustos de Higgins eran muy variados: igual encargaba singulares libros de artista y antologías editadas, como la *Anthology of Concrete Poetry* [Antología de poesía concreta] de Emmett Williams, que reeditaba libros vanguardistas y modernos difíciles de encontrar de autores como Gertrude Stein y Richard Huelsenbeck. No obstante, el hecho de que tanto Higgins como Maciunas se dedicaran a la edición en la misma época confirma la tesis de que sus actividades se basaban en una sensibilidad común afín a Fluxus.

Después de *Jefferson's Birthday/Postface*, el primer título que encargó Higgins fue *The Paper Snake* [La serpiente de papel, 1965] de Ray Johnson, un fino volumen de tapa dura compuesto por dibujos, fragmentos de collages y poemas breves que Johnson le envió a Higgins por correo entre 1959 y 1964. El libro podría entenderse como una deslavazada introducción al arte postal de Johnson, una práctica que inició a mediados de la década de 1950 e institucionalizó con la fundación de la New York Correspondence School (NYCS) en algún momento del año 1962. Antes de crear esta "escuela", Johnson también había inventado el neologismo *moticos* para definir sus collages, un término muy flexible que se aplica igualmente a los collages terminados, a las obras incompletas, a los fragmentos de collage y a los dibujos a tinta china de los contornos de estos fragmentos. El término *moticos*, que tenía más de nombre de batalla que de distintivo, era una etiqueta igual de fugaz y voluble que la de "Something Else"[16].

Los esfuerzos denodados de Higgins por publicar *The Paper Snake* revelan la afinidad artística que tenía con Johnson, pero también demuestran que la enigmática práctica de este artista —sus collages *moticos* y la correspondencia poética, a menudo inescrutable, de la NYCS— se adaptaba a la perfección a los requisitos que había establecido Higgins para que una obra se pudiera calificar como "Something Else". Inspirándose en el arte postal de Johnson, la SEP se convertiría en un proyecto cada vez más social, colaborativo e interconectado con la aparición de sus publicaciones periódicas, su boletín y los Great Bear Pamphlets. Al igual que la NYCS, la SEP aprovechó el sistema de distribución a gran escala del

servicio postal para fortalecer los lazos entre un público disperso pero conectado gracias a las actividades intelectuales, sociales y artísticas. Y del mismo modo que Johnson distribuía su arte oculto en el correo, la SEP desarrolló una especie de interferencia mimética con una plataforma de comunicación existente y adoptó, en este caso, el formato aparentemente convencional del libro comercial como medio de difusión de "Something Else".

En palabras de Barbara Moore, los libros de la SEP eran como "'lobos artísticos con piel de cordero' que se infiltraron en el *establishment* del arte y cimentaron la futura revolución de los libros de artista"[17]. En todo caso, si los libros eran los proverbiales lobos que habían conseguido franquear las puertas del sistema, ¿qué tipo de amenaza representaban exactamente? Como hemos visto, la retórica de la casualidad, la ambivalencia y el subterfugio se encontraba implícita en la historia de los orígenes de la SEP, que Higgins veía como una escena del crimen o un descubrimiento casual: "Bien entrada la noche, en diciembre de 1963", afirmaba, "fundé la Something Else Press por error". Este aura de precariedad también impregna la singular teoría del intermedia de Higgins, un término que acuñó en el primer número del *Something Else Newsletter* en febrero de 1966. Curiosamente, aunque Something Else fue el primer canal de distribución del ensayo de Higgins "Intermedia", rara vez se ha llegado a afirmar que la SEP fue la aportación teórica más importante de Higgins al discurso artístico. El ensayo "Intermedia" comienza con un ataque contra el *establishment* del arte:

> El pop y el op están muertos, sin embargo, porque se limitan, a través del medio que emplean, a las viejas funciones del arte de decorar y sugerir grandeza, sea cual fuere su contenido concreto o las intenciones de los artistas. Ninguna de las ingeniosas teorías que combina Mr. Ivan Geldoway pueden librarles de caer en un tedio y en una irrelevancia colosales[18].

Higgins arremete contra los entendidos de los círculos artísticos, un grupo de chovinistas, elitistas y provincianos encarnado en la figura de "Mr. Ivan Geldoway", un personaje inventado, compuesto con los nombres de Ivan Karp, Henry Geldzahler y Lawrence Alloway, en una mordaz caricatura de la troika marchante-comisario-crítico de arte. Sin embargo, la facción "underground" y contracultural del mundo del arte institucional tampoco salía muy bien parada bajo la mirada despiadada de Higgins. En otro texto criticaba a la columnista del *Village Voice* Jill Johnston, "una periodista", en sus palabras, "del *establishment* moderno (a pesar de su postura de lesbiana radical, no es más que eso)"[19]. Estas chanzas editoriales tienen un propósito performativo, pues permiten a Higgins diferenciar de un plumazo su propia labor, bajo los auspicios de una editorial autofinanciada, de los tres ámbitos más importantes del entorno editorial del arte: los catálogos de museos y galerías, los medios de comunicación tradicionales como *The New York Times* y la prensa underground. Al distanciarse tanto del establishment institucional como del "*establishment* moderno", Higgins afirmaba que la SEP no era ni ortodoxa ni independiente, era "algo más", y, por tanto, estaba mejor preparada para resistirse a la censura, la captación y la mercantilización. Entendidas como actos de discurso retóricos, las polémicas autopromocionales de Higgins también revelaban la autonomía crítica que se podía permitir al poseer y dirigir una casa editorial propia.

A SOMETHING ELSE MANIFESTO

When asked what one is doing, one can only explain it as "something else. Now one does something big, now one does something small, now another big thing, now another little thing. Always it is something else.

We can talk about a thing, but we cannot talk a thing. It is always something else.

One might well emphasize this. It happens, doesn't it? Actually, everybody might be in on this Something Else thing, whether he wants it or not. Everyman is.

For what is one confined in one's activity? Commitment on a personal level can be plural. One can be committed to both salads and fish, political action and photographic engineering, art and non-art. One does, we hope, what seems necessary, or, at least, not extraneous, not simply that to which one has committed oneself. One doesn't want to be like the little german who hated the little menshevik because the little german always did his things in a roll format, and when the little menshevik did that kind of thing too, the little german got into a tizzy. If one is consistent and inconsistent often enough nothing that one does is one's own, certainly not a form, which is only a part of speech in one's language. One must take special care not to influence oneself. Tomorrow one will write Schubert's Fifth Symphony, cook some kohlrabi, develop a non-toxic epoxy, and invent still another kind of theatery or perhaps one will just sit and scream; or perhaps...

When you touch a fact it is a fact. No idea is clear to us until a little soup has been spilled on it.

So when we are asked for bread, let's give not stones, not stale bread. Maybe we have no bread at all, anyway. But why not give a little chicken? Let's chase down an art that clucks and fills our guts.

Dick Higgins
"Manifiesto de Something Else",
1964

El antídoto contra los géneros "tediosos" e "irrelevantes" como el pop y el op, anunciaba Higgins, era el intermedia, o las obras de arte situadas *entre* los medios y los modos de producción específicos[20]. Aunque esta formulación anticipaba el florecimiento de las prácticas posformalistas, de orientación sistémica, basadas en los procesos, conceptuales y "desmaterializadas" que con el tiempo acabarían definiendo el arte de finales de la década de 1960, el origen y la distribución de esta categoría dentro de las páginas de una publicación de la SEP ha tenido el paradójico efecto colateral de eclipsar el propio estatus de la editorial como sistema de intermedia activo y cambiante. Del mismo modo, la crítica que esgrimía Higgins contra el *establishment* del mundo del arte por instrumentalizar la literatura crítica y especializada y convertirla en publicidad (o en las "ingeniosas teorías" de Geldoway) ha ocultado activamente el propio papel de la SEP como contramodelo real de esta tendencia. En este sentido, se puede interpretar que la SEP no fue tan solo una mera plataforma para realizar comentarios sin censura: ejemplificaba, además, en cuanto aplicación directa de las exigencias retóricas de Higgins, el intermedia como medio y como mensaje[21].

Aunque Higgins no llegó a definir la SEP como intermedia, en su ensayo homónimo sí utilizaba la expresión "algo más" para describir los antecedentes históricos del arte intermedia, una coincidencia que revela que consideraba que estos términos, "algo más" e "intermedia", eran análogos, prácticamente sinónimos, aunque no fueran intercambiables: "¿Quién sabe cuándo comenzó [intermedia]? No hace falta que nos adentremos en la historia en detalle. Parte de la razón por la que los objetos de Duchamp son fascinantes mientras que la voz de Picasso se desvanece es que las piezas de Duchamp se encuentran realmente entre los medios, entre la escultura y *algo más*, mientras que Picasso se puede clasificar enseguida como un ornamento pintado"[22].

En lugar de definir la SEP como intermedia, Higgins solía caracterizarla como un "collage" colaborativo, realizado por él en coautoría con los artistas que publicaba; una obra en la que los propios libros hacían las veces de "derivados", rastros materiales de esos intercambios colaborativos:

> Lo bueno de crear una empresa editorial como si fuera un collage es que podía incluir obras importantes de otros artistas y, de esta forma, descubrírselas al público en general. En los collages tradicionales uno puede tomar una obra y colocarla aquí o allá, por lo general una obra menor de otro artista, e incorporarla físicamente a la propia obra. Pero los *derivados* de la SEP eran sus libros (aunque la editorial, como la mayoría de las obras de arte, tenía una vida y una identidad independientes de su producción). Estos *derivados* siguen existiendo, conservan su interés intrínseco y, con suerte, seguirán disponibles durante un tiempo, incluso después de que yo desaparezca. La situación de la SEP es similar a la de la tienda de Oldenburg (y por eso yo estaba empeñado en publicar *Store Days* [Días de tienda] los apuntes y los recuerdos de la época de la tienda de Oldenburg), si *The Store* [La tienda] hubiera llevado sus propias premisas hasta su conclusión lógica y realmente su fundador pudiera haberse mantenido gracias a la venta de sus chocolatinas, camisas, plantas, etcétera[23].

La comparación que establece Higgins entre la SEP y *The Store* (1961-1964) de Claes Oldenburg resulta especialmente reveladora (sobre todo porque Higgins, de manera un tanto contradictoria, en su ensayo "Intermedia" rechazaba el arte pop porque le parecía "tedioso e irrelevante"). Al igual que la SEP, *The Store* contaba con dos estratos de intermedia superpuestos: una serie de objetos en venta, que combinaban el medio de la pintura y el de la escultura, con forma de objetos cotidianos, todos presentados en un entorno que se podía situar a medio camino entre la performance conceptual y la tienda minorista convencional. La alusión a las esculturas blandas de Oldenburg en el ensayo "Intermedia" de 1966, en el que las alababa por haber abierto nuevas posibilidades intermediales, sumada a la publicación de *Store Days* de Oldenburg por la SEP en 1968, indican que Higgins consideraba que la obra de Oldenburg era un buen ejemplo de intermedia[24]. Y, sin embargo, a diferencia de *The Store* y, antes de eso, de los "combinados" de Robert Rauschenberg, Higgins no estaba tan interesado en explorar el espacio que existe entre dos medios artísticos convencionales (la pintura y la escultura, la música y la poesía) como en forjar una zona liminal entre el arte y los sistemas, los objetos y las experiencias cotidianas: por eso *The Store* era un ejemplo más completo de intermedia que las esculturas blandas de Oldenburg propiamente dichas. Esta distinción se aprecia con especial claridad en "Intermedia" cuando Higgins declara su admiración hacia Oldenburg por ser uno de los pocos artistas contemporáneos próximo a crear obras "ubicadas consciente e intermedialmente entre la pintura y el calzado", y cuando señala asimismo que el impacto duradero de los *readymade* de Marcel Duchamp reside en su posición "entre la escultura y *algo más*". En una palabra, el intermedia, de una manera muy similar al "algo más", apunta a una condición de heteronomía radical que rechaza las marcadas fronteras que estableció la alta modernidad entre el arte y la producción cultural comercial, popular e industrial, y otros "sistemas de tiempo real", categorías que para la modernidad son totalmente incompatibles o incluso polos opuestos.

Como la mayoría de las cosas "Something Else", no deja de ser curioso —teniendo en cuenta la cantidad de tinta que Higgins vertió para escribir sobre el intermedia y la fundación de su editorial, además de las marcadas afinidades entre estos dos proyectos— que en ningún momento su fundador llegara a definir explícitamente la editorial *como* intermedia. De hecho, aparte de los abundantes textos que Higgins escribió sobre el tema, la SEP apenas aparece en la literatura sobre Fluxus y en la historia del arte de la posguerra, y es mucho más fácil encontrar menciones esporádicas en las notas finales, en las bibliografías o en los pies de las ilustraciones de los estudios especializados en historia del arte, que análisis conceptuales o históricos específicos[25]. Sin embargo, si bien es cierto que la reputación de la SEP como una de las primeras editoriales independientes especializada en libros de artista ha eclipsado los estudios sobre su posición dentro de la obra de Higgins y, en la misma medida, dentro de la historia del arte, puede que este fenómeno fuera una maniobra deliberada, otro de los sutiles subterfugios de Higgins. Aunque Higgins utilizó la editorial como instrumento de producción, promoción y distribución de intermedia, estas operaciones cotidianas y su impresionante catálogo de publicaciones consiguieron obscurecer la intervención conceptual más general de la SEP en la intersección entre el arte y la labor editorial. Como un lobo con piel de cordero o, mejor aún, como un caballo de Troya capaz

← Peter Moore
Fiesta en la oficina de la Something Else Press,
Quinta avenida, nº 160, Nueva York, 1966

de sortear las puertas de las narrativas establecidas, de los cánones tradicionales y del arte como institución, el estatus de la SEP como sistema intermedia ha permanecido oculto a simple vista o, más exactamente, sepultado en el paratexto final de sus distintos "artefactos" y "derivados".

La Something Else Press, que nunca fue "algo congelado", ambigua en su constitución y difícil de encasillar, se puede analizar de una manera mucho más productiva como un sistema intermedia que como una sencilla colección de publicaciones intermediales. Esta formulación no es una mera puntualización semántica, sino que nos ayuda a entablar un nuevo debate sobre su influencia en la labor editorial de los artistas contemporáneos y, en concreto, de los que publican en plataformas experimentales. Siguiendo el ejemplo de la SEP como sistema, las plataformas editoriales de muchos artistas contemporáneos no se dedican tanto a la producción de "artefactos" tangibles como a utilizar el concepto y la lógica cultural de la "editorial" como base para impulsar iniciativas experimentales en el ámbito curatorial, programático y pedagógico que responden a las limitaciones y las posibilidades de la era digital y que, en particular, a diferencia de la SEP, suelen ser descaradamente políticas.

En la escena contemporánea de las editoriales de artista encontramos una amplia variedad de pequeñas casas independientes que publican obras de todo tipo, desde libros y revistas de artistas originales hasta reediciones de publicaciones históricas; entre los ejemplos más destacados podemos incluir Ulises (que debe su nombre a Ulises Carrión, el famoso teórico e intelectual del movimiento internacional del arte postal), Primary Information, Ugly Duckling Presse y Badlands Unlimited de Paul Chan. Estas iniciativas se desarrollan junto a otras que se pueden describir con más exactitud como plataformas híbridas de edición-comisariado-pedagogía, como Dominica Publishing de Martine Syms, BlackMass Publishing de Yusuf Hassan y Cassandra Press de Kandis Williams. Todas ellas conceden prioridad al arte negro, y a los artistas, a la teoría y a la política relacionados con este movimiento[26]. Aunque ambos modelos de edición artística hunden sus raíces en la SEP y se puede decir que el primero se parece más en su apariencia externa a la editorial de Higgins, las comparaciones entre la SEP y el segundo modelo, el de los casos basados en plataformas, resultan más instructivas y esclarecedoras. Haciéndose eco de la respuesta de la SEP a las preocupaciones cambiantes de su época —la transición del *qué* hacer al *cómo* vivir— el reciente auge de las plataformas editoriales dirigidas por artistas negros responde a una serie de inquietudes decididamente diferentes, a saber, las que inquieren *quién* tiene la capacidad y la autoridad para hablar y *quién* será escuchado.

Cassandra Press de Kandis Williams es un buen ejemplo de este cambio. Mientras que la SEP traspasó las puertas del establishment del arte y de la edición como un caballo de Troya intermedial, la editorial de Williams ha tomado prestado

su nombre de otra ilustre troyana, la sacerdotisa condenada a que nadie creyera sus visiones proféticas, a pesar de su veracidad. Cassandra Press es un sistema de información y comisariado que se materializa a través de publicaciones impresas y contenido en redes sociales (sobre todo historias de Instagram de largo formato, que se pueden ver durante un tiempo y que en ocasiones se archivan), y también de programas públicos, cursos *online* con influyentes artistas y comisarios (Hannah Black, Manuel Arturo Abreu, Ebony Haynes) y exposiciones. Los objetivos de Cassandra son "producir material impreso, clases, proyectos, libros de artista y exposiciones *lo-fi.* Nuestra intención es difundir ideas, divulgar un nuevo lenguaje, difundir un diálogo centrado en la ética, la estética, el activismo *femme* y la crítica negra porque... ninguno de vosotros os enteráis"[27].

El hincapié que hace Cassandra en la política y en los estudios negros, combinado con la utilización de la segunda persona, refleja su misión correctora y restitutiva. Mientras que en los abundantes textos que escribió sobre la SEP, Higgins solía utilizar la primera persona de singular, "Yo", o la tercera persona del singular o del plural, Cassandra/Williams emplea la segunda persona: "Ninguno de vosotros os enteráis", y la segunda persona a la que se dirige es al público de un mundo del arte dominado por los blancos (aunque no sea exclusivamente blanco ni persiga ese ideal). Este cambio gramatical implica además un cambio de deixis, en el que el editor en cuanto "Yo" adopta una postura más beligerante en relación con su público, el "ninguno de vosotros". Esta variación gramatical lleva implícito un nuevo conjunto de prioridades existenciales: en otras palabras, el problema fundamental no consiste ya en qué hacer o en cómo vivir, sino más bien, a quién pertenecen las palabras que hay que escuchar, el testimonio que hay que creer y la obra que se recordará, problemas que no se limitan exclusivamente al arte y a los artistas, sino que son cuestiones de supervivencia fundamentales.

Aparte de Gertrude Stein, Alison Knowles y Ben Patterson, los autores del catálogo de la SEP eran casi exclusivamente hombres blancos, un reflejo del panorama del mundo de la edición y del arte de los años sesenta. Reimaginar el catálogo de la SEP para poder interpretar que no fue un mero canon de publicaciones intermedia, ni un conjunto de selecciones organizadas y arcaicas, "congeladas" en la historia, sino más bien un elemento individual de un sistema intermedia complejo y cambiante, nos puede ayudar a encontrar nuevos herederos de su influencia en las editoriales de artistas contemporáneos. Por decirlo de una manera más sencilla, la intervención dual de la SEP en dos sistemas existentes de comunicación —el arte y la edición comercial— marcó un antecedente decisivo del modo en que los artistas contemporáneos ocupan en la actualidad las plataformas mediáticas existentes y se infiltran en ellas, a saber, en y a través de Internet.

Con "Something Else" Higgins construyó una metodología editorial que se reía de sí misma y encontraba oportunidades en la alteridad, *siempre y sin tener en cuenta ninguna otra cosa*. Y, al hacerlo, preparó el camino para las plataformas editoriales experimentales que no solo conceden prioridad al *algo* más, sino al *alguien* más, forjando plataformas para la expresión de la política radical, las voces marginadas y, sobre todo, el arte negro y su pensamiento experimental. Como dice Judith Rodenbeck, la Something Else Press es por tanto un "prototipo radical" de lo que puede ser, hacer y lograr la edición artística, siempre que sepamos adónde y cómo mirar[28].

[1] Dick Higgins, "Something Else Press—Reflections", manuscrito inédito, 21 de agosto de 1974, caja 31, carpeta 23, Dick Higgins Papers, Northwestern University.

[2] Me gustaría dar las gracias a Alice Centamore por repasar pacientemente conmigo estas intricadas cuestiones, y por hacerme ver que el carácter "precario y voluble" (a ella le debo estas palabras) del concepto de "algo más" [*something else*] ha sido un obstáculo para el desarrollo de estudios más profundos del papel de esta idea en la historia del arte.

[3] Aunque estas dos "revoluciones", la del libro de bolsillo y la mimeográfica, dieron forma al paisaje editorial de principios de la década de 1960, la SEP fue la única editorial en combinar los contenidos vanguardistas con los valores de la producción de calidad y la utilización de las redes de amplia difusión, dos rasgos que se suelen asociar con las editoriales comerciales. Véase Peter Frank, introducción a *Something Else Press: An Annotated Bibliography*, Nueva York, McPherson & Company, 1983, pp. 2-3. Para un estudio más detallado del papel de la Grove Press en el ámbito de la la contracultura de la década de 1960, véase Loren Glass, *Counterculture Colophon: Grove Press, the "Evergreen Review," and the Incorporation of the Avant-Garde*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

[4] Dick Higgins, "Whatever Happened to the Something Else Press?", manuscrito inédito, 21 de enero de 1975, caja 31, carpeta 23, Dick Higgins Papers, Northwestern University.

[5] Jack Burnham, "Systems Esthetics", en *Artforum,* vol. 7, nº 1, 1968, p. 31, citado en Johanna Gosse y Timothy Stott, "After the Breakdown: Sixty Years of Systems Art", en *Nervous Systems: Art, Systems, and Politics since the 1960s*, Durham, Duke University Press, 2022, p. 14.

[6] Jack Burnham, "Real Time Systems", en *Artforum,* vol. 8, nº 1, 1969, p. 49.

[7] Ibíd., p. 50.

[8] Para un análisis exhaustivo de este proceso véase Johanna Gosse y Timothy Scott, óp. cit.

[9] Curiosamente, Lippard no menciona específicamente a la SEP en su histórico libro *Six Years*; sin embargo, Dick Higgins aparece en unas cuantas entradas y se le identifica erróneamente como "Higgins, Ed.", en la entrada correspondiente a *Pop Architecture/Concept Art*, en la edición en alemán de *Fantastic Architecture*, un libro que Higgins en realidad coeditó en 1969 con Wolf Vostell y que la SEP publicó en inglés en 1970. Véase *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973, p. 69 [Trad. cast. de Mª Luz Rodríguez Olivares, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004].

[10] Dick Higgins, "Two Sides of a Coin: Fluxus and the Something Else Press", reimpreso en *Intermedia, Fluxus, and the Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*, Steve Clay y Ken Friedman (eds.), Nueva York, Siglio, 2018, pp. 145-146 [la cursiva es añadida].

[11] Dick Higgins, "The Something Else Press: Notes for a History to Be Written Some Day", publicado originalmente en *New Lazarus* Review, vol. 2, nº 1, 1979 y vol. 2, nº 3/4, 1980. Reimpreso en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), óp. cit., p. 151.

[12] Dick Higgins, ibíd., p. 151.

[13] Barbara Moore, "Some Things Else about Something Else Press", folleto publicado con ocasión de la exposición *Something Else Press* por Granary Books, Nueva York, 1992, p. 2. Véase también la nota 4 del ensayo de Alice Centamore incluido en este volumen (pp. 14-29), donde también se afirma que Higgins barajó la posibilidad de poner a la editorial el nombre de "Fluxus Annex".

[14] Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 182.

[15] Hannah Higgins, la reconocida estudiosa de Fluxus e hija de Dick y Alison, considera que el nombre "Something Else" era una muestra del "nominalismo flexible" de un movimiento artístico poco organizado cuyos miembros a veces inventaban nomenclatura para distanciarse del dogmatismo de Maciunas. "Es indudable que Fluxus no se habría llegado a formar sin Maciunas. Sin embargo, la continua resistencia a admitir el nombre de algunos de los miembros del propio grupo demuestra que se oponían tanto a aceptar esa rúbrica concreta como a cualquier definición específica de Fluxus". Véase Hannah Higgins, ibíd, p. 179.

[16] Para una explicación más pormenorizada de la inestabilidad del término *moticos*, un concepto caracterizado por la fugacidad, véase Johanna Gosse, "Moticos", en *Ray Johnson*, c/o, New Haven, Yale University Press, 2022, pp. 160-164.

[17] Barbara Moore, óp. cit., p. 1.

[18] Dick Higgins, "Intermedia", en *Something Else Newsletter,* vol. 1, nº 1, febrero de 1966, s. p. Para un análisis de este pasaje, véase Stephen Moonie, "A Poet of 'Non-ressentiment'? Lawrence Alloway, Ray Johnson, and the Art World as a Network", en *Getty Research Journal*, nº 8, 2016, p. 166.

[19] Dick Higgins, "Introduction by Dick Higgins", s. f., caja 82, carpeta 1, Dick Higgins Papers, Northwestern University.

[20] Véase el ensayo de Trevor Stark incluido en este volumen (pp. 48-61) para un análisis más amplio del concepto de intermedia de Higgins. En él, Stark nos advierte de los riesgos que entraña interpretar el concepto de "intermedia" de Higgins como un proyecto teórico coherente y transparente, y nos aconseja entenderlo más bien como una idea cargada de escepticismo y contradicciones internas.

[21] La publicación de *Verbi-Voco-Visual Explorations* de Marshall McLuhan en 1967 justificaría una interpretación mcluhaniana de la SEP.

[22] Dick Higgins, "Intermedia", óp. cit., s. p.

[23] Dick Higgins, "Whatever Happened to the Something Else Press?", óp cit. (la cursiva es añadida).

[24] "Por ejemplo, no puedo nombrar una obra que se haya ubicado consciente e intermedialmente entre la pintura y el calzado. Lo más cercano parece ser la escultura de Claes Oldenburg, que se sitúa entre la escultura y las hamburguesas o los helados Eskimo Pie; y aun así, sus esculturas se parecen más a las imágenes de estos productos que a los productos en sí", Dick Higgins "Intermedia", óp. cit., s. p.

[25] Dos excepciones recientes son estos estudios inéditos profundamente esclarecedores: Gregory Laynor, "Ray Johnson, Something Else Press, and *The Paper Snake*", en "The Making of Intermedia: John Cage to Yoko Ono, 1952 to 1972", tesis doctoral., University of Washington, 2016, pp. 62-91; y Rachel High, "Something Else Press as Publisher", tesis de maestría, The City University of New York, 2019.

[26] Para un estudio de la edición de artistas contemporáneos como práctica artística con capítulos dedicados a Hardworking Goodlooking, Dominica Publishing de Martine Syms y Bidoun, véase Kayla Romberger et al. (eds.), *Publishing as Practice*, Los Ángeles/Filadelfia, Inventory Press, 2019.

[27] "About Us", Cassandra Press, http://cassandrapress.org/About-us [Última consulta: 22-03-2023].

[28] Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, The MIT Press, 2014.

[*] En inglés, la expresión "Something Else" posee diferentes acepciones que, en este caso, dan lugar a un juego de palabras imposible de traducir. Knowles le habría preguntado, literalmente: "¿Por qué no la llamas [a la editorial] "*something else?*", para invitarle, en realidad, a que la llamara de otra manera, y Higgins habría interpretado la pregunta en sentido literal y habría decidido llamar a su editorial "Something Else". Esta expresión que hemos traducido como "algo más", significa también "otra cosa", pero puede aludir asimismo a algo excepcional, que se sale de lo común (algo "de otro nivel") o también a una cosa totalmente distinta de las demás, muy original ("otro rollo", que diríamos en español en tono coloquial) [N. del T.].

Christian Xatrec entrevista a Dick Higgins

"Christian Xatrec entrevista a Dick Higgins" es un extracto de una conversación teléfonica y por fax que tuvo lugar durante el otoño de 1993. Una versión corregida y condensada de la entrevista se publicó con el título "Dick Higgins: Avant-Garde Publishing Venture" [Dick Higgins: una empresa editorial de vanguardia] en la revista art press, nº 188, febrero de 1994, pp. 16-19.

Christian Xatrec: Al parecer, todos los textos que se han escrito sobre la historia de este tema coinciden, en general, en que el curso que impartió Cage en la New School for Social Research de Nueva York entre 1957 y 1960 constituye un momento decisivo para la aparición de algunas de las corrientes más radicales de la época: en primer lugar, algunas piezas con palabras que ya presagiaban el arte de concepto (aunque Henry Flynt todavía no había acuñado este término, George Brecht creó en este periodo una de las primeras piezas con palabras que el propio Flynt consideraba un antecedente del arte conceptual); en segundo lugar, los happenings (Allan Kaprow asistió al curso de Cage en 1957); en tercer lugar, Fluxus (hoy en día existen pruebas documentales que demuestran que fuisteis Jackson Mac Low y tú quienes pusisteis a Maciunas en contacto con las principales figuras de la vanguardia de la época, y, si esto no hubiera sucedido, Fluxus jamás habría visto la luz); y, por último, el concepto de "intermedia", que formulaste en 1966 y que no se puede desligar de la propia idea y de la existencia de la Something Else Press [en lo sucesivo la SEP].

Dick Higgins: En realidad, en la época en que asistí a las clases de Cage también estudiaba con el compositor Henry Cowell, el maestro del propio Cage. Y Henry utilizaba constantemente el término "evento" para designar los diferentes elementos de cualquier composición.

En cuanto a Flynt, aunque acuñó el término *arte de concepto*, juzgaba a Brecht únicamente por la relación que guardaba con su

propia obra. La verdad es que Brecht sacó el máximo partido del "evento" como principio. Los eventos, según la terminología de Brecht, podían ser microcosmos que sucedían, sin duda, pero también microcosmos que existían. Las repercusiones de esta idea fueron enormes.

La evolución de Kaprow, que empezó dedicándose a la pintura y al collage, se pasó al arte ambiental y los ensamblajes y acabó en el "happening", podría haber seguido perfectamente una trayectoria similar si no hubiera conocido a Cage. Es probable que esas clases le ayudaran a reunir el valor necesario para llevar su obra hasta su conclusión natural, pero no creo que le proporcionaran una base teórica para desarrollarla.

Mac Low y yo, pero también Richard Maxfield, paseamos a Maciunas por Nueva York y le presentamos a las personas que pensábamos que estaban haciendo las cosas más interesantes: La Monte Young, Ray Johnson y diez o doce más. Maciunas conocía mejor el arte del Renacimiento y el arte turco antiguo que el arte moderno.

El término "intermedia" fue acuñado por Samuel Taylor Coleridge, que ya trabajaba con él en 1814[1]. Yo empecé a emplearlo en un sentido más amplio para definir el terreno común que compartían la poesía visual (concreta), el happening, los eventos, la poesía sonora y otras expresiones similares que nos parecían importantes en esa época. Fui el primero en incluir este término en una publicación en los tiempos modernos, en 1966. En cualquier caso, la idea ya estaba "en el aire" por aquel entonces, y, si yo no hubiera definido ese concepto, lo habría hecho otro. Sin embargo, entre 1958 y 1960, todavía era inimaginable.

Christian Xatrec: Parece ser que existe cierta controversia en relación con el nombre que elegiste en un principio para la editorial que ibas a poner en marcha, antes de que se lo contaras a Alison Knowles, y ella te propusiera llamarla "something else". La versión más aceptada es que tu idea inicial era "Shirtsleeves Press" [Editorial Mangas de camisa]. Aunque también se ha dicho que querías llamarla "Fluxus Annex" [Anexo Fluxus].

Dick Higgins: Las dos cosas son ciertas, según parece. No recuerdo haber pensado en llamarla "Fluxus Annex" en ningún momento, pero se han encontrado algunas cartas mías en las que propongo ese nombre. Supongo que barajé esa posibilidad en algún momento, desde que Alison me sugirió que la llamara "Something Else Press" hasta, digamos, una semana después, más o menos, cuando empecé a contarle a todo el mundo lo que había decidido hacer. Debí de descartar "Fluxus Annex", junto con "Bell Press" [Editorial Campana], y quizás otras opciones.

Christian Xatrec: Esto explicaría, en primer lugar, el verdadero motivo que te llevó a embarcarte en la "aventura de la SEP", el hecho de que Maciunas no quisiera publicar el libro *Jefferson's Birthday/Postface* [El cumpleaños de Jefferson/Posfacio], a pesar de que lo había prometido, y, en segundo lugar, el cisma que se abrió entre Fluxus y tú por culpa de esa decisión. ¿Podrías desarrollar esta idea?

Dick Higgins: Llevaba tiempo quejándome, porque me parecía que las publicaciones de Maciunas solo serían asequibles mientras nosotros dispusiéramos del tiempo

necesario para hacer todo el trabajo, y que surgirían problemas en cuanto empezáramos a hacer tiradas más grandes. Los formatos de Maciunas no permitían una amplia distribución de las obras. Así que decidí hacerme cargo de lo que no era su prioridad, es decir, de la publicación de otro tipo de libros, libros que, en realidad, se podían vender junto al mostrador de las verduras en las cooperativas de alimentos. Si barajé la posibilidad de utilizar el nombre de "Fluxus Annex", fue seguramente para ampliar el cometido de Fluxus, no para cuestionar el "liderazgo" de Maciunas en Fluxus.

Si yo hubiera intentado hacer lo mismo que Maciunas, organizar un grupo, la catástrofe habría sido total. Mis problemas con Maciunas surgieron después, con motivo de la producción de Stockhausen *Originale*, en 1975[2] cuando Flynt, con el pretexto del "imperialismo cultural", convenció a Maciunas y a algunos fluxistas para que se manifestaran en contra de esa producción en la que aparecían otros compañeros suyos. Pensé que aquello era un error, y, además, la postura ultraizquierdista de Flynt me parecía demasiado utópica. Maciunas se ofendió porque me negué a seguirle la corriente a él y a Flynt. Fue entonces cuando me acusó de "fundar una organización rival", es decir, mi editorial, olvidando que él era el presidente de nuestro grupo pero no nuestro líder. Fluxus estuvo a punto de irse a pique por eso. Creo que Maciunas pensaba metafóricamente en los distintos grupos y partidos políticos de la Unión Soviética en la década de 1920. Mi planteamiento era más concreto, había muchos libros que publicar. Por supuesto, me encantaban los periódicos de Maciunas y los *Fluxkits* y la primera *Flux Year Box* [Caja anuario Flux]. No se les podía poner ninguna pega. Mi idea era dedicarme a los libros mientras Maciunas se encargaba de las cajas.

Christian Xatrec: En 1966 publicaste tu ensayo "Intermedia". ¿Alteró en alguna medida la aparición de este texto tu visión de la SEP? ¿O fue, por el contrario, la propia editorial la que, en cierto sentido empírico, influyó en el artículo?

Dick Higgins: La segunda pregunta me parece muy inteligente por tu parte. Muchos de mis amigos pensaban que me había venido a la mente la idea del intermedia y acto seguido me había puesto a buscar obras intermediales que publicar. No, el nombre de la SEP se me ocurrió entre finales de 1963 y principios de 1964. Pero cuando decidí empezar con la editorial, aún me costaba mucho trabajo verbalizar qué tipo de obras quería poner en circulación primero y qué tenían en común. Si me hubiera limitado a definirlas como *experimentales o vanguardistas* habría planteado más interrogantes que respuestas. Pero una vez que comencé a utilizar el término que había elegido, "intermedia", para dar forma a mis objetivos, me ayudó a desarrollar la capacidad de decidir lo que *no* quería publicar. Por ejemplo, tenía muchos amigos que se dedicaban al arte pop. Podría haberme beneficiado desde un punto de vista político y comercial publicar ese tipo de obras. Pero no es un ámbito intermedial. Había otros que podían publicar ese tipo de libros, aparte de mí.

Christian Xatrec: En tu ensayo "Intermedia" adoptas una postura más general que la de Fluxus. Me refiero a Fluxus tal y como lo definió Maciunas en su manifiesto, como una especie

de “chiste vodevilesco duchampiano/cageano”. En esencia, el concepto de intermedia abarcaba a efectos teóricos la totalidad de la actividad de Fluxus. Sin embargo, seguiste involucrado en Fluxus después de escribir el ensayo. ¿Cómo pudiste conciliar ambas cosas?

Dick Higgins: Nunca me habría convertido en artista si no pensara que lo que hacía podía ofrecerse a una gran cantidad de personas, no solo a una pequeña camarilla. Me encantaban las publicaciones hechas a mano de Maciunas, como he dicho antes, pero me daba cuenta de que si únicamente se limitaba a hacer las cosas a su manera, solo llegaría a unos pocos privilegiados, en lugar de formar parte de nuestra experiencia común.

En segundo lugar, el denominado “Manifiesto Fluxus” únicamente lo habían firmado el propio George y un puñado de fluxistas[3]. Para el resto de nosotros, representaba un acto de distorsión histórica y exclusivismo; de hecho, parece ser que Maciunas estaba de acuerdo, y yo retaría a cualquiera a encontrar un solo pasaje en su correspondencia o en cualquiera de sus textos de madurez, a partir de 1966, por ejemplo, en que reconozca que ese manifiesto era una declaración de principios de Fluxus. Esa es la razón de que nunca llegara a hacer una “copia en limpio” ni a imprimirlo. Escribió ese manifiesto porque se comparaba con los grupos artísticos de la década de 1920 y los grupos soviéticos de la misma época, y pensaba que cualquier grupo cultural debía tener un manifiesto.

En tercer lugar, creo que el manifiesto revela que los conocimientos de historia del arte del siglo XX de George eran muy superficiales; conocía más a fondo las épocas anteriores. No estaba familiarizado con la historia del arte de Europa occidental y Estados Unidos entre 1910 y 1955. Tendría que haber definido su versión lúdica de Fluxus como una serie de “juegos cageanos/keatoneanos/hiperdadaístas”. Pero creo que no conocía las películas de Keaton, y tampoco sabía demasiado de dadaísmo. La imagen que él mismo se había formado de Fluxus era simplista y estaba demasiado influida por los primeros modelos soviéticos. Con la idea general del intermedia, por otra parte, yo tenía bastante claro que lo que estábamos haciendo y las obras intermediales del pasado encajaban con el planteamiento general, con el microcosmos (Fluxus y los universos del arte intermedial de la época) y con el macrocosmos (la visión mundial, y la visión social e histórica). Por eso ese texto le parecía relevante a la gente que lo leía, y por eso se sigue publicando hoy.

Me preguntas cómo conseguí conciliar estos dos planteamientos. Lo hice argumentando que el intermedia se aplica únicamente a una parte del mundo más amplio pero no a su totalidad y, por tanto, es una parte válida de él; que Fluxus es su síntesis lógica.

Por supuesto, podría haber adoptado un sesgo filosófico en mi ensayo, podría haber defendido la validez lógica del intermedia en cuanto forma de interacción dialéctica entre categorías previamente conocidas, pero aunque esto habría satisfecho a los profesionales y habría cumplido una función heurística en el ámbito académico, preferí dirigirme mejor al lector lego, al “receptor libre”, según la terminología hermenéutica.

Christian Xatrec: ¿Qué piensas del contraste entre la radicalidad del contenido de la SEP y el aparente conformismo de su forma? ¿Fue una

decisión deliberada, estratégica, para permitir que la vanguardia se infiltrara en el *establishment*? ¿O fue una decisión estética personal?

Dick Higgins: Si quieres llegar a un público amplio para huir de la vanguardia, tienes que hablar el lenguaje de ese público y permitir que los libros se parezcan a los objetos con los que están familiarizados los distribuidores y los libreros.

Por lo que respecta a la cuestión de "infiltrarse en el sistema", esto es, en mi opinión, una interpretación errónea de lo que define a cualquier *establishment* (y en todo ámbito cultural *siempre* hay un *establishment*). En las sociedades capitalistas un *establishment* no es un círculo cerrado y constituido de manera autónoma que pretende mantener a raya a los no iniciados. Es, más bien, un círculo de profesionales elegidos por las fuerzas del mercado y solo en menor medida por el prestigio que les atribuyen sus iguales; y está integrado por los escritores, organizadores y líderes de opinión cuya obra e ideas se pueden utilizar de manera fiable para ponerse de moda o lograr la prosperidad. Las publicaciones o los medios de comunicación de masas recurren al *establishment* porque es fiable —una "copia de calidad"— mientras que el público recibe su producción para "ponerse al tanto". Pero este *establishment no puede perpetuarse*: cambia constantemente porque cambian las aportaciones que recibe y por la evolución de la relación de las fuerzas de marketing. Por eso no puedes "infiltrarte en el sistema" durante un tiempo determinado; solo puedes *fingir* que formas parte de él, y entonces los que han visto tu obra te ponen a prueba y puede que decidan que eres tan válido como los que el *establishment* ha aceptado. Por eso publiqué mi artículo "Intermedia" en un boletín que envié por correo a unas tres mil personas. Les di una herramienta que les permitía comprender un conjunto de obras que apenas conocían y así pudieron considerar, aunque fuera por muy poco tiempo, que yo era un elemento potencial del *establishment.*

Christian Xatrec: La SEP quebró en 1974. Sin embargo, su importancia nunca ha dejado de crecer. Su influencia en los "libros de artista" (obras de arte concebidas para su publicación en el formato del libro tradicional) se ha estudiado en profundidad. Se han organizado unas cuantas exposiciones importantes sobre la SEP. ¿Cómo explicarías este giro reciente? ¿Puede que la SEP fuera demasiado adelantada para su época? ¿Sigue vigente su discurso teórico y estético en el contexto global actual?

Dick Higgins: Dejé la SEP en 1973 porque estaba agotado de tener que conseguir fondos constantemente para poder publicar. Además, me sentía dividido entre el deseo de desarrollar mi propia obra y mi actividad como editor. Me consideraba responsable de los autores y de los trabajadores de la propia SEP. Casi no tenía dinero para vivir. Y todo esto acabó afectando a mi salud. La verdad es que no quería que la SEP cerrara. Había seleccionado un equipo de personas que a mi modo de ver estaban capacitadas para seguir adelante con el proyecto. Pero confundieron el placer social de disfrutar de los compañeros de trabajo con la necesidad de sobrevivir. Y se separaron. El gerente abandonó y el editor, que se quedó a cargo de la gerencia, no quiso reunir más dinero para publicar libros y seguir adelante.

Por tanto, si la editorial cerró no fue por falta de receptividad del *establishment* de la época. De hecho, nos habíamos instalado tímidamente en un discreto rincón del *establishment* que podía llegar a ampliarse. Pero el interés que despertó la SEP no fue repentino. El primer libro que se escribió sobre la editorial, *An Analytical Checklist of the Something Else Press* [Un listado analítico de la Something Else Press] de Hugh Fox, apareció a finales de 1974[4]. El segundo, *Something Else Press*, de Peter Frank, en 1983. La primera exposición en un museo tuvo lugar en 1980 o en 1981, y puede que hasta hoy se hayan organizado unas veinte exposiciones en total, en otros museos y galerías de arte. En otras palabras, la editorial no cerró por falta de receptividad del público, sino a pesar de ella.

Con todo, la disolución de la SEP en 1974 tuvo su parte positiva. Se convirtió en un modelo conceptual de gestión para otras editoriales. Si se hubiera mantenido en activo y hubiera publicado doscientos libros, en lugar de noventa y siete, los editores habrían considerado que había sido un golpe de suerte, más que en un modelo de pequeña editorial.

El mensaje de la SEP también se habría diluido con el paso del tiempo. De hecho, a finales de los sesenta, ya habíamos empezado a publicar obras innovadoras que no eran en modo alguno intermediales, y sacamos incluso un par de libros de naturaleza que ni siquiera eran de arte (uno de horticultura y otro se setas silvestres). Si hubiéramos seguido en esa dirección, habría sido difícil considerar que la SEP era un modelo de cualquier otra cosa que no fuera "una editorial pequeña y solvente". Por tanto, creo que, paradójicamente, la relevancia de la SEP en la actualidad es mayor de lo que habría sido si hubiéramos seguido en activo hasta hoy.

[1] Coleridge utilizó el término *intermedium* por primera vez en 1818, no en 1814; véase "Lecture III: The Troubadours, Boccaccio, Petrach, Pulci, Chaucer, Spenser", del 3 de febrero de 1818, en Henry Nelson (ed.), *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, Londres, William Pickering, 1836, pp. 79-97.

[2] La producción a la que hace referencia Higgins tuvo lugar en abril de 1964, no en 1975. Véase, "Karlheinz Stockhausen", en Jon Hendricks (ed.), *Fluxus Codex,* Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988, p. 490.

[3] Los documentos de Fluxus que Maciunas denominaba "manifiestos" no los firmaba nadie, ni siquiera Maciunas.

[4] Fox publicó un extenso artículo sobre la Something Else Press titulado "An Analytical Checklist of Books from Something Else Press", en *Small Press Review*, marzo de 1974.

Something I

New

ART, PLANNED P

Else Press,

York Nice Co

FOR APRIL PROD

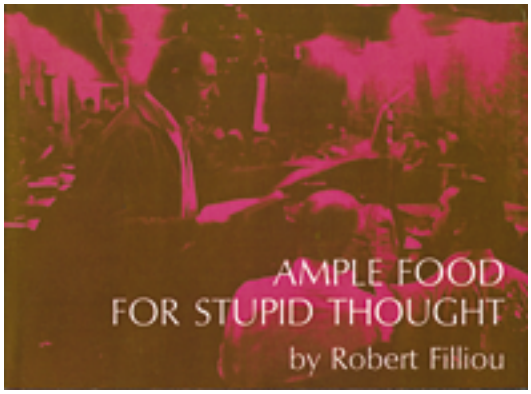
Ample Food for Stupid Thought

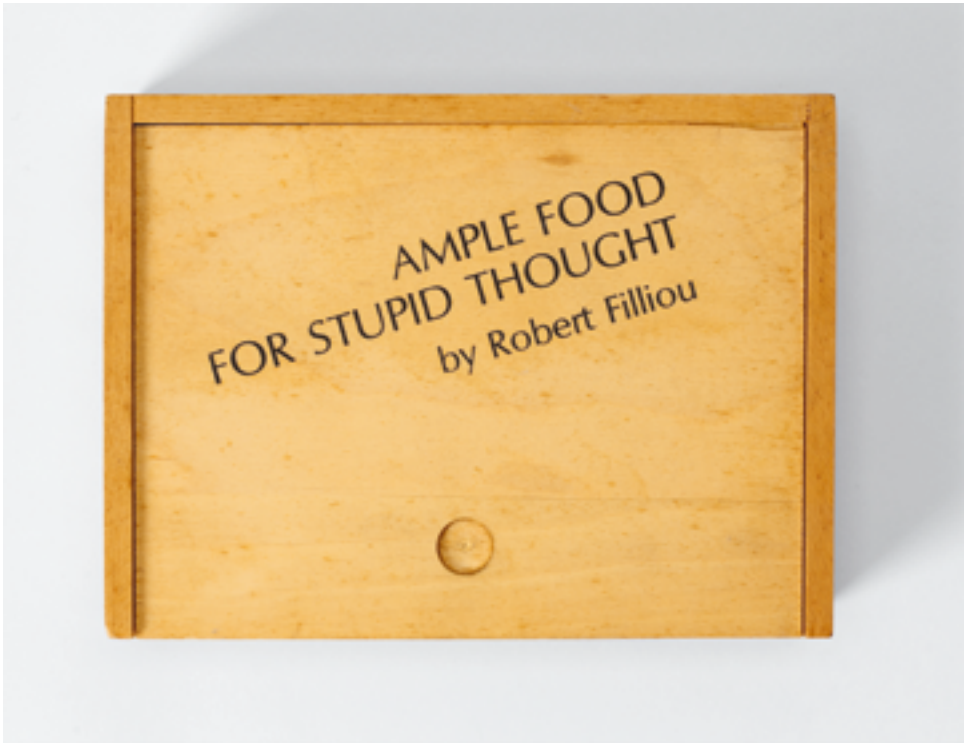
[Abundantes motivos de reflexión estúpida]

Escrito por Fillou, el famoso artista y poeta, y uno de los experimentadores más singulares de Francia, el libro está compuesto por una serie de preguntas sin sentido aparente que en realidad dan lugar a especulaciones profundamente poéticas. Se concibió en un principio como una caja llena de postales para enviar a los amigos, y está disponible en este formato y también en el de libro convencional no desechable.

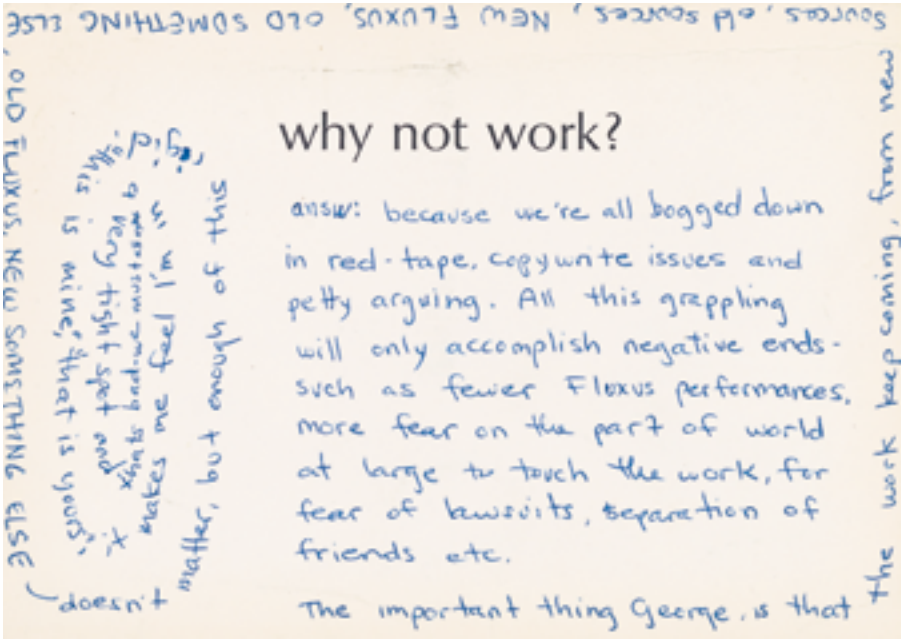
The Arts of the New Mentality Catalogue 1967-1968, Nueva York, Something Else Press, 1969

Robert Filliou
Ample Food for Stupid Thought [Abundantes motivos de reflexión estúpida], 1965




AMPLE FOOD
FOR STUPID THOUGHT
by Robert Filliou

AMPLE FOOD
FOR STUPID THOUGHT
by Robert Filliou
going back to school soon?
AMPLE FOOD
FOR STUPID THOUGHT
by Robert Filliou
where will all that nonsense end?
what makes this the land of the free and the home of the brave?
aren't you forgetting the essential?
now, aren't you imposing your personal taste?
how often do you see each other?



sources, old sources, New Fluxus, old something else

the work keep coming, from new

why not work?

answ: because we're all bogged down in red-tape, copyright issues and petty arguing. All this grappling will only accomplish negative ends - such as fewer Fluxus performances, more fear on the part of world at large to touch the work, for fear of lawsuits, separation of friends etc.

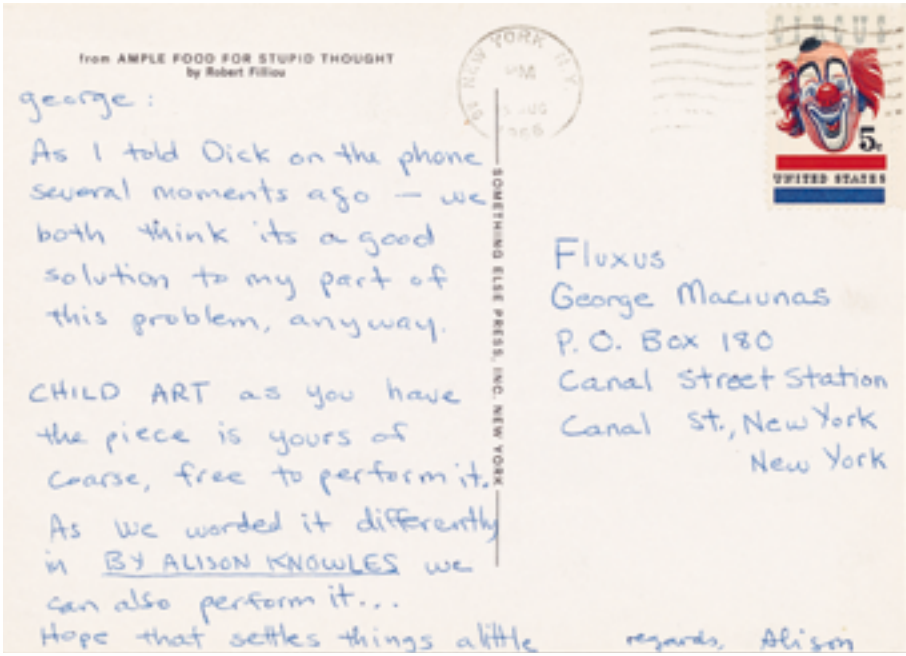
The important thing George, is that

doesn't matter, but enough of this

"yes, that is yours, it is mine, that is yours and vice versa to bad-we mustaccept makes me feel I'm in a very tight sack and

"Alis"

old Fluxus, New something else



from AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT
by Robert Filliou

SOMETHING ELSE PRESS, INC. NEW YORK

UNITED STATES

5c

Fluxus
George Maciunas
P. O. Box 180
Canal Street Station
Canal St., New York
New York

george:

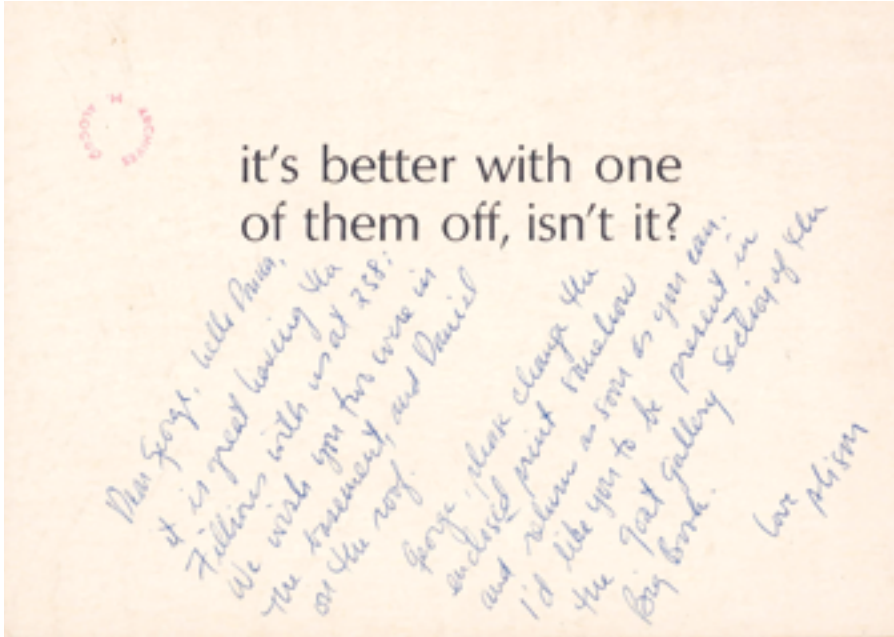
As I told Dick on the phone several moments ago — we both think its a good solution to my part of this problem, anyway.

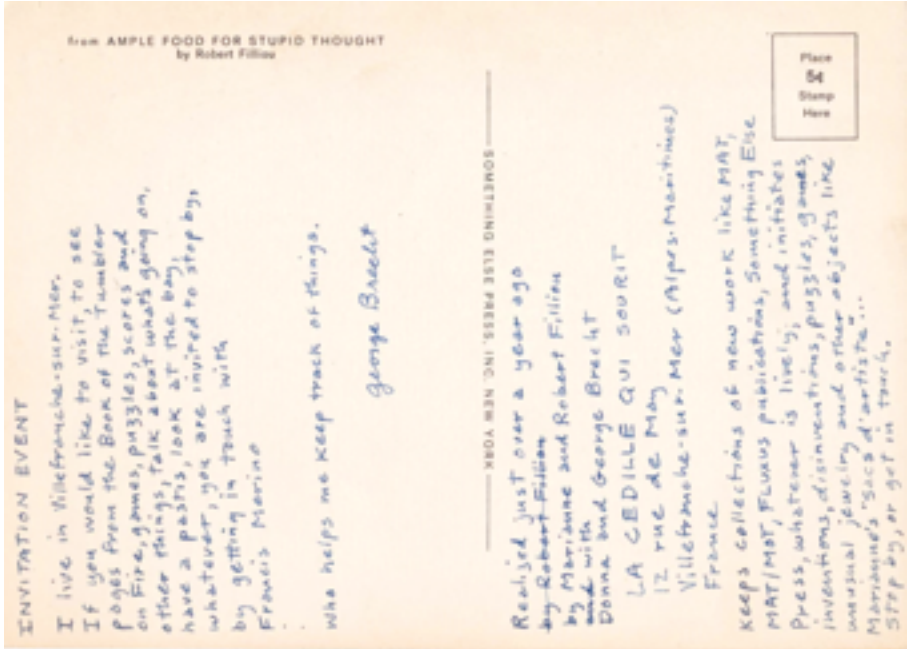
CHILD ART as you have the piece is yours of course, free to perform it. As we worded it differently in BY ALISON KNOWLES we can also perform it...

Hope that settles things a little

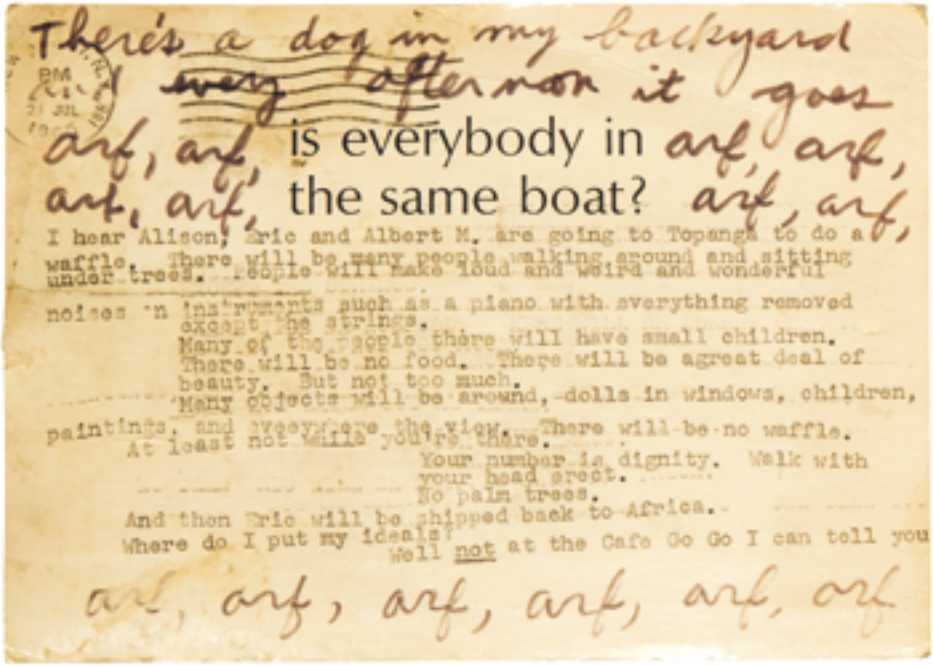
regards, Alison

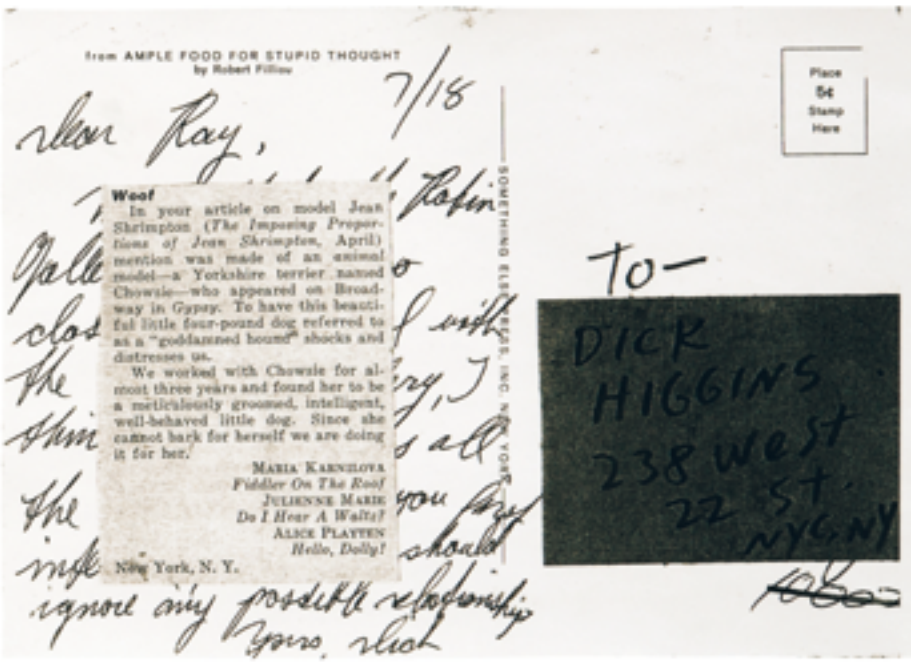
Alison Knowles y Dick Higgins
Postal dirigida a George Maciunas, 1966



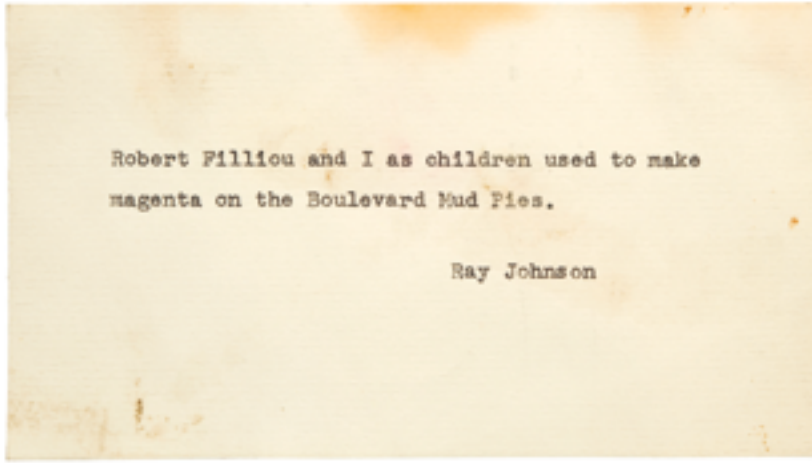


Alison Knowles y George Brecht
Postal dirigida a George Maciunas, ca. 1967





Ray Johnson
Postal dirigida a Dick Higgins, ca. 1965



Robert Filliou and I as children used to make
magenta on the Boulevard Mud Pies.

Ray Johnson

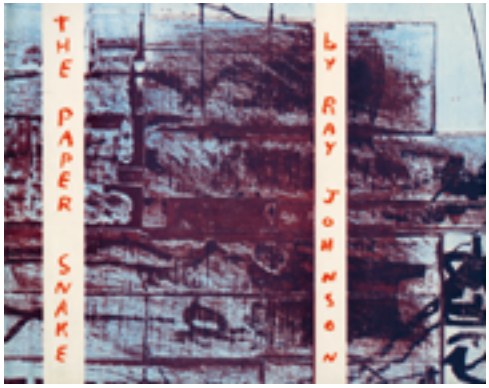
Ray Johnson
Untitled (Robert Filliou and I.....)
[Sin título (Robert Filliou y yo...]),
ca. 1965

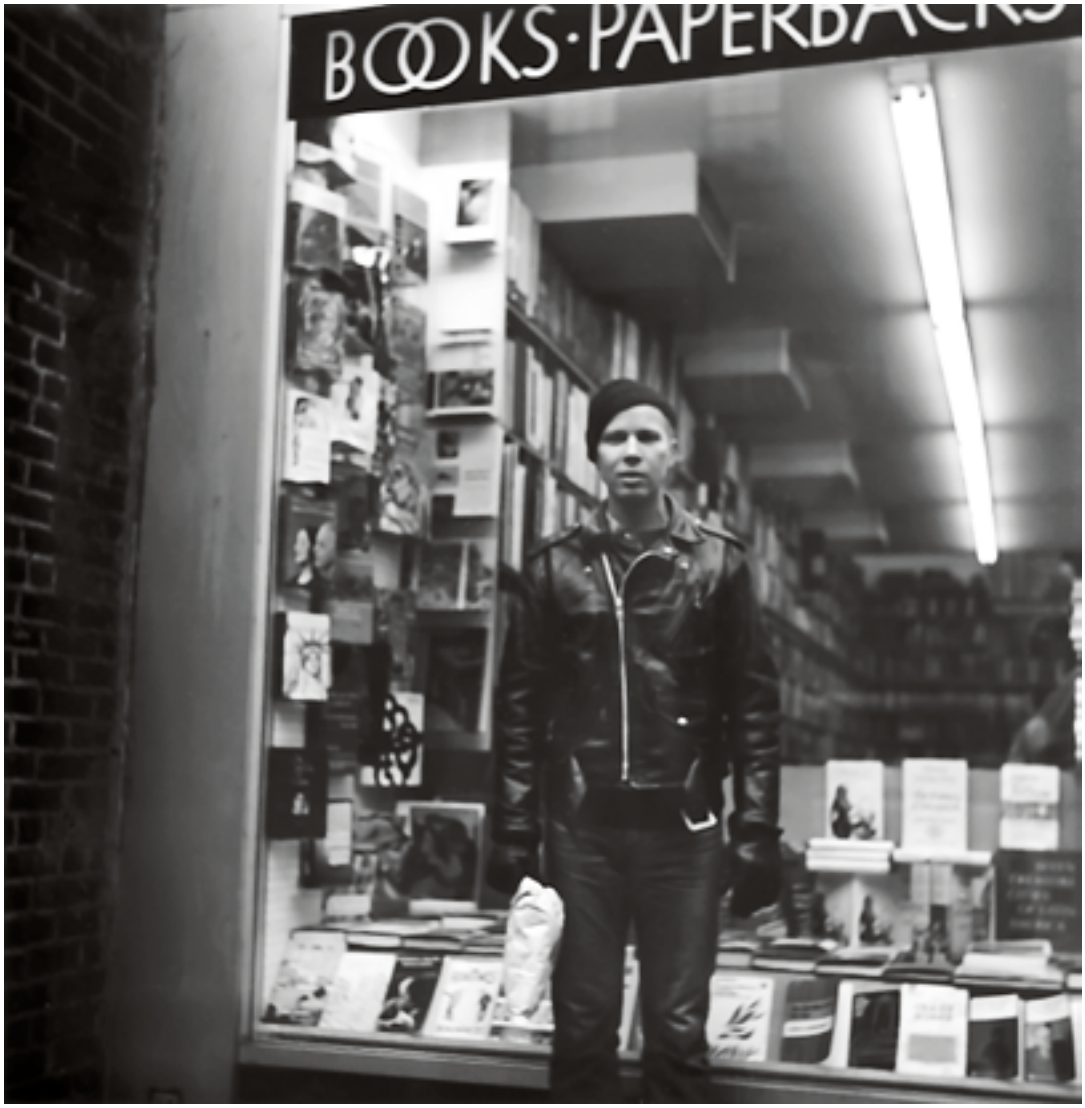
The Paper Snake

[La serpiente de papel]

Si todas las personas fueran diestras y ágiles como la luz como Ray Johnson, el mundo sería un lugar más alegre. Este libro es una insólita oda a la fantasía. Leerlo, contemplarlo o simplemente sostenerlo entre las manos puede hacer que hasta el viejo más gruñón se muera de risa, que se desternille como si una corriente eléctrica le recorriera el cuerpo entero. Es lo que nos provoca a nosotros. Johnson, fundador de la New York Correspondence School of Art [Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York], les ofrece sus poemas, obritas de teatro, dibujos, cartas y elucubraciones. Esta muestra de su estilo y su arte es uno de nuestros libros más hermosos.

Catalogue Fall/Winter 1973–1974, Nueva York, Something Else Press, 1973





Marie Tavroges Stilkind
Ray in New York [Ray en Nueva York], ca. 1970
Escaparate de librería en el que aparecen
Jefferson's Birthday/Postface de Dick Higgins, y
el libro del propio Ray Johnson *The Paper Snake*

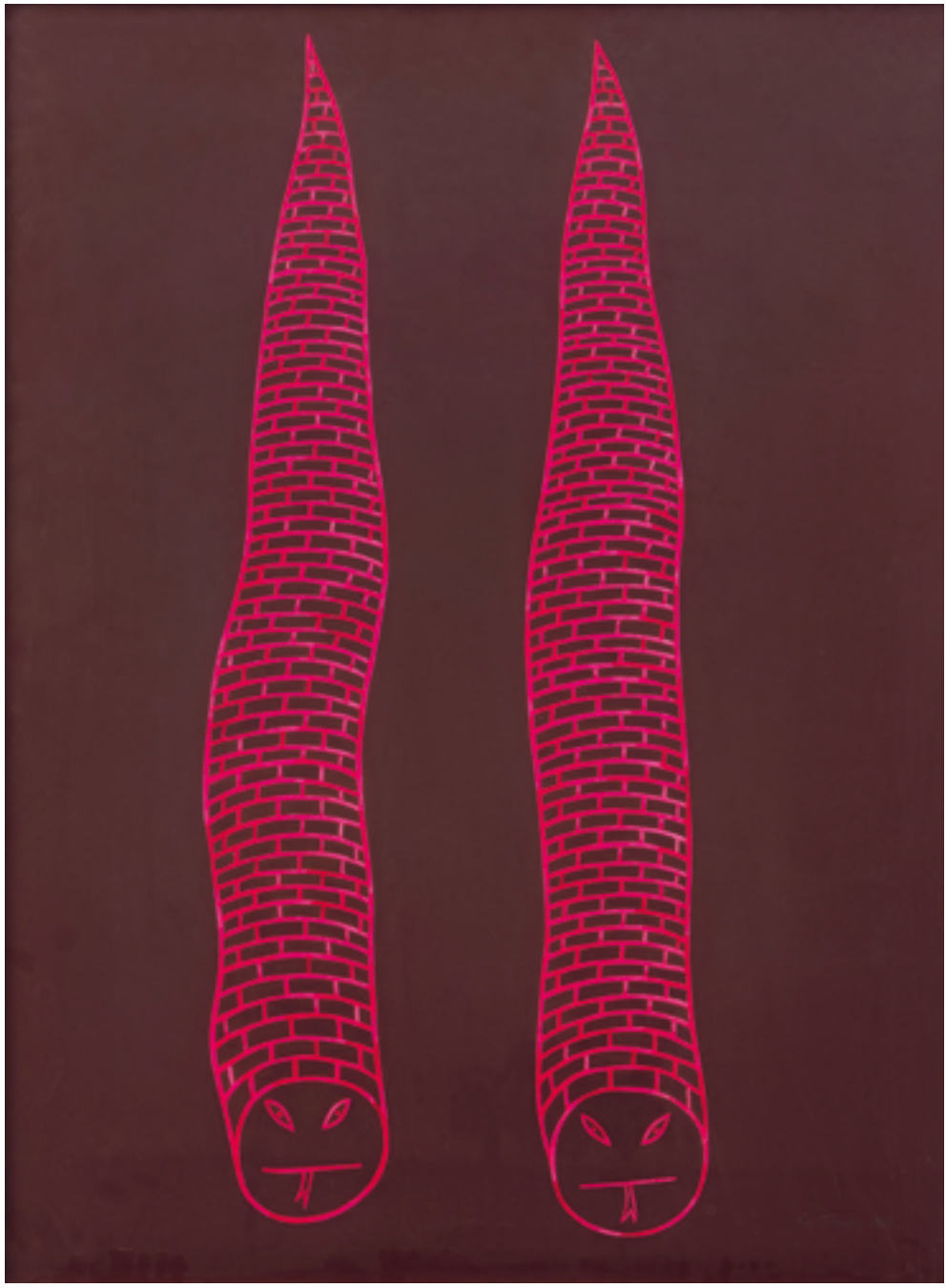
Ray Johnson
Sin título, ca. 1954

Ray Johnson
LUCKY STRIKE, ca. 1965

Ray Johnson
Sin título, ca. 1954

Ray Johnson
Max Ernst (Carl Ruggles), ca. 1960

Ray Johnson
Sin título, ca. 1964



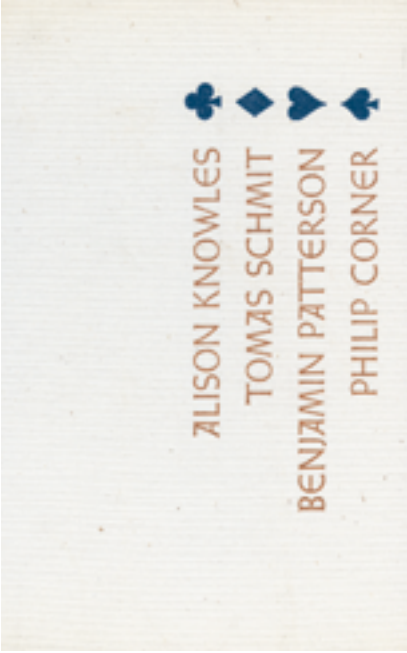
Ray Johnson
Two Brick Snakes [Dos serpientes de ladrillo], 1965

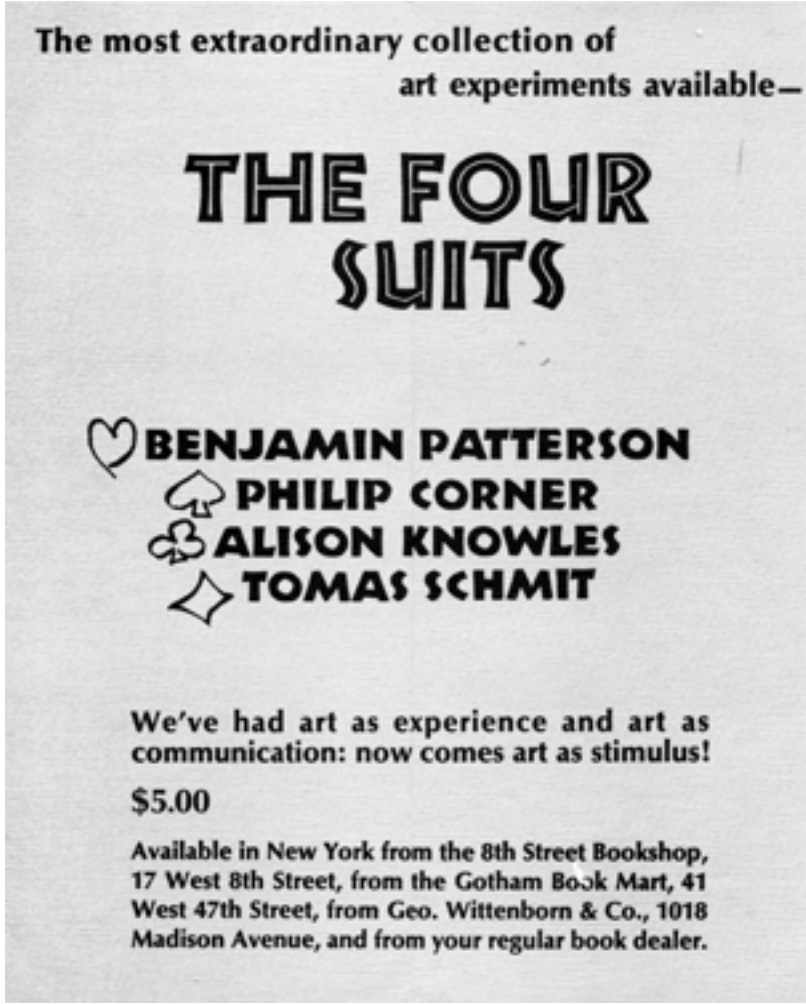
The Four Suits

[Los cuatro palos]

The Four Suits es una recopilación de piezas de muy diferente orientación que pretende mostrar la variedad de los trabajos creados en el ámbito general del happening y otras obras afines. Corner está representado por una recopilación de sus eventos musicales; Knowles ha escrito un diccionario de la letra T imposible de ejecutar en su mayoría; las piezas performativas de Patterson son experimentos psicológicos que siguen la línea de los *kōan zen*; la aportación de Schmit consiste en una serie de piezas absolutamente clásicas, personales, creadas en beneficio del intérprete, que funcionan mejor si se representan sin público.

What to Look for in a Book—Physically & Catalogue 1965–66, Nueva York, Something Else Press, 1966





Folleto de *The Four Suits*
[Los cuatro palos], 1965

Benjamin Patterson

Born in the nineteen-thirties in Pittsburgh . . . graduated from Northwestern University . . . became a composer and went to Germany with the U.S. Army as a bass viol player . . . settled in Cologne where his "Lemons" was first done . . . in Paris he began to incorporate psychology, science, music and theatre into his art . . . became known there for his "Lecture Demonstrations" . . . back in New York, performed in Yam and Fluxus festivals . . . early in 1966 speaking at Douglass College . . . work fascinating to watch and endless to contemplate.

Philip Corner

Also lives and works in New York . . . in fall 1965 gave a concert series in Wales . . . his works well known in experimental circles all over the world . . . plays Charles Ives as nobody else does except Jim Tenney . . . composes music with graphic forms interpreted in many modes of activity . . . moving from very clear concept basis into theatre and dance . . . work rooted to a statement of intent at once utterly clear to performer and spectator alike, there it is, what is happening and why.

Folleto de *The Four Suits* [Los cuatro palos], 1965

♣

Alison Knowles

A New Yorker by birth...painter in the nineteen-fifties showing at the old Nonagon and Judson galleries...early in 1966 at the Fischbach...writes performance pieces...performed her own work with the Fluxus group in concerts abroad...author of the Bean Book...here she uses graphics to perform a work that someone else could do another way, perhaps as a happening using toys, bottles and old men...one is invited to try.

♦

Tomas Schmit

We first met him several years ago emerging from an Amsterdam canal during a Nam June Paik performance ...a German...a composer...a stevedore...an understudy at a Düsseldorf theatre...now writing work glorifying deliberately pointless activity...highly experimental artist...full of irony and questions, always to the point.

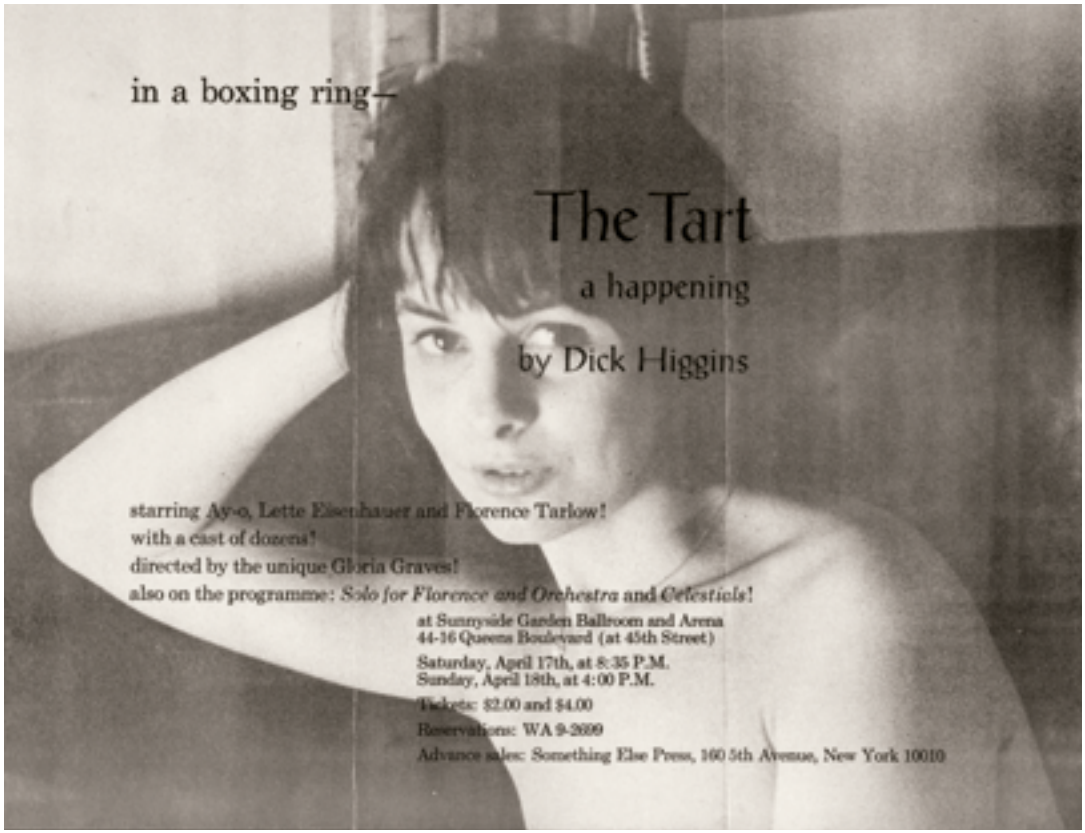
The Tart

[La zorra]

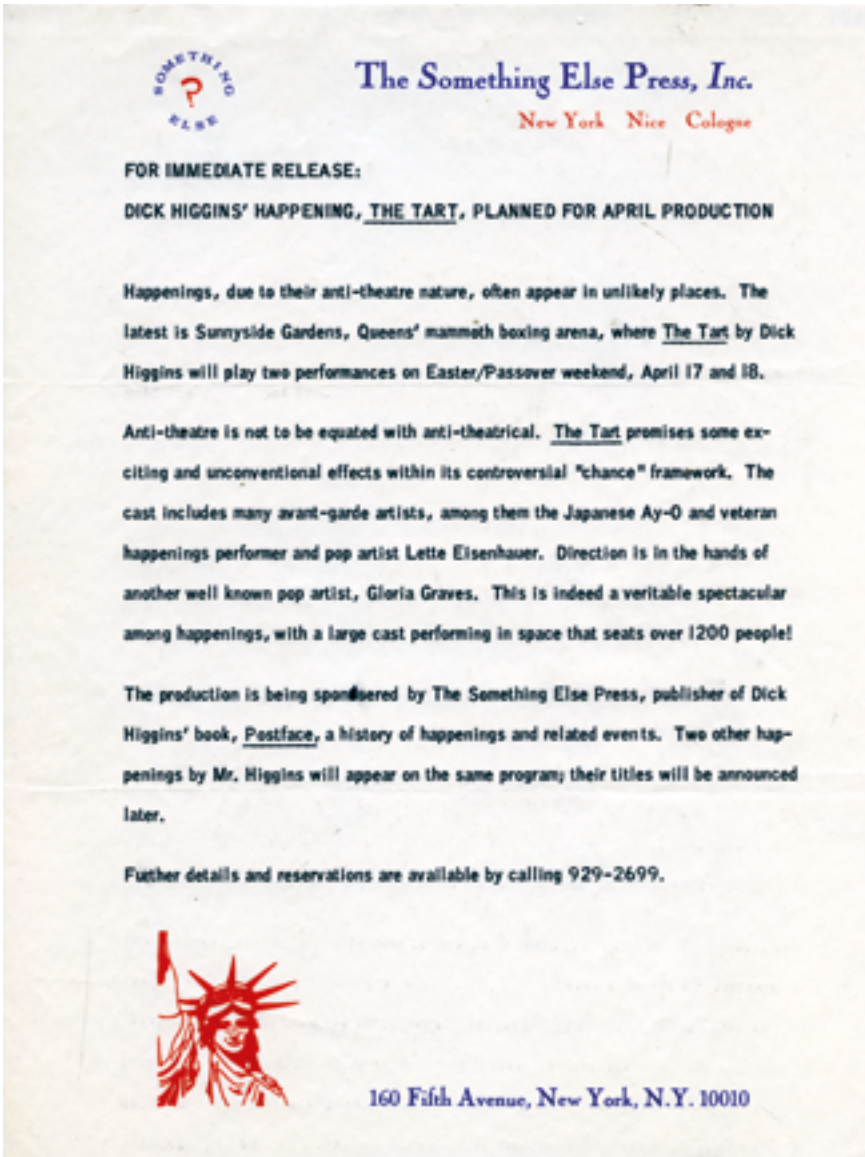
Algunos happenings son impresiones improvisatorias basadas en un lenguaje derivado del vodevil. *The Tart*, sin embargo, pertenece al nódulo original del happening, un tipo de piezas en las que las ideas y los eventos se estructuraban por medio de procedimientos de collage, pero la formación de la obra se basaba en la declaración. Al contrario que el estilo del vodevil con espectadores, este tipo de performance requiere una extensa preparación para ejercer todo su efecto, el cual, a su vez, interacciona con la naturaleza y el entorno de los espectadores y de las performances. Este tipo de obra alcanza todo su potencial en escenarios poco convencionales, sin cajas.

Caja 35, carpeta 8, Dick Higgins Archive, Northwestern University

Peter Moore
The Tart [La zorra, fotografía del local de la performance], 1965



Dick Higgins
Anuncio de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos] con retrato de Lette Eisenhauer, 1965



The Something Else Press, Inc.

New York Nice Cologne

FOR IMMEDIATE RELEASE:

DICK HIGGINS' HAPPENING, THE TART, PLANNED FOR APRIL PRODUCTION

Happenings, due to their anti-theatre nature, often appear in unlikely places. The latest is Sunnyside Gardens, Queens' mammoth boxing arena, where The Tart by Dick Higgins will play two performances on Easter/Passover weekend, April 17 and 18.

Anti-theatre is not to be equated with anti-theatrical. The Tart promises some exciting and unconventional effects within its controversial "chance" framework. The cast includes many avant-garde artists, among them the Japanese Ay-O and veteran happenings performer and pop artist Lette Eisenhauer. Direction is in the hands of another well known pop artist, Gloria Graves. This is indeed a veritable spectacular among happenings, with a large cast performing in space that seats over 1200 people!

The production is being sponsored by The Something Else Press, publisher of Dick Higgins' book, Postface, a history of happenings and related events. Two other happenings by Mr. Higgins will appear on the same program; their titles will be announced later.

Further details and reservations are available by calling 929-2699.

160 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10010

Dick Higgins
Nota de prensa de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos], 1965

PROGRAM
Three Happenings
by Dick Higgins
Sunnyside Garden Ballroom and Wrestling Arena
April 17th and 18th, 1965

THE TART (6/62)
from Jefferson's Birthday

The Chemist- Robert Rialas
The Drinking Man- James Harrison
Mr. Miller- Mary-Ann Raphael
The Prophet- Meredith Monk, Lennox Raphael, and Florence Tarlow
The Special Performer- Ay-o, assisted by Joe Jones, Kawagami, and Alison Knowles
The Steelworkers- Al Hansen
The Tart- Lotte Eisenhauer
The Yogi- Philip Corner
The Young Man- Richard Ankenpaugh

Directed by Gloria Graves
Properties and Situations by Ay-o
American Dice by Alison Knowles

INTERMISSION

SOLO FOR FLORENCE AND ORCHESTRA (3/61)
from One Hundred Plays

Florence Tarlow with the Chorus and Orchestra of the Broadway Opera Company

CELESTIALS for Part of Klintberg (11/62-4/63)
from Jefferson's Birthday

Lotte Eisenhauer, Al Hansen, Dick Higgins, Alison Knowles, Meredith Monk, Phoebe Neville, Lennox Raphael, and Mary-Ann Raphael: directed by Gloria Graves

Dick Higgins
Programa de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos], 1965

Peter Moore
The Tart [La zorra], 1965

Alison Knowles
Die [Dado], 1965
(Vista desde tres ángulos diferentes)

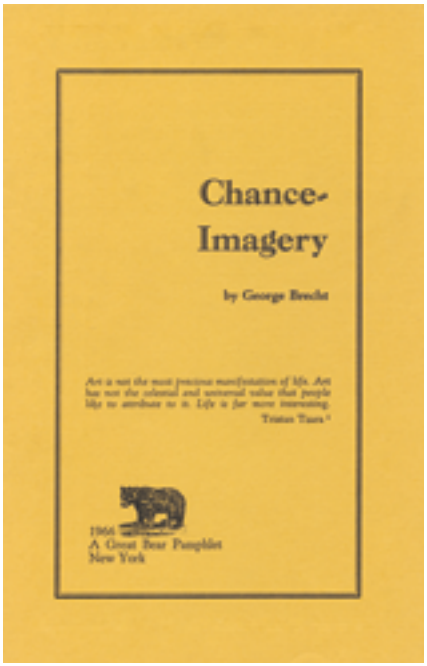
Chance Imagery

[Imaginería aleatoria]

En 1957, cuando escribí este artículo, acababa de conocer a John Cage y todavía no había comprendido con claridad que las implicaciones más importantes del azar residen en su obra, más que en la de Pollock. Tampoco podía prever que con el tiempo acabaría estableciendo en mi propia obra una distinción entre elección y azar.

Llevamos ya ocho años avanzando en esta espiral y prefiero seguir elaborando que reelaborar. Por eso “Chance Imagery” se presenta en la forma en la que se escribió originalmente.

George Brecht, "November 1965, Afternote", en *Chance Imagery*, Nueva York, Something Else Press, 1966



George Brecht
Chance Painting [Pintura aleatoria], 1957

Suzanne Duchamp
Readymade malheureux de Marcel Duchamp [Readymade infeliz de Marcel Duchamp], ca. 1919-1920

Jackson Pollock
Free Form [Forma libre], 1946

UPPER TRIGRAM ▶ / LOWER TRIGRAM ▼	Ch'ien ☰	Chên ☳	K'an ☵	Kên ☶	K'un ☷	Sun ☴	Li ☲	Tui ☱
Ch'ien ☰	1	34	5	26	11	9	14	43
Chên ☳	25	51	3	27	24	42	21	17
K'an ☵	6	40	29	4	7	59	64	47
Kên ☶	33	62	39	52	15	53	56	31
K'un ☷	12	16	8	23	2	20	35	45
Sun ☴	44	32	48	18	46	57	50	28
Li ☲	13	55	63	22	36	37	30	49
Tui ☱	10	54	60	41	19	61	38	58

Key for Identifying the Hexagrams

Richard Willhelm y Cary F. Baynes
I-Ching, or The Book of Changes,
Nueva York, Pantheon Books, 1950

The RAND Corporation
A Million Random Digits and 100,000 Normal Deviates, 1955

5000	.496-	1.863	.354	2.206	.922-	.117	1.400-	.884	.872-	2.201
5001	1.127	1.865-	.967	.171	.160	1.761-	.446-	.487	1.066	1.220
5002	.068-	.162	1.884	.512-	.364-	.307-	.521	.734-	.063-	.991-
5003	.415-	.584-	1.239	.876-	1.546-	.441-	.492	3.976-	1.361-	.544
5004	.617-	1.957	1.734	.643-	.391	.795	.669-	.126-	2.108-	1.233-
5005	.100	.788-	1.168	.518-	.546	.642-	.856	.117-	.793	1.035-
5006	2.016	1.119	1.806-	.173-	2.527-	.250	.801-	.619	1.195-	1.161-
5007	1.066	1.624-	.823	.458	.670	.772	1.150	.644-	.196	.232
5008	1.422-	.348	.196	.620-	.741-	.621-	.948-	1.194	.311-	1.302-
5009	1.081-	.770	.644	.632-	1.331	.267	1.070	.640-	1.229	.238-
5010	1.261	.026	1.605	.909	.372	1.264-	.874	1.044	1.658-	.250-
5011	.829-	1.388-	1.362-	1.186-	1.222-	.331	.853-	.602-	1.006	.276
5012	1.103-	2.338	.655	.642-	.448-	.519	1.166	1.074	.552-	.570-
5013	.479	1.066	.017-	.502-	.515-	1.283-	.325	2.928	.120-	.482-
5014	.292	.173-	1.294-	.440-	1.355-	.895-	1.531	1.126-	.155-	.509
5015	.579	1.149-	.099	.338	1.303-	.498	.331	1.183-	.371	.357
5016	2.451	.158-	1.104	.195	1.118	1.321	.280-	.345	1.388	1.205
5017	1.338-	.136-	.972	.354	1.137-	.006-	.468-	.159-	.256	.145-
5018	.983	.024-	1.264	.741-	.099	.088	.215-	.787	.993-	1.101-
5019	.154	.028	.085-	.459-	1.161	1.825	1.405	2.785	.295-	1.827-
5020	1.089-	.241	.038	.644	.129	1.717	.739-	.767	.937	.082-
5021	1.064	1.552	.746-	.760-	.901	.275-	1.230-	.065-	.056	2.438
5022	1.502	.346	.564-	.516	.277-	1.521	2.360-	.513	.520	.904-
5023	1.645-	1.799	.559	1.383	1.019-	1.074	3.022	.272	.203	1.218
5024	.535	.665-	.181	1.127-	.107-	.990	.501-	.306	.540	.721-
5025	2.090	1.937-	.028	.144-	.911-	.194	.235-	.398-	.098-	1.072-
5026	.583-	1.230	1.731	.789-	1.557	.124	.177	.994-	.679	2.173
5027	1.591-	.257	.071-	.562	1.322-	1.347	1.216-	.063-	1.990	.682-
5028	.869	.242-	.421	.656	.821	1.852	2.874-	.482-	.482	.089
5029	.260-	.691-	.716-	.359	.463	.852	.993	1.855-	1.313-	.436
5030	.269-	.754-	.595	.365	1.180	2.365	1.415-	.523-	.461	1.090
5031	.148	.867	.534	.258	.207	1.237	.376-	.287-	1.372	2.044
5032	.406-	1.063-	.605	1.180	.991	.368-	.251-	.503	.870	.295-
5033	1.360	.059	.139-	.576-	1.286-	.173	.217-	.256-	1.835	.612
5034	.025	.759	1.404-	.145	.098	.163	.319-	.206	.247-	1.621
5035	.028-	.681-	.209	1.084-	.886-	.367	1.374	1.101-	1.651-	.743
5036	.678-	.054-	1.491	1.066-	.754	.822	.095	.229	.028-	1.713
5037	.015-	1.798	.178-	.208-	.578-	.271	1.294-	.246-	1.030-	.149-
5038	.159	.642-	1.335	2.266-	.911-	.851	.345-	.021-	2.145-	1.518-
5039	.042-	.296-	1.321-	.386-	1.105-	.494	1.033	1.055-	.118	2.159-
5040	.027	.124-	2.501-	.825-	1.594-	1.424-	.661-	.698-	1.029-	.042-
5041	.170-	.587-	.571	.570	1.062	.705	.249	.251-	2.173-	.256
5042	2.678-	1.300	.938-	.385-	.692	.403-	.835	.781	.693-	.203
5043	.144	.075	.114-	1.669	1.151-	.198-	.382	1.477	.162-	.538-
5044	.265-	.718	.304-	1.739-	1.257-	.142-	.898-	.257	.871	.516
5045	1.983-	.143-	1.211-	.218-	2.575	.340	.442-	.522-	1.197	1.365
5046	1.460	.674-	.320	.203	.639-	1.420	.975	.657-	1.281-	.294
5047	2.212	1.221	1.739	.171	.651	.320	.121-	1.248-	.937-	.096
5048	1.705	1.173	1.074	.057-	.027	.103-	.639-	.882	2.328-	1.080
5049	.464	.496	.720-	.887-	.226-	1.028-	.341	1.191	.596	.386

The Big Book

[El gran libro]

The Big Book de Alison Knowles va a viajar a Europa para presentarse en la Feria Internacional del libro de Fráncfort en el otoño de 1967. Mide casi un metro y medio de ancho por dos y medio de alto, está completamente automatizado, amueblado y electrificado, y debe terminarse una vez que se ha empezado. En realidad, no es más que un estudio previo para *The Big Big Book* [El gran libro grande], un fenómeno arquitectónico de más de doce metros de ancho y casi veinticinco de alto.

Something Else Newsletter, vol. 1, nº 6, agosto de 1966

Peter Moore
The Big Book by Alison Knowles [El gran libro de Alison Knowles] en la Something Else Gallery, Calle 22, 238 Oeste, Nueva York, 1966

THEBIG BOOK
THE BIG

Dick’s 100 Amusements

[Las 100 diversiones de Dick]

Nos hemos enfrentado a un nuevo tipo de libro —un antecedente directo del happening y de los eventos, arraigado en la cultura estadounidense del siglo XIX—, con la reedición de la obra maestra de William Brisbane Dick, *Dick’s 100 Amusements*, reproducida con su gloriosa y maltrecha tipografía, sus múltiples y disparatados grabados en acero y sus extravagantes fantasías, y basada en la (prácticamente inencontrable) edición de 1879. No es tanto un libro para leer como un libro para compartir, y en este sentido es absolutamente singular.

Something Else Newsletter, vol. 1, nº 5, febrero de 1967

September. We'll keep you posted how it shapes up.

§15. We've tackled a new kind of book for us, which is antecedents of happenings and events in 19th Century Americana, by reissuing William Brisbane Dick's masterpiece, **Dick's 100 Amusements,** reproduced in all its battered type glory, with its many crazy steel engravings and whimsical fancies, from the (very rare) edition of 1879. It is not so much a book to read as to share, and for this it is absolutely unique. See the ad on the facing page for the details.

§16. We note that the girl who appeared nude in

by the author of Vegetable Poetry—

DICK'S
100 AMUSEMENTS

by William Brisbane Dick

Pre-happenings and pre-events! Discover how you too can have an elephant in your parlour! Or who the flexible giant is! Out of print since 1879! Now available again!

Paper, $2.50 Hardbound, $4.50

Anuncios de *Dick's 100 Amusements*
[Las 100 diversiones de Dick], 1967

The oration over, a clever trick may be performed for th amusement of the merry-makers, entitled

What's O'clock?

Request any person to think of some hour of the day; tell him to deduct it from twenty, and remember the remainder. You take out your watch, and inform him that you are going to count around on the dial, and that when you have counted the number corresponding with the remainder that he was to remember, he must stop you.

EXAMPLE:

Suppose he thought of five o'clock; five taken from twenty leave fifteen remainder. You now count promiscuously (mentally, not aloud), pointing at each count with a pencil to one of the hours on the dial, but taking care at the eighth count to

FIG. 51.

point to the "Twelve," and thence in regular rotation backward to the left. When you come to the figure "Five" you will be stopped, as this will be the fifteenth count, corresponding to the

Dick's 100 Amusements [Las 100 diversiones de Dick], 1967

remainder *fifteen* which he was to remember. You will thus know that five o'clock was the hour thought of.

If this trick be repeated more than two or three times, it is well to vary the number from which the deduction is to be made. Thus, instead of deducting, as in the foregoing example, five from twenty, the person addressed may be told to deduct the hour thought of from eighteen; but as eighteen is only six more than twelve, you must make your *sixth* (not the eighth) promiscuous count be at figure "Twelve" on the dial. In the first example, with twenty, the eighth count was made at figure "Twelve" because twenty is *eight* more than twelve. If twenty-two be the number adopted, the *tenth* count must be made on figure "Twelve," twenty-two being *ten* more than twelve; and so on for any other number.

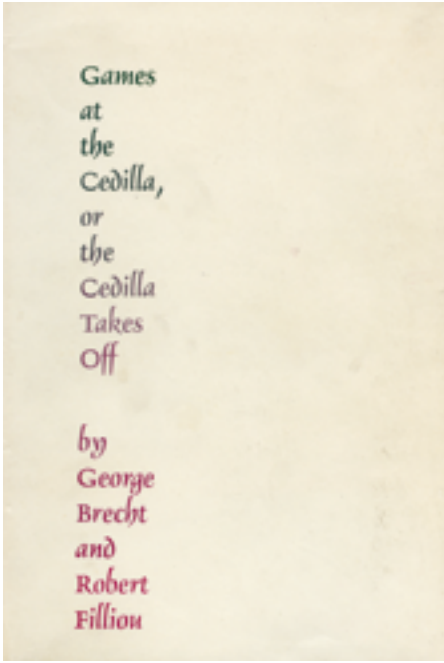
Games at the Cedilla

[Juegos en la Cedilla]

Un pedazo de vida que ni el propio Chéjov habría sido capaz de imaginar. Brecht y Filliou abrieron una tienda en Villefranche-sur-Mer llamada “La Cédille qui Sourit”, en la que, desde luego, sonreían sin cesar, y se entretenían a ellos mismos y a sus amigos y clientes con rompecabezas, objetos, juegos, poemas, libros y lo que hiciera falta. “La Cédille qui Sourit se basa en la creación permanente de cualquier cosa que haya sido o no haya sido creada”, afirmaban, y llegaron incluso a pedir a la compañía Lloyd’s de Londres que les hiciera un seguro para no caer en una senilidad prematura. Tienen ante ustedes un divertido diario de sus experimentos estéticos.

Catalogue Fall/Winter 1973–1974, Nueva York, Something Else Press, 1973

Jacques Strauch
Filliou and Brecht in front of La Cédille [Filliou y Brecht frente a La Cédille, (detalle)], 1966


Games
at
the
Cedilla,
or
the
Cedilla
Takes
Off

by
George
Brecht
and
Robert
Filliou

14

(THE MYSTERY GAME) I
CONTRIBUTIONS TO THE
ART OF PAINTING

Take _____ (a colored material)

add to it _____ (a material which dries)

and place it on _____ (a flat surface)

by _____ (an action)

THE MYSTERY GAME II
CONTRIBUTIONS TO THE
ART OF SCULPTURE

Take some _____ (a material)

and shape it by _____ (an action)

Take some _____ (a material)

and some _____ (a material)

and shape them by _____ (an action)

and _____ (an action)

Take some _____ (a material)

and some _____ (a material)

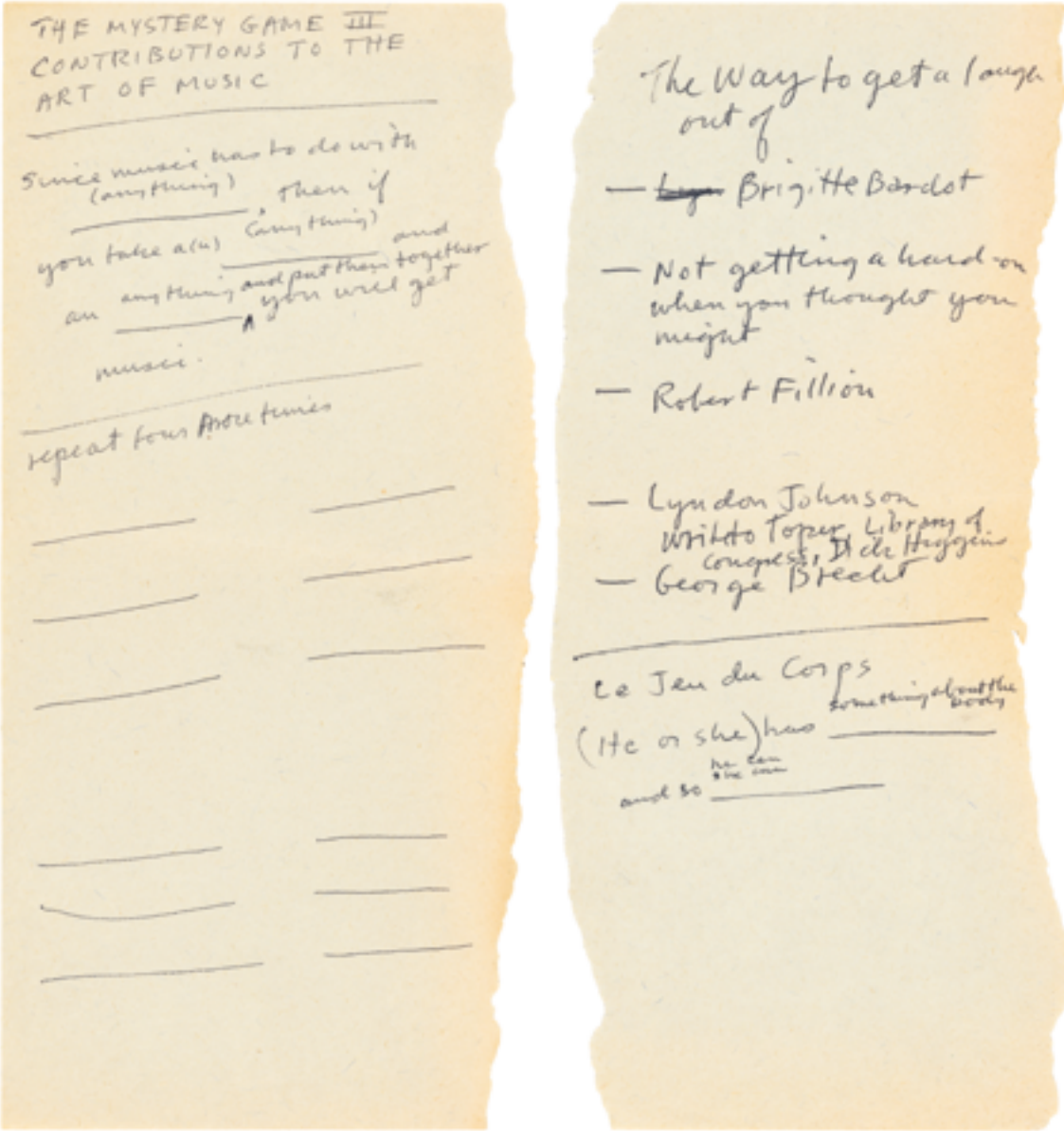
and some _____ (a material)

and shape them by

_____ ing (an action), _____ ing

and _____ (an action) ing.

George Brecht y Robert Filliou
Instrucciones manuscritas para
"The Mystery Game I" ["El juego misterioso I"], ca. 1966



THE MYSTERY GAME III
CONTRIBUTIONS TO THE
ART OF MUSIC

Since music has to do with (anything) _____ then if you take a(n) (anything) _____ and an anything _____ and put them together you will get music.

repeat four thousand times

The Way to get a laugh out of

— ~~Lay~~ Brigitte Bardot

— Not getting a hand on when you thought you might

— Robert Fillion

— Lyndon Johnson
Wilhelm Tope, Library of Congress, H de Huggins

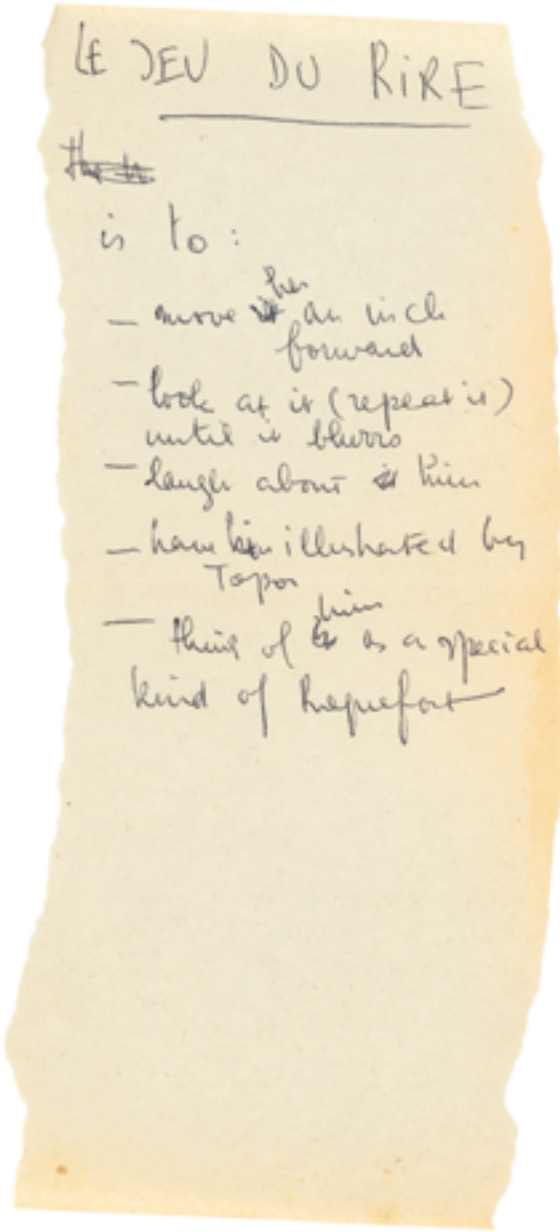
— George Brecht

Le Jeu du Corps

(He or she) has something about the body _____

and so he can / she can _____

George Brecht
Instrucciones manuscritas para *The Laughing Game*, *"The way to get a laugh out of..."* [El juego de la risa, "Maneras de reírse de..."], ca. 1966



LE JEU DU RIRE

~~the to~~

is to:

— move her an inch forward

— look at it (repeat it) until it blurs

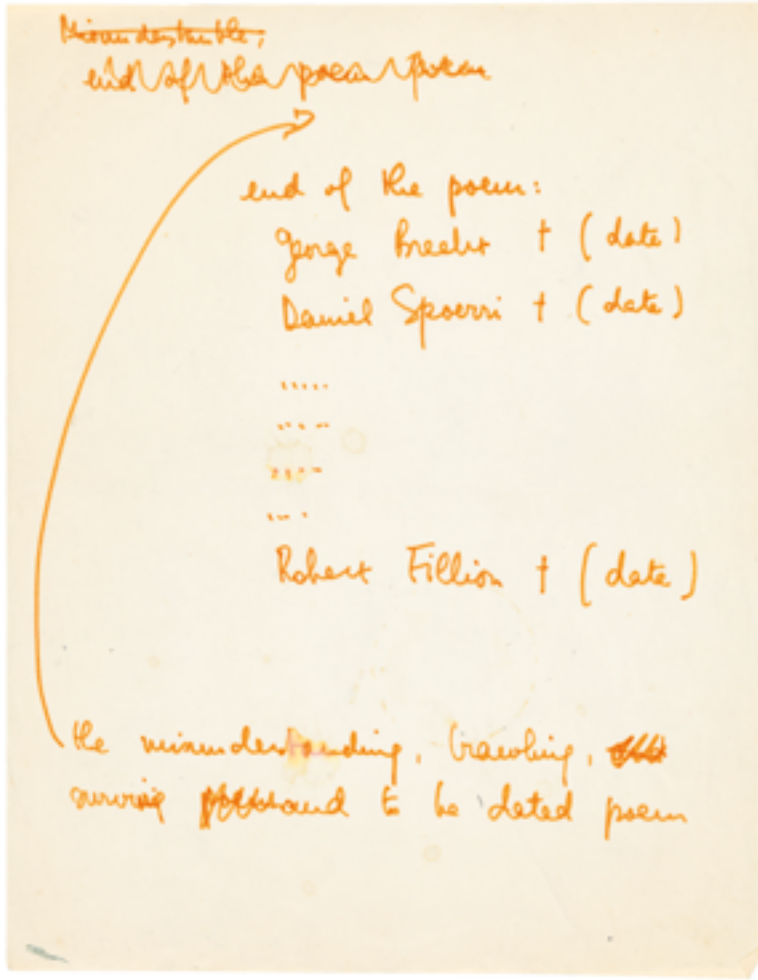
— laugh about him

— have him illustrated by Topor

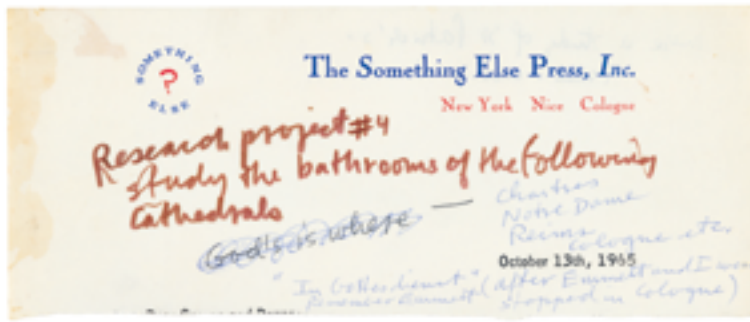
— think of him as a special kind of hagefort

George Brecht
Instrucciones manuscritas para *The Laughing Game "Le Jeu du Rire"* [El juego de la risa "Le Jeu du Rire"], ca. 1966

George Brecht y Robert Filliou
Notas manuscritas para *"The misunderstanding, brawling, survival, and to-be-dated poem"* ["El poema equívoco, sigiloso, superviviente y pendiente de fechas"], ca. 1966



George Brecht y Robert Filliou
Notas manuscritas para *"Research project #4: study the bathrooms of the following cathedrals"* ["Proyecto de investigación nº 4: investigar los cuartos de baño de las siguientes catedrales"], ca. 1966



Robert Filliou (co-directores: Georges Brecht y Bob Guiny)
Movie Re-Invented. Hommage à Méliès (*prochainement sur cet écran*) [Película reinventada. Homenaje a Méliès (próximamente en esta pantalla)], 1968

185
ODAK

M3

Jacques Strauch
La Cédille qui sourit (vista del interior con la pieza AX en la pared), 1966

Jacques Strauch
La Cédille qui sourit (vista del interior), 1966

George Brecht y Robert FIlliou
Banqueroute/The Eternal Network
[Bancarrota/La red eterna], 1968

Coeurs volants

[Corazones que revolotean]

En palabras de Alison Knowles:

Por mediación de Daniel Spoerri, la Something Else Press organizó un encuentro con Marcel Duchamp. Esta serigrafía está basada en una muestra de color de cuatro por cinco pulgadas en la que aparecían dos círculos, uno rojo y otro azul. Duchamp eligió esta muestra de color un día mientras tomábamos el té en su apartamento de la calle 10 de Nueva York. Había once muestras de color, todas con círculos azules y rojos de diferentes intensidades. Él eligió una y la dejó encima de la mesa diciendo: "Oh, esta es". Guardé las otras en mi maletín y seguimos conversando. Teeny Duchamp se acercó a la mesa, vio la muestra de color y dijo: "Marcel, ¿cuándo has hecho esto?" Él le pidió un lápiz, sonrió, y estampó su firma en la muestra de color.

Chris Thompson, *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2011

Bill Wilson
Alison Knowles with Marcel Duchamp, New York City [Alison Knowles con Marcel Duchamp, Nueva York], 1967

Marcel Duchamp (serigrafía de Alison Knowles)
Coeurs volants [Corazones que revolotean], 1967

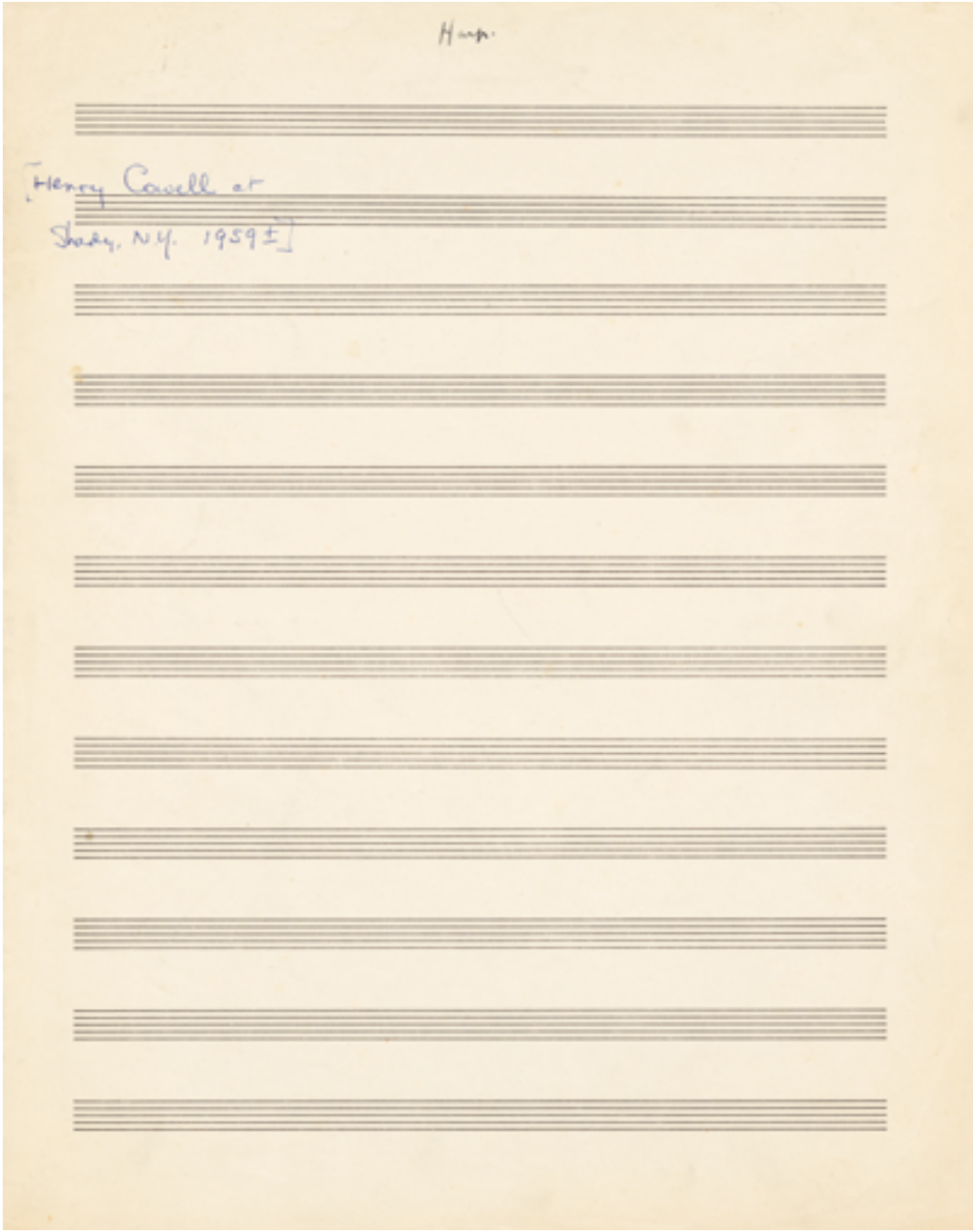
Notations

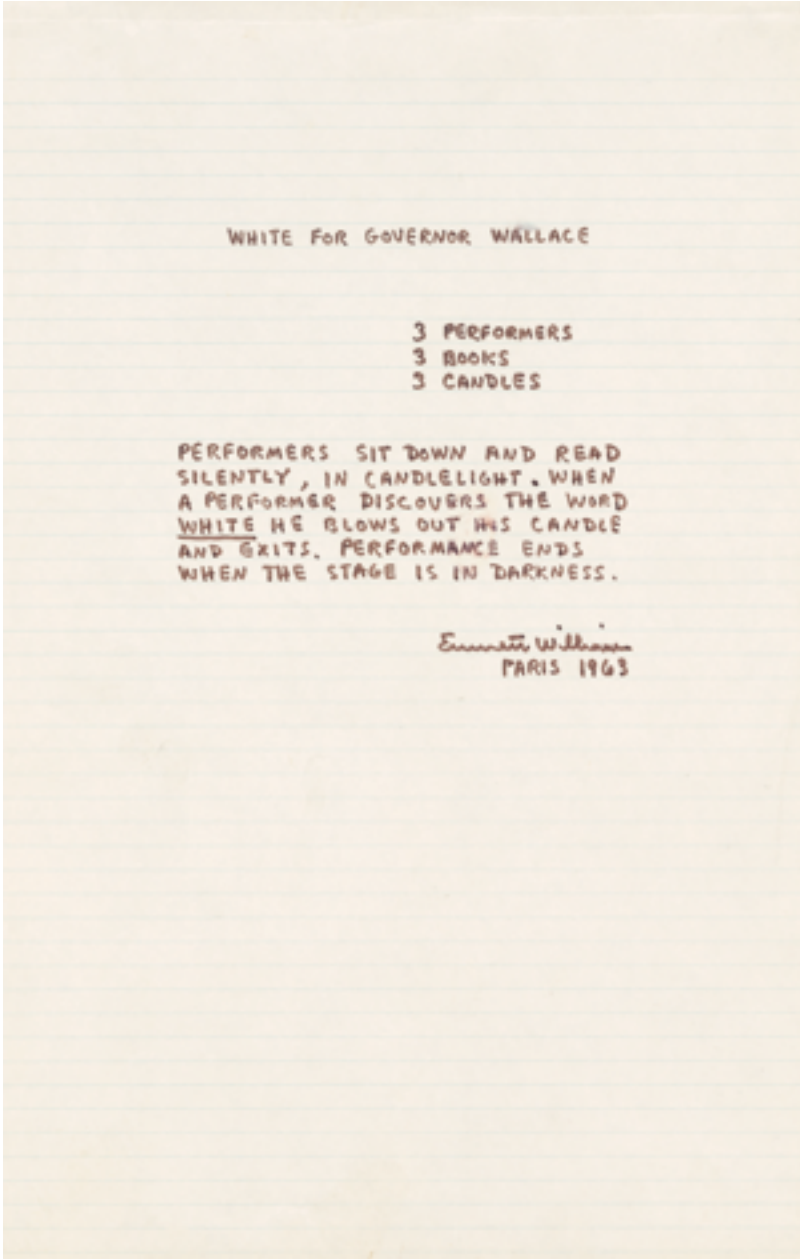
[Notaciones]

Se trata de un compendio de manuscritos de prueba de compositores actuales más o menos controvertidos, editado por el más controvertido de todos. No es una guía de los autores más relevantes, sino de sus obras, un libro de referencia imprescindible.

The Arts of the New Mentality: Catalogue 1967–1968, Nueva York, Something Else Press, 1968

Henry Cowell
Hoja en blanco con notaciones
en los márgenes, s. f.





WHITE FOR GOVERNOR WALLACE

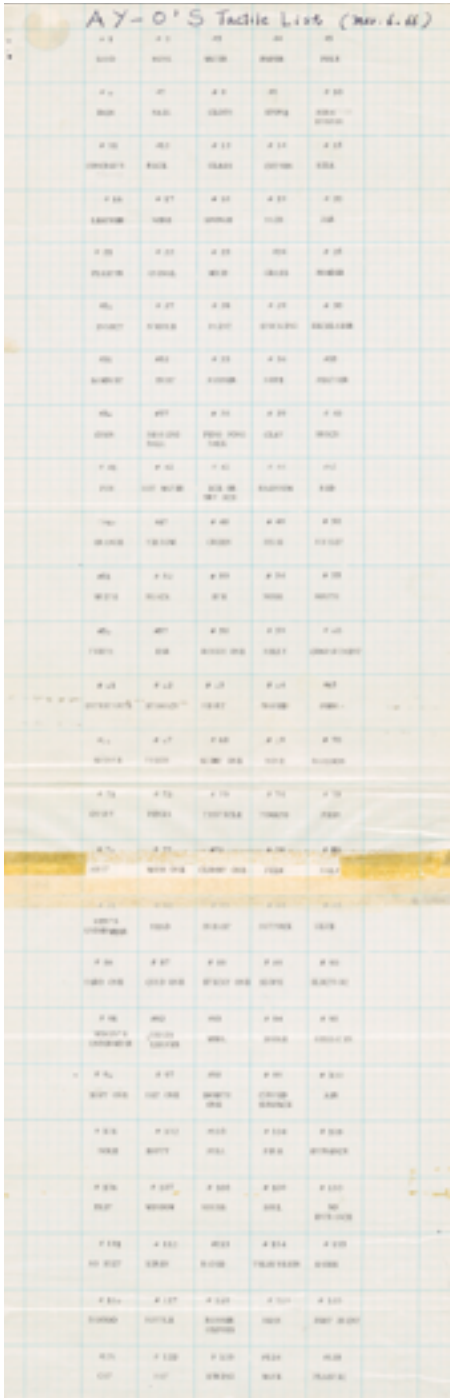
3 PERFORMERS
3 BOOKS
3 CANDLES

PERFORMERS SIT DOWN AND READ SILENTLY, IN CANDLELIGHT. WHEN A PERFORMER DISCOVERS THE WORD WHITE HE BLOWS OUT HIS CANDLE AND EXITS. PERFORMANCE ENDS WHEN THE STAGE IS IN DARKNESS.

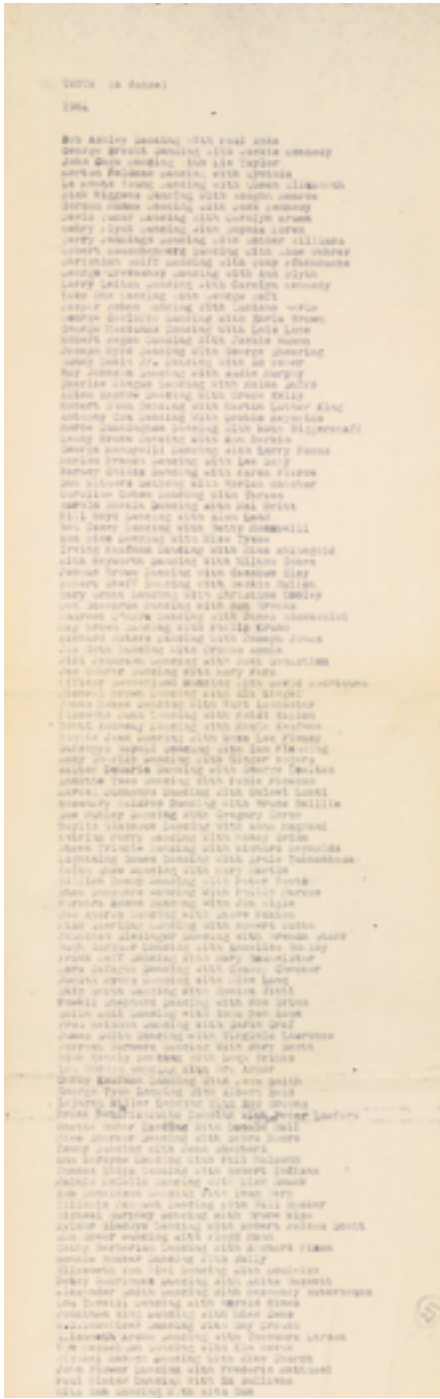
Emmett Williams
PARIS 1963

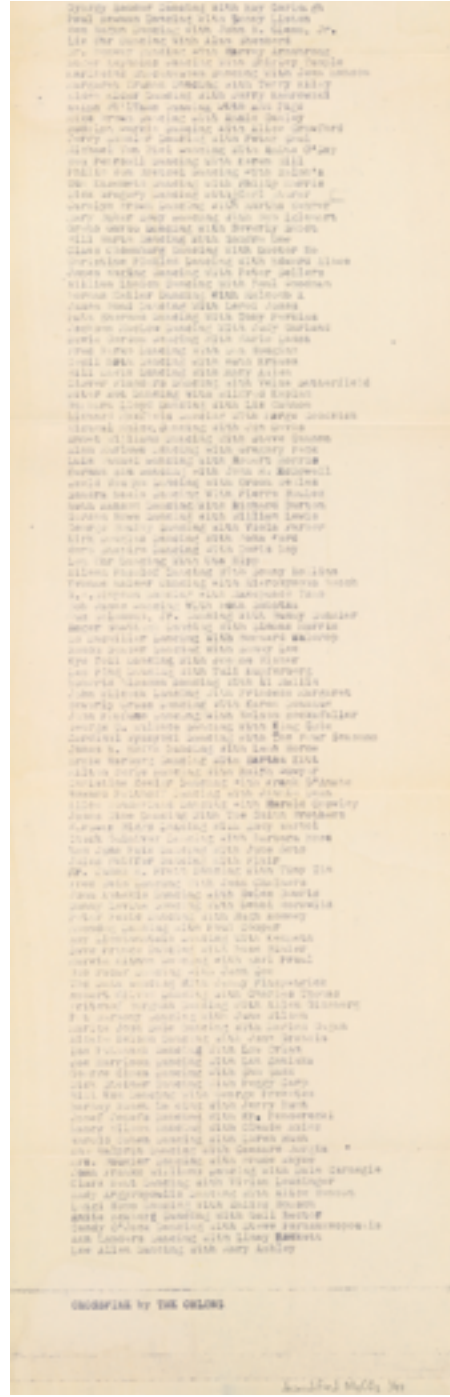
Emmett Williams
White for Governor Wallace
[Blanco para el gobernador Wallace], 1963

Albert A. M. Fine
Scale Piece for John Cage
[Pieza de escala para John Cage], ca. 1966

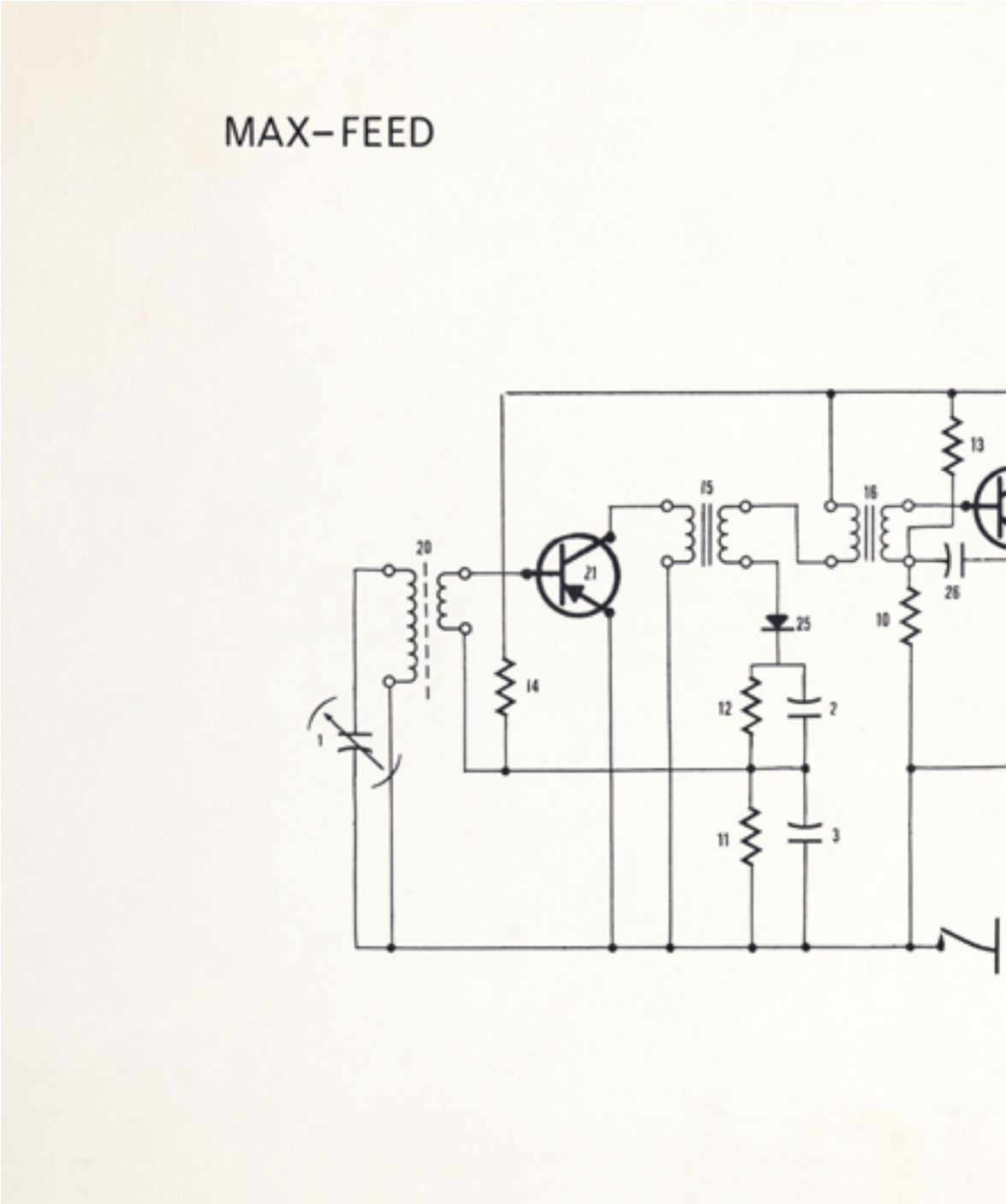


Ay-O
Tactile List [Listado táctil], 1966

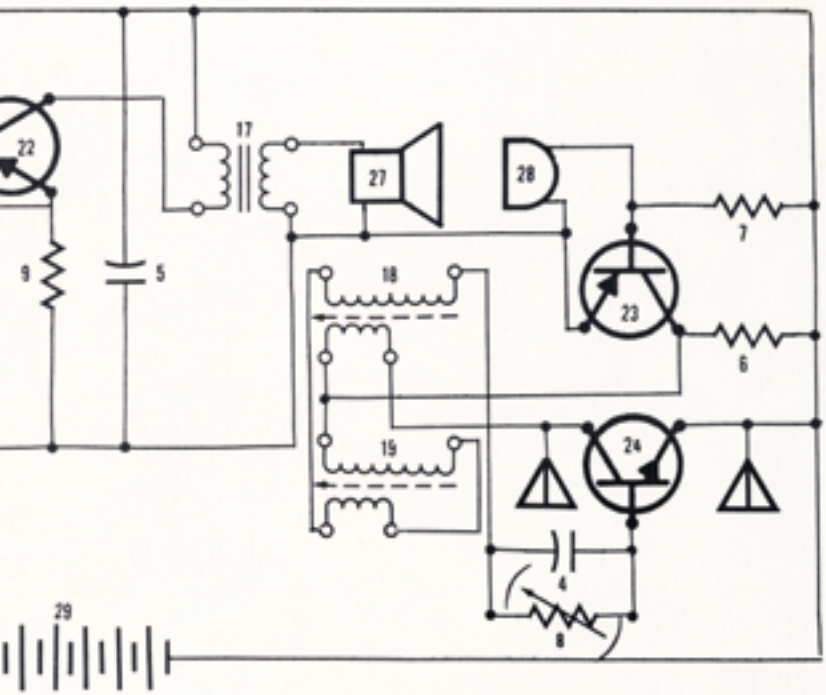




Mary Ashley
Truck (A Dance) [Furgón (un baile)], 1964



Max Neuhaus
Max-Feed [Circuito-Max], 1965



MAX NEUHAUS

decaidified Bookkeeper 1/97

Fantastic Architecture

[Arquitectura fantástica]

Los arquitectos sonríen con suficiencia y hablan de lo maravillosamente que se podría diseñar el mundo. Patrocinan grupos de danza y museos modernos. Está bien. Pero es que además aseguran que ellos también son artistas. No es así, según Vostell y Higgins. Ellos, que sí lo son, son primitivos, como todos los artistas, y por eso han reunido una antología con todo tipo de ideas sobre el espacio: musical, visual, ambiental, dramático, etc. La orquestación visual de la obra de los artistas corre a cargo de Vostell, y la substancia textual la aporta Higgins. El fruto: el primer libro sobre nueva arquitectura. Pruébenlo. Puede que les guste. Y es muy probable que vivan para verlo.

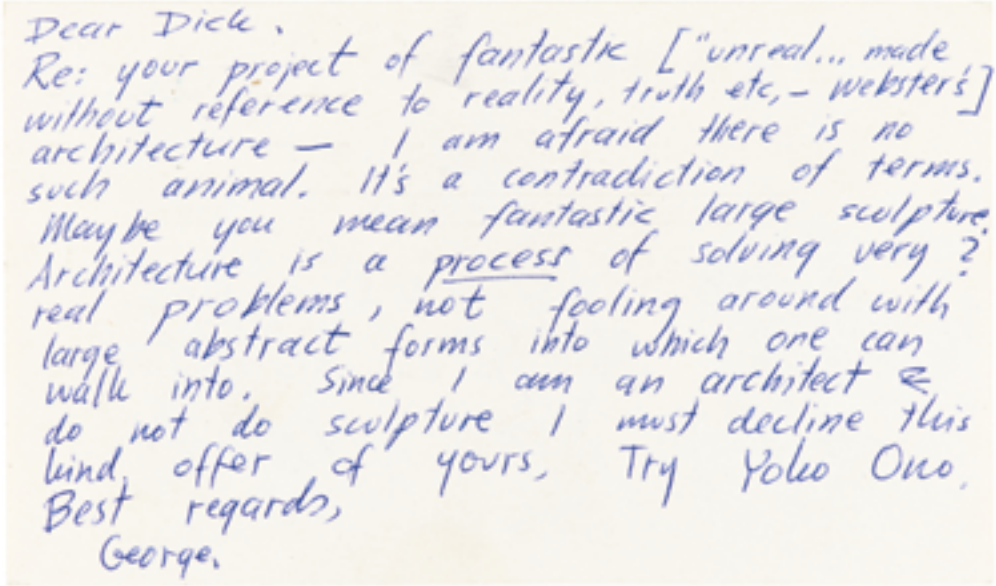
Folleto de *Fantastic Architecture*

Kurt Schwitters
Merzbau, 1933

Arthur Köpcke
Glashaus von aussen [Casa de cristal desde fuera], 1972

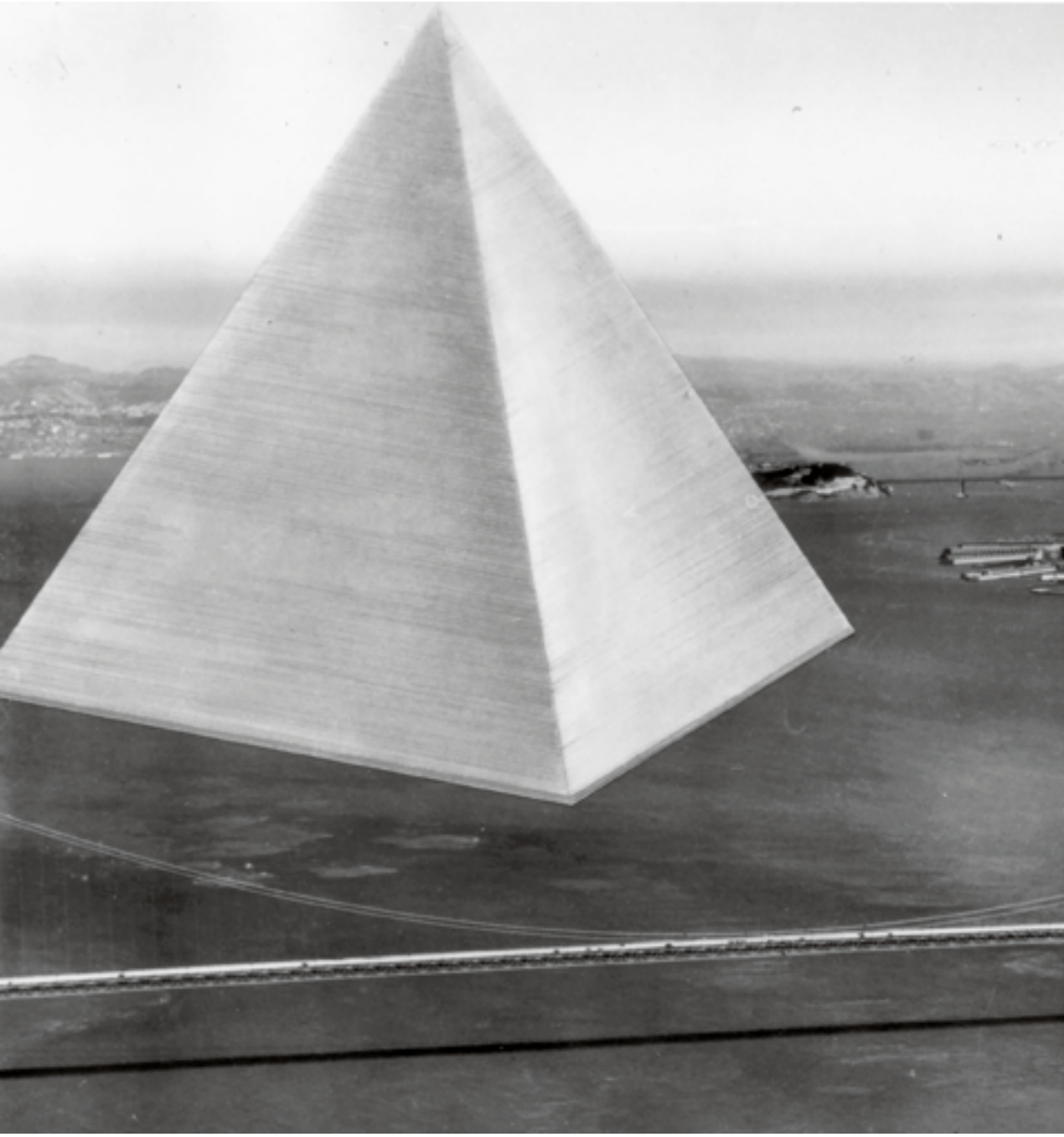
Arthur Köpcke
Glashaus von aussen [Casa de cristal desde dentro], 1972

Claes Oldenburg
Study for a Large Outdoor Sculpture in the Form of a Clothespin [Estudio para una gran escultura exterior en forma de pinza], 1972-1973



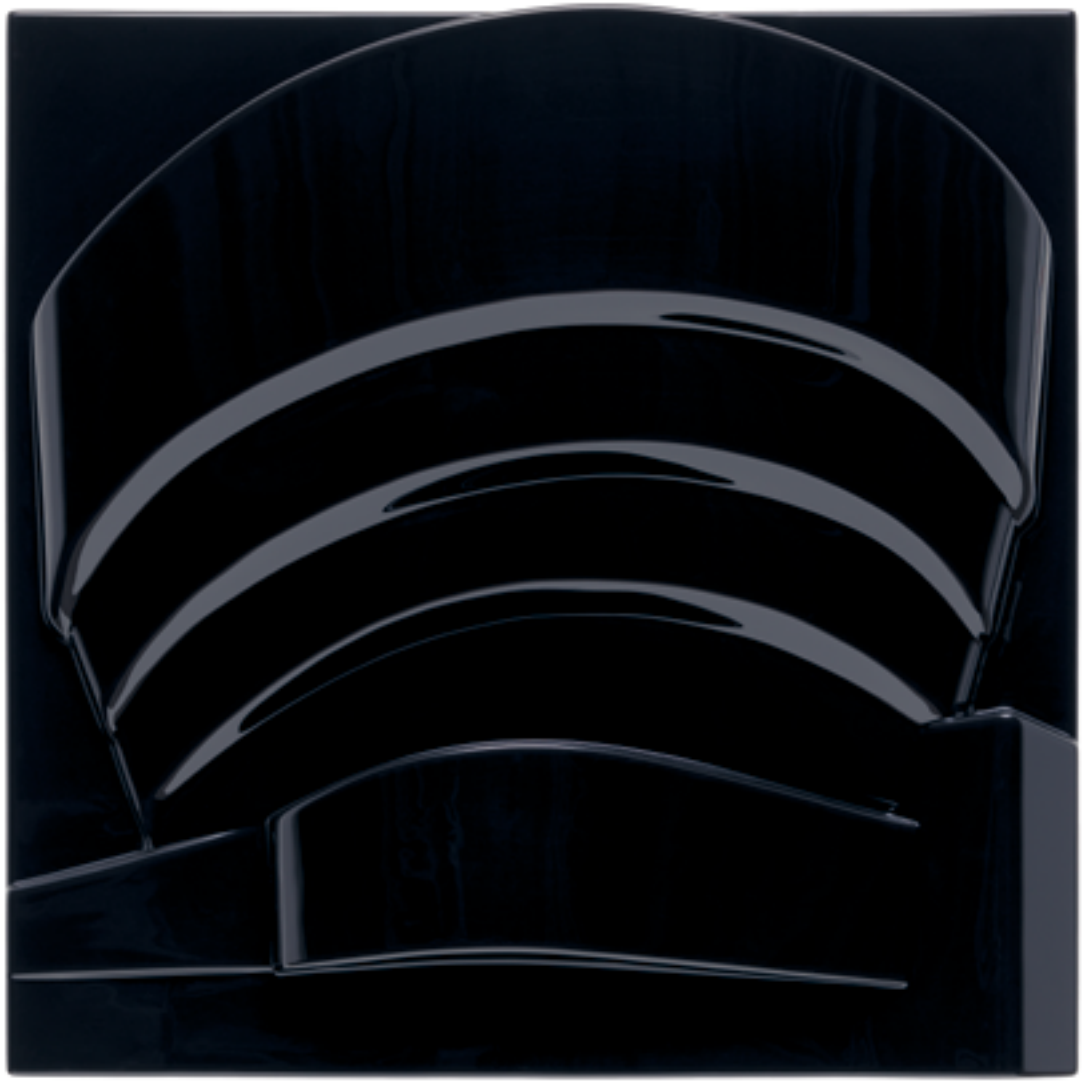
Dear Dick.
Re: your project of fantastic ["unreal... made without reference to reality, truth etc, – webster's] architecture — I am afraid there is no such animal. It's a contradiction of terms. Maybe you mean fantastic large sculpture. Architecture is a process of solving very ? real problems, not fooling around with large abstract forms into which one can walk into. Since I am an architect & do not do sculpture I must decline this kind offer of yours. Try Yoko Ono.
Best regards,
George.

Respuesta de George Maciunas a la invitación de Dick Higgins a participar en *Fantastic Architecture*, 1967



Buckminster Fuller
Floating Tetrahedral City Planned for San Francisco Bay Area
[Ciudad tetraédrica flotante para la Bahía de San Francisco], 1965

Claes Oldenburg
Proposed Monument for the Intersection of Canal Street and Broadway, N.Y.C. – Block of Concrete, Inscribed with the Names of War Heroes [Monumento propuesto para la intersección de Canal Street y Broadway, N.Y.C. – Bloque de hormigón, inscrito con los nombres de los héroes de Guerra], 1965



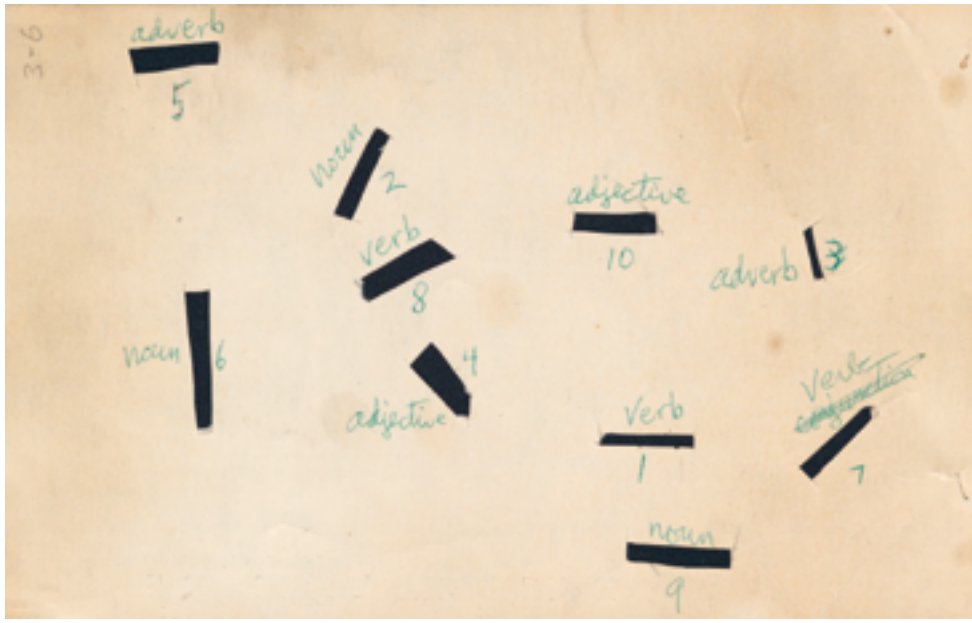
Richard Hamilton
Guggenheim (Black)
[Guggenheim (negro)], 1970

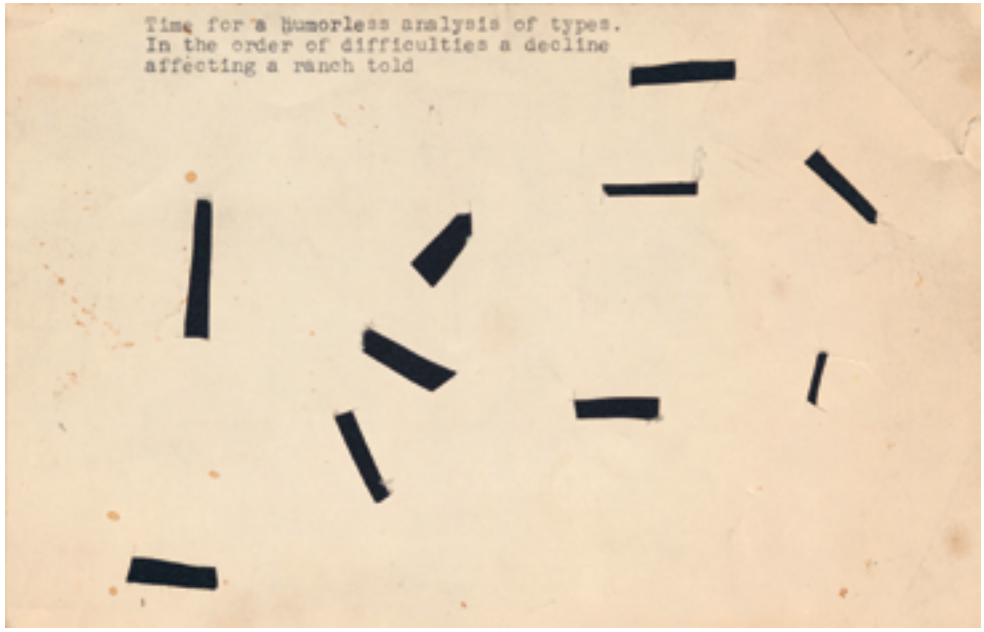
Stanzas for Iris Lezak

[Estrofas para Iris Lezak]

En literatura, la presentación directa del material lingüístico es un fenómeno insólito. Pero es este concepto el que aporta al libro un tono excepcional. Algunas partes de la obra se han representado de vez en cuando a lo largo de los años hasta que se ha convertido en un clásico clandestino o, por lo menos, en una obra difícil de conseguir. El autor utilizó operaciones aleatorias para la selección y la organización de los materiales, pero las técnicas estructurales que despliega Mac Low en sus poemas estrofacrósticos son al mismo tiempo casuales y sistemáticas. Ha creado una especie de cine de palabras, mucho más interesante de lo que podrían ustedes imaginar.

Catalogue Fall/Winter 1973–1974, Nueva York, Something Else Press, 1973





Jackson Mac Low
Tarjetas usadas para componer las *Stanzas for Iris Lezak* [Estrofas para Iris Lezak], 1960

Iris Lezak
Sin título, 1966

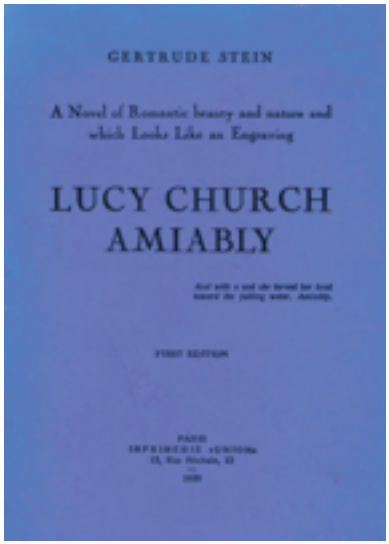
Iris Lezak
Sin título, ca. 1970

Iris Lezak
Sun [Sol], ca. 1970

Gertrude Stein

Muchas de sus obras sencillamente están descatalogadas. Esto se debe en parte a los herederos de Stein, que piden cantidades de dinero poco realistas a cambio de hacer "oficial" esta o aquella edición, incluso de las obras de las que no poseen los derechos. Y se debe también a la afectación de la camarilla de Stein, que prefiere coleccionar sus obras en vez de leerlas (en contra de las opiniones más conocidas de la autora). [...] A mí me gustaría vender todas las obras de Stein disponibles para poder publicar las siguientes: puede que, si publicamos las obras que se encuentran fuera del alcance de los herederos de Stein, otros se animen a seguir nuestro ejemplo, y que alguien se atreva incluso a sacar sus Obras completas... Pero gran parte de lo que publicamos conserva el espíritu de Stein, y también parecería steiniano utilizar las mejores obras del pasado para financiar las actuales...

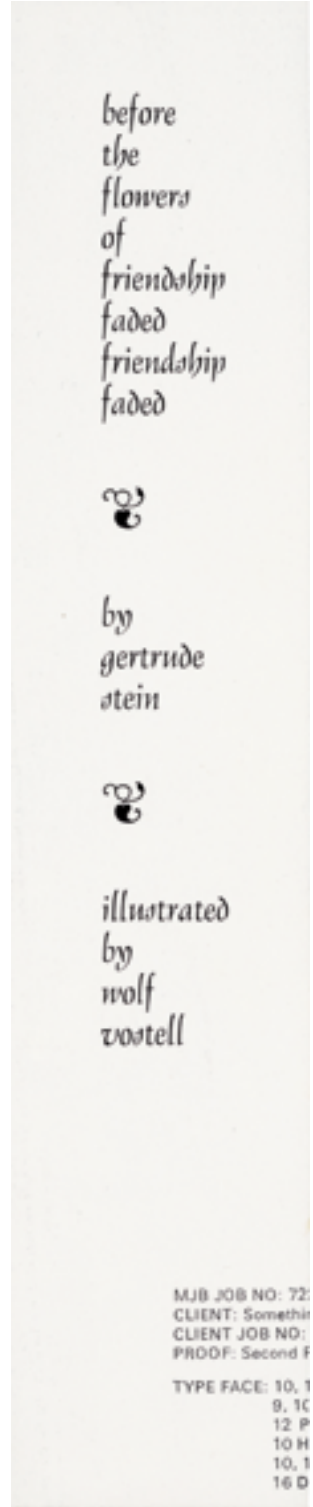
Something Else Newsletter, vol. 2, nº 4, septiembre de 1972

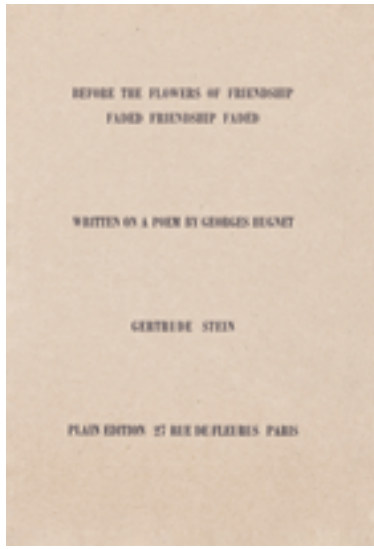


Gertrude Stein
Lucy Church Amiably, París, Imprimerie "Union", 1930

Gertrude Stein
How to Write, París, Plain Edition, 1931

Gertrude Stein
Prueba de imprenta de la sobrecubierta de *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded*, Something Else Press, 1972





Gertrude Stein
Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded, Written on a Poem by Georges Hugnet, París, Plain Edition, 1931

Acerca de este libro por Dick Higgins

Lo que sucedió con *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded* [Cuando las flores de la amistad se marchitaron, la amistad ya se había marchitado], uno de los libros que iba a publicar la Something Else Press hace unos cinco años, es un capítulo más de la extraña historia que ha tenido esta obra de sus comienzos.

George Hugnet, un joven entusiasta de la obra de Gertrude Stein, seleccionó algunos pasajes de la descomunal novela de la escritora *The Making of Americans* [Ser norteamericanos, 1907-1909], los tradujo al francés y los publicó. Su selección fue muy acertada, y se convirtió en la base de la edición resumida que en Estados Unidos pasó a conocerse como la *única* versión de la obra. Y lo era a efectos prácticos, hasta que otro entusiasta de la obra de Stein, yo mismo, reedité la versión completa en 1967[1]: el texto de la Something Else Press. El caso es que Gertrude Stein se ofreció a traducir al inglés algunos poemas de Hugnet, y se puso manos a la obra. Pero, dado que había alcanzado su plena madurez artística y había desarrollado, cuando menos, un estilo característico, no tradujo las *Enfances* de Hugnet al inglés norteamericano estándar, sino al "gertrudesteiniano". Y, como le pareció que la amalgama de Stein y Hugnet era una síntesis apasionante, encontró conveniente seguir adelante hasta que se deshizo por completo del original. Hugnet se mostró sorprendentemente tolerante con las licencias que se había tomado Stein, pero, como es natural, se negó a aceptar que su nombre, como proponía la escritora, no figurara en el libro que se iba a publicar como fruto de esta colaboración. Esto dio lugar a un tremendo desencuentro entre Stein y Hugnet, un episodio bastante complejo cuyos destalles se describen con precisión en James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*, Nueva York, Praeger Publishers, 1974. Stein abandonó el proyecto del libro y rompió su relación con el círculo de Hugnet (durante un tiempo, dejó de hablarse incluso con Virgil Thomson y Bravig Imbs, pues sospechaba que se habían puesto de parte de Hugnet en la disputa). Finalmente, Alice B. Toklas y ella publicaron las "traducciones" (que, prácticamente, no guardaban ninguna relación directa con el original de Hugnet) con el título *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded*, en una elegante edición de ciento veinte ejemplares. En Estados Unidos el libro ni siquiera llegó a ver la luz y, aunque se había puesto en circulación, cayó en un olvido inmerecido. Es cierto que se trata de una obra muy extraña, si se aborda como una traducción. Stein podía mostrarse extraordinariamente reticente desde el punto de vista sexual, y donde, por ejemplo, Hugnet había escrito "*J'aime t'avoir*" (que significa "me encantaría poseerte"), ella tradujo: "Le encanta estar con ella". Estas desviaciones se analizan en Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, Nueva York, Oxford University Press, 1970, y no quisiera extenderme más en los eruditos pormenores de esta cuestión. Pero lo que se suele olvidar es que el resultado, por libre que sea —y no se puede negar que lo es— en cuanto traducción, posee una calidad poética extraordinaria. La autora hizo todo lo necesario por convertir a Hugnet en Stein, por metamorfosear la *Weltanshauung* de Hugnet y adaptarla a la suya.

La Something Else Press había editado muchas de las obras de Stein que ya eran de dominio público: *Lucy Church Amiably* [Lucy Church amablemente], *Geography and Plays* [Geografía y obras de teatro], *G.M.P.*, *How to Write* [Cómo escribir] y otros títulos. Pero no habíamos publicado nada de su poesía. Y, sin embargo, para mí y para muchas otras personas del mundo de la literatura que más respeto, Stein no es solo la estilista de la prosa y la influyente escritora que los académicos suelen admirar: es, por

encima de todo, una poeta magnífica. Aunque adoro sus novelas, me parece que a veces adolecen de cierta precariedad estructural y que la excesiva extensión de las líneas de planificación provoca una distorsión del tiempo. Sin embargo, sus poemas son, en el sentido más profundo y completo, totalmente "adecuados" (por usar el término que Matthew Arnold reservaba para las obras más logradas). Poseen sonoridad y significado. *Stanzas in Meditation* [Estrofas en meditación] es, para mí, una de las mejores expresiones poéticas de nuestro siglo. Y *Before the Flowers* es casi igual de extraordinaria. Sin embargo, como se había hecho una tirada tan reducida, la obra era prácticamente desconocida. Luego se reeditó con una letra minúscula, prácticamente ilegible, en una colección inglesa; pero no se le había prestado la atención que merece en cuanto obra independiente.

Hablemos de Wolf Vostell, uno de los artistas más famosos de Alemania y un viejo amigo de los tiempos de Fluxus y los happenings. Yo adoraba sus dibujos, y él adoraba a Gertrude Stein. No me fue difícil convencerle para que se decidiera a ilustrar la serie: y supo captar inmediatamente el erotismo que subyace a esta obra. Así, produjo una serie de dibujos que, más que ilustrar el texto, armonizan con él. Se sacaron los medios tonos a partir de los dibujos y entonces...

Yo abandoné la Something Else Press, y un año después la editorial quebró. Los dibujos de Vostell se vendieron y no se volvió a saber de ellos. Y desde 1974 hasta el verano de 1978, los archivos de la Something Else Press estuvieron precintados, después se trasladaron y, por último, se dieron por perdidos. Pero en julio de 1978 sucedió algo extraño. A mí me daba miedo que alguien aprovechara la buena reputación de la editorial para sacar ediciones de mala calidad. Así que compré de nuevo los derechos y los materiales "residuales" de la Something Else Press: los derechos para utilizar el nombre de la editorial y demás. Esta posibilidad estaba contemplada en el procedimiento de bancarrota. Fue entonces cuando me enteré de que los archivos habían permanecido intactos; se estaban pudriendo en el sótano del almacén de la Vermont Tomato Company, en Barre, que pertenecía al hermano de uno de los fiduciarios de la bancarrota. Un curioso lugar para guardar unos archivos: un edificio enorme y extraño que, según me contaron, había sido el primer salón de actos socialista de Estados Unidos, el lugar donde Eugene V. Debs había pronunciado varios discursos y Rosa Luxemburgo había hecho una aparición durante su gira por Estados Unidos. Pero allí estaban las pruebas de reproducción: las pruebas de composición, excelentes, de los dibujos de Vostell, en unas condiciones increíblemente aprovechables a pesar de los cerca de cuatro años que habían pasado en aquel sótano frío y húmedo. Y esos archivos y esas pruebas de imprenta se encontraban de nuevo en mi poder.

En ese momento apareció Gerard Bombrowski, un viejo amigo y editor de Abyss Publications y... empezamos a hablar de cosas que se podían publicar. Y se me ocurrió, ¿por qué no sacar una obra póstuma de la Something Else Press con la ayuda de Abyss?

El resultado es el libro que ahora tienes en tus manos[2]. Ha llegado el momento de que los poemas hablen por sí mismos, y de que la leyenda de Stein deje paso a la poeta Stein.

West Glover, Vermont
7 de agosto de 1978

[1] De acuerdo con lo que figura en la primera página del libro, *The Making of Americans* se publicó en 1966.

[2] La versión de Abyss Publications de *Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded* nunca llegó a publicarse.

One Thousand American Fungi

[Mil setas norteamericanas]

El libro, antes de que estuviera descatalogado, era la Biblia del aficionado a las setas y, de hecho, hoy todavía no existe otra obra que esté a su altura. Hemos reproducido un facsímil de la edición de 1902 (en un formato mayor que otras ediciones, más fácil de leer), pero hemos decidido reproducir las láminas en blanco y negro, ya que los colores antiguos del original no coincidían en modo alguno con los criterios micológicos modernos y prácticamente carecían de valor taxonómico. Aunque la nomenclatura ha cambiado mucho desde los tiempos de McIlvaine, la exactitud de sus descripciones macroscópicas no ha sido superada.

Catalogue Fall/Winter 1973–1974, Nueva York, Something Else Press, 1973

Fotógrafo desconocido
Fotografía tomadas durante la expedición micológica a Gate Hill (detalle), ca. 1973

Fotógrafo desconocido
Fotografías tomadas durante la expedición micológica a Gate Hill, ca. 1973

AITKEN Hugh 516 AM 1-5746
#5 Charleston Dr., Amityville, LI, NY

ALBERTIERI Cora A. WA 6-8136
617 W 152nd St., NY NY 10031

BAILIE Art 914 CE 2-1268
44 Hillside Ave., Katonah, NY

BRITTON Christine 914 NE 1-5772
394 So. Mtn Rd., New City, NY

BRITTON Hugh 914 NE 1-5772
394 So. Mtn Rd., New City, NY

CIGE John 914 WA 9-8251
Stony Point, New York

CONDON Jean E SA 2-5857
70 E. 91st St., NY NY 10028

DAMSON Helene LE 5-6929
336 E 69th St., NY, NY

DIENES Seri 914 WA 9-8243
Stony Point, New York

FERRUA Ralph GR 7-8907
311 E 17th St., NY NY 10003

GUY Cleve 203-UN 8-2653
Graystones, Cornwall Bridge, Conn.

GUY Francine 203-UN 8-2653
Graystones, Cornwall Bridge, Conn.

HIGGINS Richard 242-2903
238 W 22nd St., NY, NY 10011

KIDE Joe 914-359-4682
CLS Library, Palisades, NY

JARVIS Margaret M. TR 6-7311
70 E 91st St., NY, NY

KNOWLES Allison 242-2903
238 W 22nd St., NY, NY 10011

LESSER Gilda UL 6-8534
915 Washington Ave., Bklyn, NY

LESSER Irene UL 6-8534
915 Washington Ave., Bklyn, NY

LIFSHITZ Mrs. Nadya RE 4-0535
335 E 81st St., NY, NY 10028

LIFSHITZ Sylvia 672-4521
74-10 35th Ave., Jackson Hts, NY

LONDER Edward NE 1-7208
515 Beach 232nd St., Belle Harbor NY

LONG Lois 914-356-2355
Pessna Rd., Suffern, NY

MacIVER Mr. Robt. M. 914-359-0865
Heyhoe Woods Rd., Palisades, NY

McCULLY Robt. S. NE 1-2762
444 E 75th St., New York NY 10021

MINER John E 914-SC 3-2602
44 Ogden Rd., Scarsdale, NY

MULLER-Walton 516 JU 7-5056
41 Church Lane, W. Islip, LI, NY

NEAL Francis Louise GR 3-7436
352 E 19th St., NY NY 10003

NORTON Guy 201-IR 9-1318
PO Box 102, Ramsey, NJ

NYDES Margaret
#3 Pike St., NY NY 10002

PANTTILA Parker (Woodie) BE 3-8294
93 Warren St., NY NY 10007

ROSICEK Robert G CH 2-6304
136 Bank St., NY NY 10014

ROSNOFF Herbert JA 6-5093
8647 Midland Pkwy, Jamaica 32 NY

ROSSE Michael YU 9-7548
411 W 22nd St., NY NY 10011

SCULLY Elizabeth A. 475-7176
336 E 19th St., NY NY 10003

SHAPIRO Lauretta CH 2-0067
#10 Downing St., NY NY 10014

SHIFFIN Nathaniel R. IN 3-5159
13-07 12th St., College Pt. 56,NY

SPECIALI Edith AL 4-0383
343 E 18th St., NY NY 10003

SPECIALI John AL 4-0383
343 E 18th St., NY NY 10003

STEIN Mrs. Sylvia KI 7-3160
2728 Wallace Ave., Bronx 67, NY

STEINER Leonard G ST 6-4683
41-41 83rd St., LIC, NY

SWITZER Warren 516-AN 6-6381
76 Cornell Dr., Smithtown, LI, NY

TAYLOR Florence RU 6-5028
216 E 36th St., NY NY 10016

TRICY Marion AL 5-1869
10 W 15th St., NY NY 10011

WAIDULE Vera FT 1-3790
119-29 232nd St., Jamaica, NY

THE NEW YORK MYCOLOGICAL SOCIETY
MEMBERSHIP LIST
1965

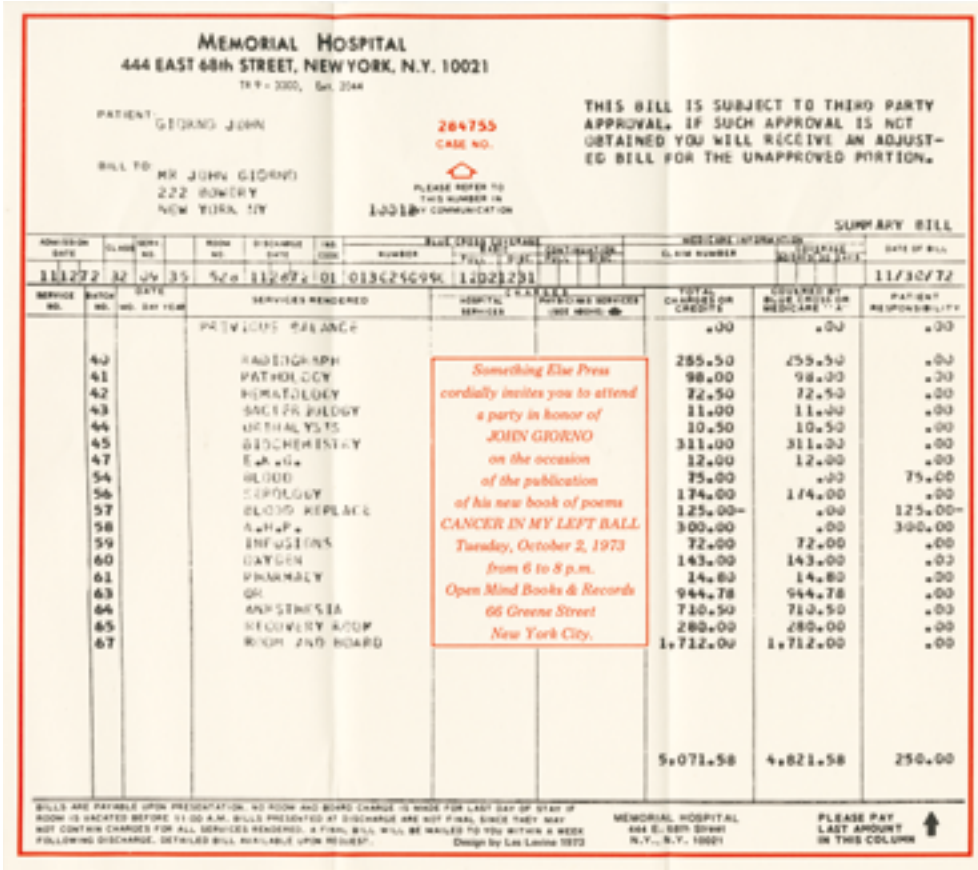
Lista de miembros de
la Sociedad Micológica
de Nueva York, 1965

Cancer in My Left Ball

[Cáncer en mi huevo izquierdo]

Una importante colección de nueva poesía. El autor disecciona la conciencia estadounidense, y atraviesa los diversos estratos que, en conjunto, conforman los Estados Unidos, y sus poemas dejan al descubierto la vileza y la belleza. Sus metáforas son el infierno de la heroína, los fantasmas hambrientos de la pornografía barata, el ganado que acaba convertido en hamburguesas, los titanes de los bombarderos B-52, los Dioses de las emociones baratas de la dicha consumada, y la voz humana que intenta adivinar su propio sufrimiento...

Catalogue Fall/Winter 1973–1974, Nueva York, Something Else Press, 1973



MEMORIAL HOSPITAL
444 EAST 68th STREET, NEW YORK, N.Y. 10021

PATIENT: GIORNO JOHN

BILL TO: MR JOHN GIORNO
222 BOWERY
NEW YORK NY

264755
CASE NO.

PLEASE REFER TO THIS NUMBER IN ANY COMMUNICATION

THIS BILL IS SUBJECT TO THIRD PARTY APPROVAL. IF SUCH APPROVAL IS NOT OBTAINED YOU WILL RECEIVE AN ADJUSTED BILL FOR THE UNAPPROVED PORTION.

SUMMARY BILL

ADMISSION DATE	CLASS			ROOM NO.	DISCHARGE DATE		BLUE CROSS ELIGIBILITY NUMBER	MEDICARE INFORMATION CLAIM NUMBER	DATE OF BILL
111272	32	04	35	520	112072	01	013625699L 12021231		11/30/72

SERVICE NO.	BATCH NO.	DATE NO. DAY YEAR	SERVICES RENDERED	HOSPITAL SERVICES	PROFESSIONAL SERVICES (NOT INCL.)	TOTAL CHARGES OR CREDITS	COVERED BY BLUE CROSS OR MEDICARE "A"	PATIENT RESPONSIBILITY
			PREVIOUS BALANCE			.00	.00	.00
	40		RADIOGRAPH			255.50	255.50	.00
	41		PATHOLOGY			98.00	98.00	.00
	42		HEMATOLOGY			72.50	72.50	.00
	43		BACTERIOLOGY			11.00	11.00	.00
	44		URINALYSIS			10.50	10.50	.00
	45		BIOCHEMISTRY			311.00	311.00	.00
	47		EKG			12.00	12.00	.00
	54		BLOOD			75.00	.00	75.00
	56		SURGERY			174.00	174.00	.00
	57		BLOOD REPLACE			125.00-	.00	125.00-
	58		A.H.P.			300.00	.00	300.00
	59		INFUSIONS			72.00	72.00	.00
	60		OXYGEN			143.00	143.00	.00
	61		PHARMACY			14.00	14.00	.00
	63		OR			944.78	944.78	.00
	64		ANESTHESIA			710.50	710.50	.00
	65		RECOVERY ROOM			280.00	280.00	.00
	67		ROOM AND BOARD			1,712.00	1,712.00	.00
						5,071.58	4,821.58	250.00

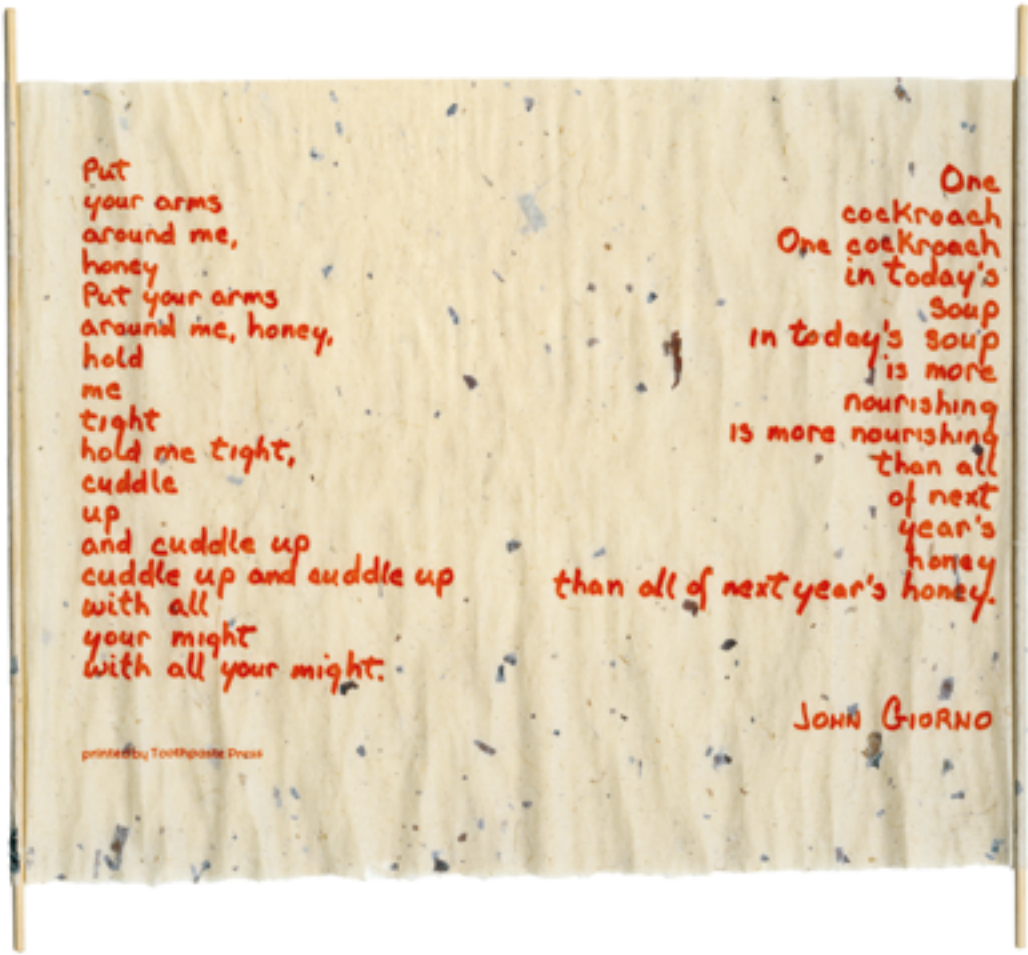
Something Else Press
cordially invites you to attend
a party in honor of
JOHN GIORNO
on the occasion
of the publication
of his new book of poems
CANCER IN MY LEFT BALL
Tuesday, October 2, 1973
from 6 to 8 p.m.
Open Mind Books & Records
66 Greene Street
New York City.

BILLS ARE PAYABLE UPON PRESENTATION. NO ROOM AND BOARD CHARGE IS MADE FOR LAST DAY OF STAY IF ROOM IS VACATED BEFORE 11:00 A.M. BILLS PRESENTED AT DISCHARGE ARE NOT FINAL SINCE THEY MAY NOT CONTAIN CHARGES FOR ALL SERVICES RENDERED. A FINAL BILL WILL BE MAILED TO YOU WITHIN A WEEK FOLLOWING DISCHARGE. DETAILED BILL AVAILABLE UPON REQUEST.
Design by Lee Levine 1972

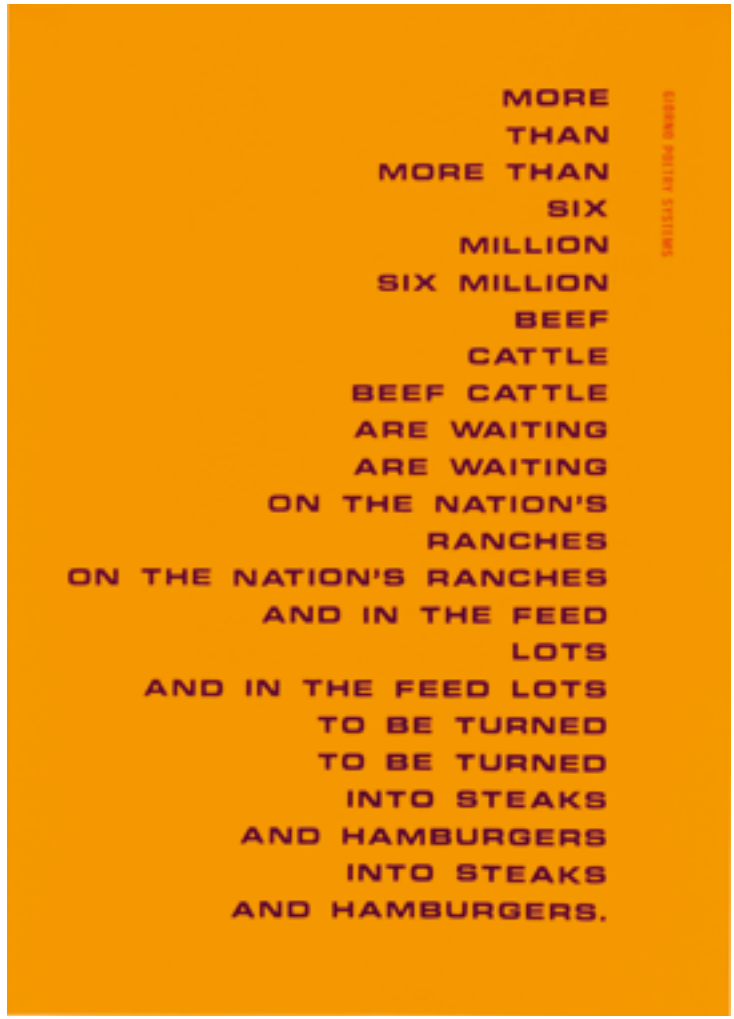
MEMORIAL HOSPITAL
444 E. 68th Street
N.Y., N.Y. 10021

PLEASE PAY LAST AMOUNT IN THIS COLUMN

Invitación al lanzamiento del libro de John Giorno *Cancer in My Left Ball* [Cáncer en mi huevo izquierdo], 1973



John Giorno
Toothpaste Scroll [Rollo de pasta de dientes], 1972



John Giorno
Beef Cattle [Ganado vacuno], 1969

Intermedial C

ches the following

Object #1

by Dick Higgins

description:-

LECTURE SERIES, by Dick Higgins

LECTURE No. 1 - 4/2/64, Thursday, 8:15 PM. Main entrance, Carnegie Hall. No admi

LECTURE No. 2 - 4/12/64, Sunday, 2:15 PM. Top of the Cascade of Stic. off Pine Meadow Trail, Stewartsburg, N.Y. Via Short Line Bus from N.Y. Port Authority Terminal. Contributions accepted.

LECTURE No. 3 - 4/13/64, Monday, 1:15 PM. NE corner 28th St. + 9th Ave. No admission fee.

LECTURE No. 4 - 4/13/64, Monday, 6:15 PM. By news stand on island, Herald Square, N.Y.C.

LECTURE No. 5 - 4/17/64, Friday, after 8:30 PM. Phone CO 7-9198 for information.

LECTURE No. 6 - "On the Dance" - 4/22/64, Wednesday, 7:40 PM. 3rd Floor Loft, 359 Canal Street, N.Y.C. Very limited capacity, reservations advisable. Contribution 12¢.

LECTURE No. 7 - "On Employment" - 4/22/64, Wednesday, after 8:50 PM. 3rd Floor Loft, 359 Canal St, N.Y.C. Very limited capacity, reservations advisable. Contribution 12¢

LECTURE No. 8 - 5/1/64, Friday, 6:20 AM. Starts at 359 Canal St, NYC. No admission fee.

DURING MAY, VARIOUS SMALL CONCERTS, LECTURES, AND FILMS WILL HAPPEN TO US. THERE WILL BE NO MASS MAILING FOR MOST OF THESE. KINDLY JUST SEND A COUPLE OF SELF-ADDRESSED POSTCARDS TO DICK HIGGINS, 423 BROADWAY, NEW YORK 13

In mid-July DICK HIGGINS'S JEFFERSON'S BIRTHDAY and POSTFACE, the first a collection of all pieces written between 4/13/62 and 4/13/63, the second a critical - very critical - essay, will be published by the SOMETHING ELSE PRESS. Prepublication price is $4.95 for the two, postpublication price is $5.95. Checks should be made payable to and sent to ALISON KNOWLES, 423 BROADWAY, NEW YORK 13, N.Y.

Dick Higgins
Lecture Series [Ciclo de conferencias], ca. 1964

Siete conferencias

por Dick Higgins

CONFERENCIA NÚMERO UNO
El conferenciante repartirá entre el público hojas con instrucciones de juegos infantiles, modelos de contratos de arrendamiento, impresos para la declaración de la renta, etc. Les pedirá que los lean en voz alta, con la potencia suficiente para que su voz prevalezca sobre las de los demás.
En torno al mes de mayo de 1957

CONFERENCIA NÚMERO DOS
El conferenciante leerá: "El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina. El día comienza. Después de un tiempo, el día termina".

Esto se repetirá el número de veces que un día aparece en un periodo de tiempo común, como una semana, una quincena, un mes, un año, una década, un siglo, un milenio, etc.
Otoño de 1959

CONFERENCIA NÚMERO TRES
"Las vidas de los grandes hombres"
El conferenciante describirá las vidas de los grandes hombres a través de su personificación en monumentos grandes o conocidos, o de los objetos que tenga a la vista.
Enero de 1960

CONFERENCIA NÚMERO CUATRO
El conferenciante preparará minuciosamente un texto, y luego pronunciará con cuidado las palabras de ese texto ante sus oyentes sin que se puedan escuchar en ningún momento.
Al escuchar la conferencia de Henry Flynt.
Invierno de 1961

CONFERENCIA NÚMERO CINCO
El conferenciante anunciará: "Para esta conferencia, ¿podrían los miembros del público girar en sus asientos 180 grados exactamente, por favor?". Una vez que el público lo haya hecho, el conferenciante dirá: "Gracias", y se marchará.
El mismo día que la Conferencia número cuatro

CONFERENCIA NÚMERO SEIS
"Sobre la danza"
Esta conferencia es una selección de ejercicios de calistenia acompañados de música folclórica norteamericana, disponible a petición del conferenciante.
20 de abril de 1963

CONFERENCIA NÚMERO SIETE
"Sobre el empleo"
¿Qué tenéis que decir? Contadme algo de vosotros.
23 de mayo de 1963

Dentro de la "Serie de conferencias" de 1964 se anunciaba una octava conferencia que no aparece en el manuscrito mecanografiado de las Siete conferencias*. La transcribimos a continuación para que la serie quede completa.*

La "Conferencia número ocho: 'Sobre el moscatel' se publicó en el libro de Higgins Selected Early Works, *1955-64 [Una selección de sus primeras obras, 1955-1964], Berlín, Editions Ars Viva, 1982, pp. 15-16. Esta conferencia se pronunció por primera vez el 1 de mayo de 1964, pero el texto/partitura de su estreno no se ha conservado. Por tanto, hemos decidido incluir una transcripción de la versión de diciembre de 1964 de "Conferencia número ocho", la más antigua que conocemos.*

CONFERENCIA NÚMERO OCHO
"Sobre el moscatel"
Lo más temprano que se pueda por la mañana, el día más inoportuno, en la estación más desfavorable, después de informar al mayor número posible de personas de que va a tener lugar la conferencia, el conferenciante se presentará antes del amanecer, equipado con una linterna y acompañado por los asistentes a la conferencia, a los cuales, sin embargo, no dirigirá una sola palabra en ningún momento. Les llevará a sus lugares favoritos y a sus lugares más odiados, y señalará con la linterna esos lugares o el espacio donde deberían estar. Se observará que sale el sol.
Diciembre de 1964

Intermedial Object #1

by Dick Higgins

Construct what matches the following descriptions:-

¶1. Size
Horse = 1, Elephant = 10. Object is at 6.

¶2. Shape
Shoe = 1, Mushroom = 10. Object is at 7.

¶3. Function
Food = 1, Chair = 10. Object is at 6.

¶4. Craftsmanship
Neat = 1, Profundity = 10. Object is at 3,

¶5. Taste
Lemon = 1, Hardware = 10. Object is at 5.

¶6. Decoration
Color = 1, Electricity = 10. Object is at 6.

¶7. Brightness
Sky = 1, Mahogany = 10. Object is at 4.

¶8. Permanence
Cake = 1, Joy = 10. Object is at 2.

¶9. Impact
Political = 1, Aesthetic = 10, Humorous = X10. Object is at 8 and is X7 up.

Photographs and movies of resulting objects may be sent to Something Else Press, Inc., 160 Fifth Avenue, New York, NY 10010.

New York City
June 10, 1966

Dick Higgins
Intermedial Object #1 [Objeto intermedial nº 1], 1966

John Armleder and y Patrick Lucchini
Intermedial Object No. 1
[Objeto intermedial nº 1], 1977

Intermedia—a new magazine

There exists today a large body of opinion which seems out of place within the context of existing art publications. There has been a simultaneous expansion and fusion of the traditional media of expression. The distinctions between painting and sculpture, poetry and graphics, mass and classical forms, theater and politics, even between the arts and the environment itself have become artificial and indistinct.

Writings about these crossovers, whether as leakage or convergence, have had to appear in publications still bound by the confines of the separate arts. Appearance in such a context has frequently given these writings the illusion of being negative in character, in the sense of attacking forms which it was never the actual intent of the writer to attack. All of these investigations have created the conditions for this magazine, **Intermedia.** It is now time to move on to a further stage of extensive discussion and appropriate presentation of materials, to focus upon the mixtures, connections and implications of the various media.

The Something Else Press and the editorial staff of **Intermedia** (S. Edwards, Allan Kaprow, Lawrence Alloway, Emmett Williams, Quentin Fiore and Dick Higgins) have already established the organization and access to most of this material, both in the United States and around the world. This unique combination of resources suggests that **Intermedia,** which is to be issued monthly, will become a major voice in cultural and intellectual affairs.

Allan Kaprow, Lawrence Alloway, Emmett Williams, Quentin Fiore y Dick Higgins (editores)
Intermedia—a new magazine, ca. 1967

Declaración sobre intermedia

El arte es una de las maneras que la gente utiliza para comunicarse. Me resulta difícil imaginar a una persona seria que sea capaz de atacar a un medio de comunicación per se. Nuestros verdaderos enemigos son los que nos envían a morir en guerras sin sentido o nos obligan a vivir vidas que se reducen al trabajo soporífero, no la gente que utiliza medios de comunicación diferentes de los que nos parecen más apropiados en el contexto actual. Cuando alguien ataca a estos medios, quiere decir que se ha puesto en juego una maniobra de distracción que solo beneficia a los intereses de nuestros verdaderos enemigos.

Sin embargo, debido a las campañas de alfabetización a gran escala, a la televisión y a los transistores de radio, nuestra sensibilidad ha cambiado. La propia complejidad de este efecto ha favorecido el gusto por la simplicidad, por un arte basado en las imágenes elementales que los artistas han utilizado siempre para expresarse. Al igual que sucedía con los cubistas, exigimos una nueva manera de mirar las cosas, pero con un planteamiento más general, pues somos más impacientes y estamos más ansiosos por llegar a las imágenes básicas. Esto explica el impacto de los happenings, los eventos, las películas que combinan diferentes medios. Ya no nos conformamos con los discursos grandilocuentes que nos urgen a tomar las armas para enfrentarnos a un mar de problemas, queremos ver soluciones. El arte que puede lograrlo de una manera más directa es el que favorece esta inmediatez, con las mínimas distracciones.

Solo Dios puede prever hasta qué punto la difusión de los medios, los gustos y las ideas de la psicodelia contribuirán a que se acelere este proceso. Personalmente, no creo que vaya a cambiar nada, solo favorecerán la intensificación de una tendencia que ya existe.

Durante los últimos diez años, aproximadamente, los artistas han cambiado sus medios para adaptarse a esta situación, hasta tal punto que los medios se han descompuesto en sus formas tradicionales y se han convertido en puntos de referencia estrictamente puristas. Ha cundido la idea, como si hubiera tenido lugar un proceso de combustión espontánea que se ha extendido por todo el mundo, de que estos puntos son arbitrarios y solo son útiles como herramientas críticas, para afirmar que una obra determinada es en esencia musical, pero también es poesía. Este es el enfoque intermedial, que insiste en la

dialéctica entre los diferentes medios. Un compositor es un hombre muerto a menos que componga para todos los medios y para su mundo.

¿No parece razonable, por tanto, que una vez descubiertos los intermedia (lo cual, quizás, solo ha sido posible utilizando un planteamiento formal, abstracto incluso), el obstáculo fundamental no solo sea ahora el nuevo problema formal de aprender a usarlos, sino otro nuevo problema de índole más social de para qué usarlos? Una vez descubiertas las herramientas capaces de provocar un impacto inmediato, ¿para qué las utilizamos? Si asumimos, a diferencia de lo que afirman McLuhan y otros autores que han arrojado algo de luz sobre el problema hasta ahora, que en nuestro mundo actúan fuerzas amenazantes, ¿no sería lo más apropiado aliarnos para combatirlas y convertir lo que verdaderamente nos importa, lo que amamos u odiamos, en el nuevo objeto de representación de nuestra obra? ¿Podría ser que el problema fundamental de los próximos diez años o así, para todos los artistas que adoptan todas las formas posibles, no sea tanto el descubrimiento de nuevos medios e intermedia, sino el nuevo descubrimiento de maneras de usar lo que nos importa de manera apropiada y explícita? El viejo adagio que reza que “no es lo mismo hablar que actuar” nunca tuvo tanto significado como ahora. Limitarnos a hablar de la guerra de Vietnam o de las crisis de nuestros movimientos sindicales no garantiza nuestra victoria contra la esterilidad. Debemos encontrar el modo de decir lo que hay que decir a la luz de nuestros nuevos medios de comunicación. Para ello vamos a necesitar nuevas tribunas, organizaciones, criterios, fuentes de información. Queda mucho por hacer, quizá más que nunca. Pero ha llegado el momento de dar los primeros pasos.

Dick Higgins
Nueva York
3 de agosto de 1966

Publicado en Wolf Vostell (ed.), *Dé-coll/age (décollage)*, nº 6, Typos Verlag, Frankfurt, julio de 1967

CONSIDER THE FOLLOWING:

eyeye

This is a poem by Aram Saroyan, included in Emmett Williams' *An Anthology of Concrete Poetry*, published in 1967 by Something Else Press, Inc., New York. Concrete poetry is a type of visual poetry which, since the end of World War II, has had practitioners on all continents with the possible exception of Antarctica—and perhaps some inventive scientist there, even, has set to work to make poems in this way.

Notice how fresh the visual impact of the work is, and how the visuality serves to heighten the verbal content, into a relationship between the word "eye" and such an expression as "Aye-aye, skipper." It suggests games—such as writing the word "eye" twice, placing the nose between the words, and running them together with the eye. In other words, the impact ceases to be, as in traditional poetry, purely dependent on the literary word and literary image, but lies, instead, in its very essence, in the mid-ground between poetry (as a relatively pure medium of expression) and the visual arts (as another such pure medium): that is, in the "intermedium" between these extremes. Of course, not all concrete poems are this simple. Here is another, by Emmett Williams himself, from the same collection:

like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
like attracts like
likeattractslike
likeattractlike
likattracike
likattracike
likeralike
likelikts

A poet-publisher explains concrete poetry, which occupies a mid-ground between poetry and the visual arts

INTERMEDIA

by DICK HIGGINS

So, in this light, it would be fairly clear that generally visual, geometric logics (which seem characteristic of intermedial forms) need be characterized neither by lack of lyrical expression nor by extreme simplicity. For our purposes here, it does not seem particularly necessary to differentiate between concrete poetry and other visual poetry. What is essential is to point out that the tendency to explore intermedia appears to be characteristic of the arts of our time, and is not just limited to poets.

For example, take a piece of paper and a pencil. Draw an equilateral triangle. Label one point "visual arts"; a second, traditional verbal performance, i.e. "drama"; and the third, "music." Place a point anywhere inside the triangle. Where is this point—in relation to the traditional media involved? It is in another intermedium: the Happening—the art form, not the pop one. The latter has come to denote almost any spectacular, spontaneous, and deliberate occurrence, which was not true in the late 1950's when Allan Kaprow adapted the word to describe his very serious, somber performance works in this very intermedium.

Kaprow's own work was originally derived from his experiences as a painter, and would therefore fall rather close to the visual point of the triangle in the diagram. Some of John Cage's works would tend toward the musical point. In any case, the diagram has its representation in a current body of work, rather than vice versa, and the intermedial concept may therefore have some utility and insights to offer here.

I'd like to mention also the distinction between intermedia and "mixed media." The opera is a mixed medium, for instance. It is possible to differentiate clearly between its three elements: visual, musical, and dramatic, at each stage and at each moment, and in the very concept of almost all operas. In other words, the same diagram would have no point inside, since that is never where the essence of the opera would lie. The Happening fuses the three poles and is an intermedium, with whatever emphasis a particular work happens to have. The opera remains a traditional mix, essentially, of disparate and separate elements.

One final critical point: the function of intermedial concepts and systems is that of classifying and formally conceptualizing bodies of work which, very simply, exist already in today's cultural world. No work is good or bad, simply because it is intermedial. But noticing to what intermedium a work of art belongs can make it easier to overcome whatever

Dick Higgins
"Intermedia", *en Library Journal,* vol. 93, nº 11, 1 de junio de 1968

Dick Higgins is founder, designer, and president of Something Else Press, with offices at 238 West 22nd Street, New York, N.Y. He is also a poet and a composer

formal difficulties it seems to present, so that one can more deeply appreciate its message.

Take collage as an example. Collages really belong to the intermedium between painting and sculpture. Instead of working on a purely flat base, as in painting, one is attaching items to it from a third dimension, as in sculpture. Yet the degree of special movement and parallax is not that which we expect of sculpture. Over the years, however, we have come to accept collage as a pure medium, simply because it is now sufficiently clearly conceptualized that it poses no real problems for us. We can use the word "collage" as a common point of reference; 50 years or so ago we could not. The same is probably going to be true of Happenings and concrete poetry. They are labeled intermedia—that is, prospective candidates to be ultimately accepted as media, if the general public wills it over a period of time.

What this means to the librarian, I suggest, is something more fundamental. In his normal means of cataloging he already has established means of ranking the relative applicability of a classification of the subject(s) of a book. Through the intermedial approach he can apply the same approach to the physical format of a book which might previously have posed a problem. Avant-garde design is likely increasingly to present librarians with format problems. A whole body of "object books," for example, has come into existence. The purely physical description of them has a tendency to ignore their intentions and functions, and therefore, their relevance.

For example, in Germany there is a publishing operation which specializes in "object books," Tam Theik (formerly "Edition Mat-Mot," but no longer associated with "Edition Mat," a company that publishes multiple editions of art objects by such well-known artists as Duchamp, Bury, Spoerri). These object books, edited by Karl Gerstner (designer of the new Gerstner type face, most flexible of all sans serif faces), look like books from the outside. They can be kept on bookshelves and are sold in bookstores rather than galleries. But, on opening them, one discovers that not only are there no bound pages but, in at least one instance, Maurice Henry's *Le Petit Incendaire*, there are no words; symbolic objects have replaced them. George Brecht's *The Universal Machine*, also in this series, is a collage of found texts, but over it are a number of small, loose, mechanical objects, suggesting an intermedium between collage and sculpture. Not to mention this is somehow to miss the point.

Most of us, by now, have run up against musical notations—such as those of John Cage—which resemble closely purely visual graphics or drawings. This is another intermedium, of course. But there is a growing tendency on the part of other writers to make not only poems but performance texts which cannot be presented except in large-scale graphic formats. Robert Filliou's *L'Immortelle Mort du Monde*, published by Something Else Press—in English, in spite of the title—is an example of such a poster play. A sample realization of the work could be written in the normal dramatic form, but not the full work—not with all its possibilities.

Somehow, I think, these considerations are going to have to be taken into account, because such a large body of work is actually already in existence which is intermedial in nature, and the trend shows no signs of abating. To reject it means to reject a large body of the work of one's own time. One does this at very great risk, since it is the only time, as composer Earle Brown once remarked, which one will ever know at first hand.

Working with a medium limited to the words, numbers, and lines on chocolate and silver Hershey Bar wrappers, Al Hansen creates a dynamic visual poem

la

else

ESF

bitre

Thanks

come thi

ll ev

ze St.

mc Awen

Object Poems

[Poemas objeto]

Robert McElroy
Inauguración de *Object Poems*, 1966

Object Poems,
póster, 1966

Robert Watts
Chrome Hamburger
[Hamburguesa cromada], 1963

Robert Watts
Untitled (Dispenser of the 23rd Psalm) [Sin título (Dispensador del 23er salmo)], ca. 1960

Takako Saito
Ball Game [Juego de bolas], ca. 1966

Nye Ffarrabas [Bici Hendricks]
Egg/Time Event [Evento del huevo/tiempo], 1966

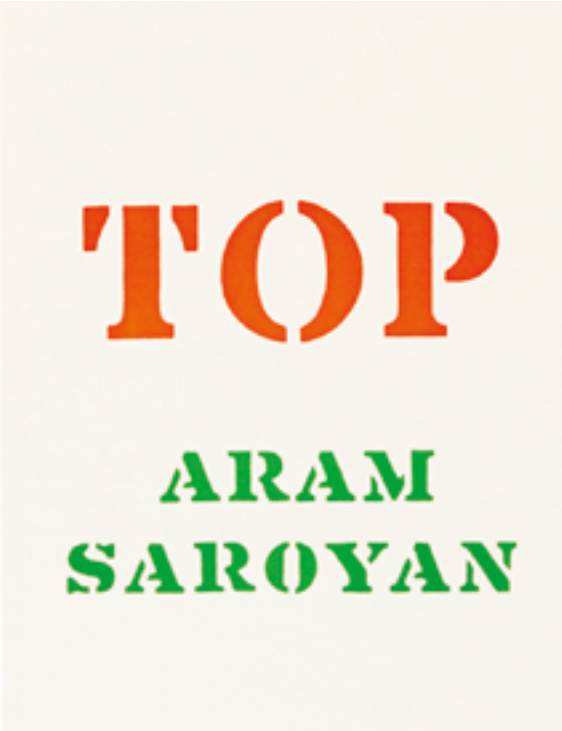
← Robert McElroy
Inauguración de *Object Poems*, 1966

Carolee Schneemann
Music Box Music [Música de caja de música], 1964-1965

Benjamin Patterson
Puzzle Poems [Poemas puzzle], 1962

Robert Filliou
8 Measurement Poems
[8 poemas de medidas],
1966

Dick Higgins
"Do You Believe Me?"
["¿Me crees?"], 1966



Aram Saroyan
Top [Peonza], 1965

Al Hansen
Hi-Yo Silver, the Lone Ranger
[Arre, Silver, el Llanero solitario], 1965

Dick Higgins
Black Mirror [Espejo negro], 1959

Terry Schutte
Fotografías del montaje
de *Object Poems,* 1966

VOILA
L'HISTOIRE

ORIGINAL HANDDRUCK
1963

Intermedia

Intermedia/The Arts in Fusion, póster, 1966

Something Else Gallery

238 West 22nd Street, New York City
(behind the Chelsea Hotel)
Phones: 242-2903 and WA 9-2699
Hours: Wednesday through Saturday, 10:30 to 5:30

INTERMEDIA
April 29 - May 11, 1966

GEORGE BRECHT
Exhibit, oil on canvas (1964)
Chair Event, blue chair (1965)
Table Event, yellow table (1965)
Winner's Flag, auto racing signal flag on white stick (1961)
Parallel Canes, striped, plain and metal canes, the last also a drain pipe (1961)
Water Yam (Fluxus publication), 1958-1964
Ham Box, doll's ham in plastic box with picture, 1964
Toaster Box, doll's toaster in plastic box with picture, 1964
Keyhole, manuscript, 1961
Two Dustings, manuscript, 1961
#5 from Book of the Tumbler on Fire, emplacement in specimen box, 1965
#28 from Book of the Tumbler on Fire, emplacement in specimen box, 1965
V TRE, periodical, 1963
V TRE, original paste-up, 1963
11 Lists, manuscript, 1964?
List of Cream Soups, manuscript, 1964?

JOE JONES
Silver Bird Cage, bird cage with self-playing violin
Fats Piano, self-playing toy piano
Lulu, self-playing violin
Wind Instruments, toy instrument on music stand

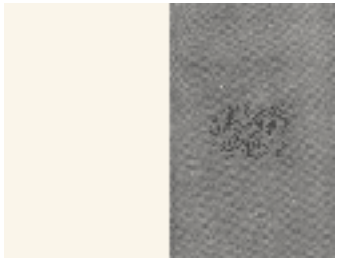
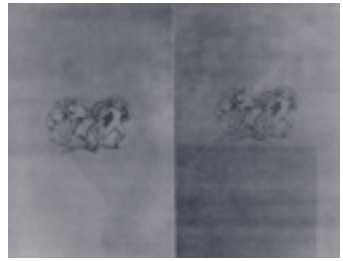
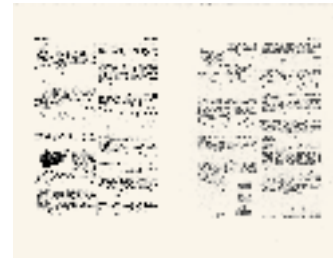
ALISON KNOWLES
Railroad Shirt, striped work shirt with serigraph
Remember Cynthia, orange sport shirt with serigraph
The Japanese Duck Shirt Shirt, purple shirt with serigraph
The Alphabet Shirt, man's white shirt with serigraphs
Car Crash Shirt for Wolf Vostell, man's tea shirt with serigraphs
Dictionary Ski Parka, blue parka with serigraphs
Orange Scroll, with serigraph
Japanese Duck Trap Scroll, with serigraph
from The Four Suits, 19 different silverprints

Lista de obras de *Intermedia*, 1966

Joe Jones
Cage Music [Música de jaula/Música Cage], ca. 1965

George Brecht
Keyhole [Bocallave], 1962

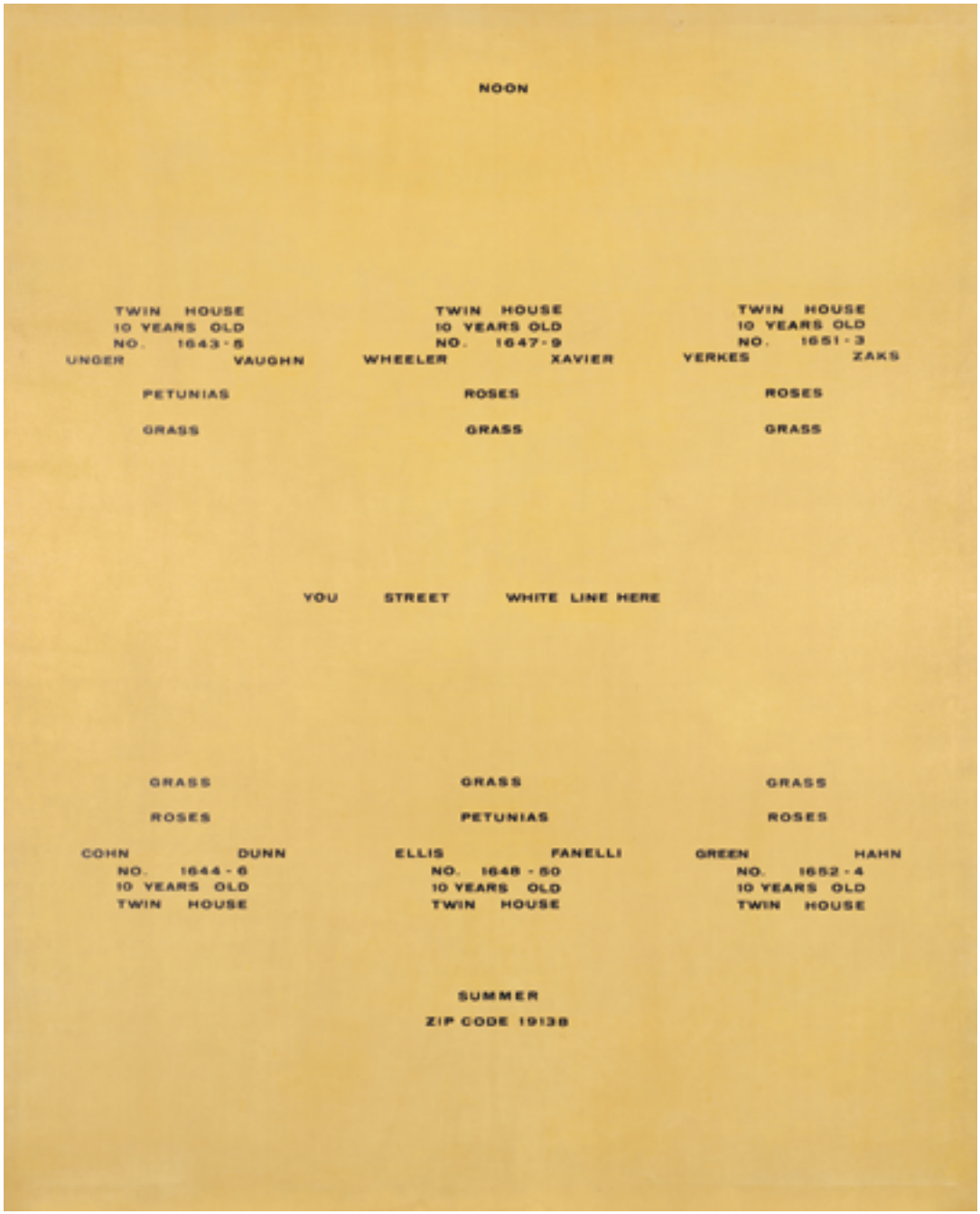
Alison Knowles
The "T" Dictionary [Diccionario de la letra "T"], 1965/2020

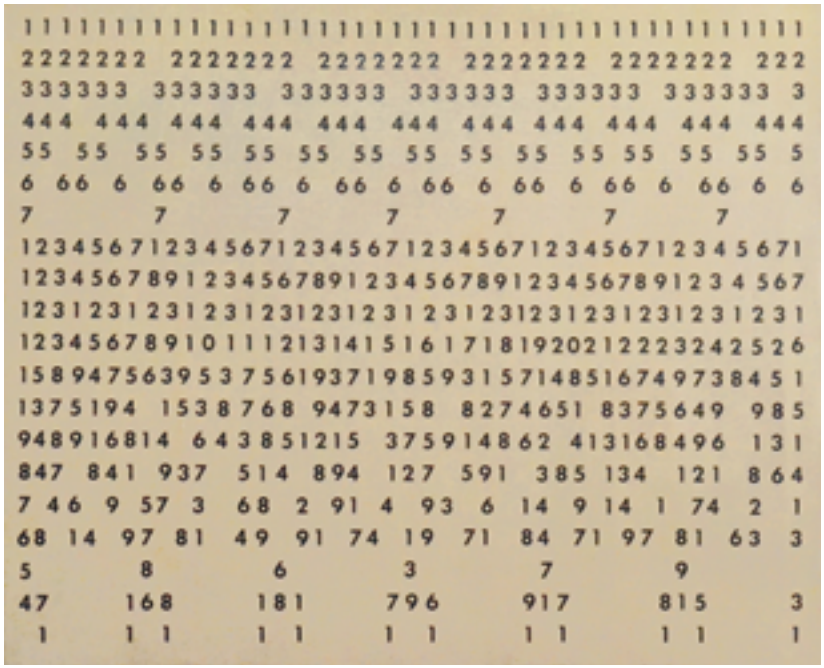
The Arts in Fusion

[Las artes en fusión]

Intermedia/The Arts in Fusion, póster, 1966

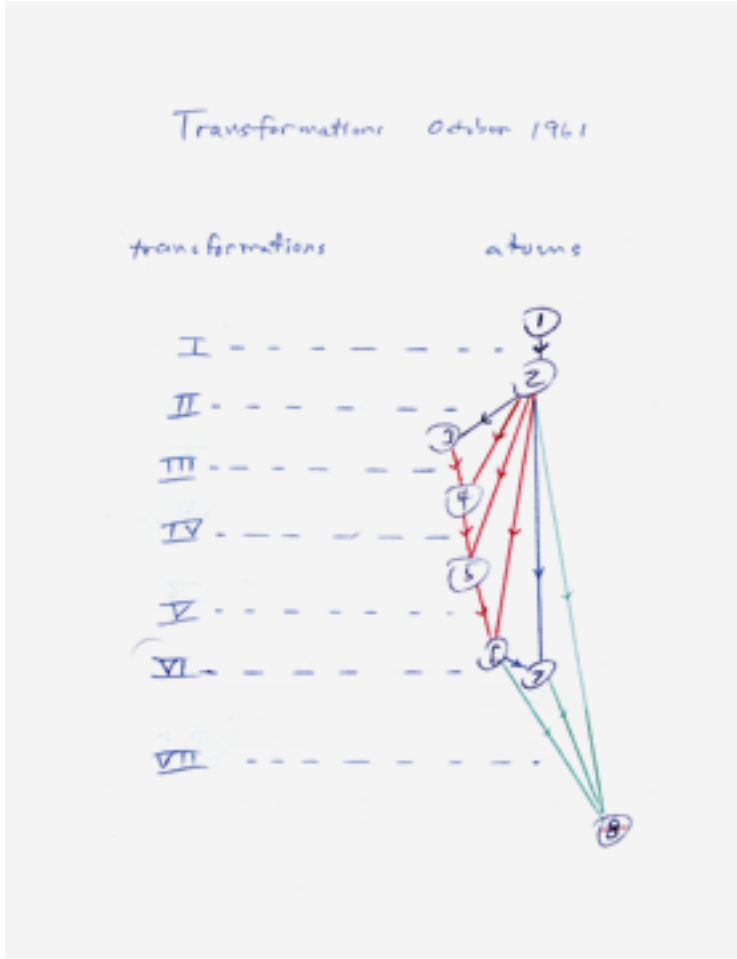


Carl Fernbach-Flarsheim
Sin título, ca. 1970



Carl Fernbach-Flarsheim
"Canvas for Voice". Song Poem #1 ["Lienzo para voz". Canción poema nº1], 1961

Carl Fernbach-Flarsheim
Three-Dimensional Boolean Image/ Conceptual Typewriter [La imagen booleana tridimensional/Máquina de escribir conceptual], 1970



Henry Flynt
Transformations – concept art version of colored sheet music no. 1
[Transformaciones – versión conceptual de la partitura coloreada nº 1], 1961

Arriba: diagrama de derivación, 2022
Izquierda: facsímil tal y como lo compuso George Maciunas en *An Anthology*, 1963

HENRY FLYNT, transformations, (u.s.a.)

Transformations – Concept Art Version of Colored Sheet Music No.1 3/14/61 (10/11/61)

The initial object: a sheet of cheap, thin white typewriter paper

Transformation of the initial obj. (obj.1) into obj. 2: soak the initial obj. in inflammable liquid which does not leave solid residue when burned; then burn it on horizontal rectangular white fireproof surface – obj. 2 is ashes (on surface)

Transformation of object 2 into obj. 3: make black and white photograph of obj. 2 in white light (image of ashes' "rectangle" with respect to white surface (that is, of the region (of surface, with the ashes on it) with bounding edges parallel to the edges of the surface and intersecting the four points in the ashes nearest the four edges of the surface) must exactly cover the film); develop film – obj. 3 is the negative

Transformation of obj. 2 and obj. 3 into obj. 4: melt obj. 3 and cool in mold to form plastic doubly convex lens with small curvature; take color photograph of ashes' rectangle in yellow light using this lens; develop film – obj. 4 is color negative

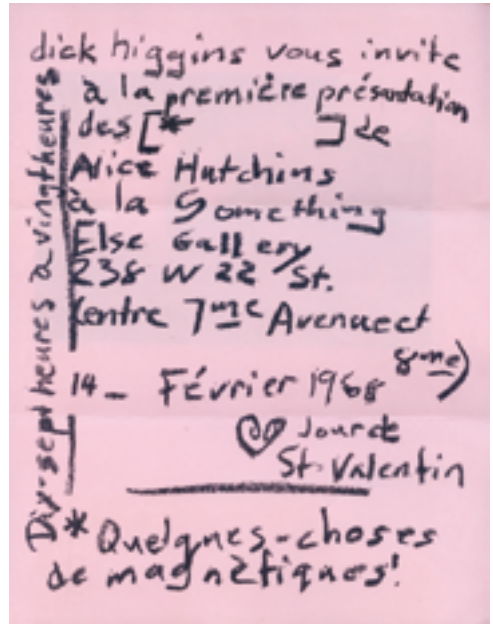
Transformation of obj. 2 and obj. 4 into obj. 5: repeat last transformation with obj. 4 (instead of 3), using red light – obj. 5 is second color negative

Transformation of obj. 2 and obj. 5 into obj. 6: repeat last transformation with obj. 5, using blue light – obj. 6 is third color negative

Transformation of obj. 2 and obj. 6 into obj. 7: make lens from obj. 6 mixed with the ashes which have been being photographed; make black and white photograph, in white light, of that part of the white surface where the ashes' rectangle was; develop film – obj. 7 is second black and white negative

Transformation of obj. 2, obj. 6, and obj. 7 into the final obj. (obj. 8): melt, mold, and cool lens used in last transformation to form negative, and make lens from obj. 7; using negative and lens in an enlarger, make two prints, an enlargement and a reduction – enlargement and reduction together constitute the final object

Alice Hutchins


dick higgins vous invite
à la première présentation
des [*] de
Alice Hutchins
à la Something
Else Gallery
238 W 22 St.
entre 7me Avenue et 8me
14 - Février 1968
Jour de
St. Valentin
Dix-sept heures à vingt heures
* Quelques-choses
de magnétiques!

Alice Hutchins
Quelques-choses de magnétiques!
[¡Algunas cosas magnéticas!],
invitación, 1968

Fotógrafo desconocido
Inauguración de
la exposición de
Alice Hutchins en
la Something Else
Gallery, 1968

Peter Moore
Geoffrey Hendricks
y su hija tocando
Switchboard NY
[Centralita NY] en la
inauguración de la
exposición de Alice
Hutchins, Something
Else Gallery, 1968

Alice Hutchins
Homage to J.-A. Ingres (L'Odalisque)
[Homenaje a J. A. Ingres (La odalisca)],
1966

Alice Hutchins
Untitled (La Tour) [Sin título (La torre)], 1968

Alice Hutchins
Sin título, 1968

Alice Hutchins
Sin título, 1968

Alice Hutchins
Hoop [Aro], 1968

Magnetic Assemblage

In each of these assemblages there is a permanent industrial magnet which I have used to create a field of desired size and strength to magnetize the selected components. Solely the force of attraction holds them together in an arrangement that is temporary and easily altered. *I invite you to move a component to create something new.*

- Start with an exploratory touch. Gently displace and move a *willing* component to another place where it is *attracted*.
- Release slowly and see what happens.
- Expect surprises due to the dominating magnetic field with its forces of attraction and repulsion. Moving a component results in unexpected sounds, movements and serendipitous rearrangements. Accept.
- Go on from there, and collaborate until something comes up that you like, possibly better than what you had in mind.
- Go with the flow.
- Be careful not to remove the metal parts touching the magnet as they are the defining parts of the magnetic field.

Alice Hutchins
Instrucciones para los *Magnetic Assemblages*
[Ensamblajes magnéticos], 1968

T.O.T.

(Technological Oak Tree)

[A.R.T.: Árbol de roble tecnológico]

¿Algún cotilleo más? Solo unos pocos. Como que Wolf Vostell llegó a Estados Unidos en marzo. Y va a construir un arce tecnológico al lado de la casa que tiene Dick Higgins en su granja de Vermont.

Something Else Newsletter,
vol. 2, nº 3, abril de 1972

Wolf Vostell
T.O.T.: Technological Oak Tree [A.R.T.: Árbol de roble tecnológico], 1972

With the compliments of the editors —

Something Else Press, Inc.
160 Fifth Avenue New York, N. Y. 10010
WAtkins 9-2699

ing Else Pres

64–1974

Anexos

Cronología

Una historia de Dick Higgins y la Something Else Press, Inc.

En esta cronología hemos intentado reunir una trama de artistas, actividades editoriales y eventos vinculados con la vida de Dick Higgins y de la Something Else Press, Inc. Aunque la editorial se fundó en 1963, hemos elegido como punto de partida de esta historia la primavera de 1958, el momento en que un Higgins de veinte años llegó a la ciudad de Nueva York para terminar sus estudios universitarios. Trazar el mapa del descubrimiento de las diversas comunidades artísticas de Nueva York con las que Higgins interactuó a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta nos permite acercarnos al contexto donde se desarrolló la Something Else Press. De hecho, algunos de los artistas que Higgins conoció en estos años de formación se convirtieron en colaboradores cercanos y, en muchos casos, en los propios autores que publicaría la editorial. En esta cronología también se pone de relieve la experiencia profesional que Higgins la adquirió como impresor y editor en los años previos a la fundación de Something Else Press, Inc., una experiencia que sin duda le permitió afinar su excepcional intuición editorial, reforzar sus habilidades como impresor y reunir una lista de contactos que le sería muy útil para moverse en la industria de la edición.

Aunque la constelación de acontecimientos recogidos a continuación refleja las actividades de una casa editorial, nuestro objetivo no consiste ni mucho menos en confeccionar una bibliografía; por tanto, no hemos destacado la publicación de ningún libro a excepción del primer título de la editorial y el primer número de la serie Great Bear Pamphlets[1]. Tampoco se incluye en esta cronología ninguna referencia histórica a las intervenciones artísticas que tuvieron lugar paralelamente en el campo de la edición (por ejemplo, los libros y las revistas de artista) ni al uso que hicieron otros artistas del espacio bidimensional de la página como medio (es decir, el arte conceptual). En lugar de ello, al utilizar como marco de referencia la figura de Higgins y las diversas tendencias artísticas que él presenció en primera persona, esperamos poder arrojar algo de luz para intentar salvar las lagunas presentes en las versiones más habituales de la historia de la Something Else Press, Inc., como las responsabilidades empresariales de la editorial, los distintos cambios de sede a lo largo del país que se produjeron en su breve existencia, la diversidad de los colaboradores, el alcance de las tareas de distribución en Estados Unidos y en el extranjero, y los proyectos de la Something Else Gallery.

1958

Primavera: Higgins se traslada desde la Universidad de Yale a la de Columbia, donde se matricula en la School of General Studies para licenciarse en Filología Inglesa con Música como asignatura optativa.

Empieza a trabajar en Ruder & Finn, una agencia de comunicación y creatividad de Nueva York, donde adquiere conocimientos de publicidad, emplazamiento de producto y lanzamientos publicitarios.

El 15 de mayo Higgins asiste a *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage* [Concierto retrospectivo de veinticinco años de música de John Cage] en el Town Hall.

Verano: Higgins se matricula en el curso de Composición Experimental de John Cage después de enterarse de que Ruder & Finn se ofrece a sufragar cualquier curso de la New School for Social Research al que quieran apuntarse sus empleados. Entre sus compañeros se encuentran George Brecht, Allan Kaprow, Al Hansen, Jackson Mac Low y Florence Tarlow, entre otros. Asiste a las clases durante dos semestres consecutivos y, de manera ocasional, durante el año 1959.

1959

Abril: Higgins conoce a Ray Johnson en un concierto en el Village Gate y le confunde con Jasper Johns. Después de este encuentro, Johnson le envía a Higgins una pequeña construcción de madera con el mensaje "¿Estás enfadado? Jasper Johns". Este objeto marca el inicio de un intercambio de arte postal entre los dos artistas cuyo fruto será la publicación de *The Paper Snake* [La serpiente de papel, Something Else Press, 1965], una recopilación de los collages, las cartas, los bocetos, los dibujos y los poemas que Johnson le envió por correo a Higgins entre 1959 y mediados de los años sesenta.

El 7 de abril el New York Audio Visual Group —una organización improvisada fundada por Higgins y Al Hansen después de terminar el curso de verano de Composición Experimental de Cage— debuta en la YM-YWHA [Young Men and Young Women Hebrew's Association] de la calle 92. El grupo interpreta *Alice Denham in 48 Seconds* [Alice Denham en 48 segundos], de Hansen y *Six Episodes from the Aquarian Theater* [Seis episodios del Teatro Acuario], de Higgins.

El programa de televisión *Henry Morgan* invita a Higgins a interpretar un episodio de su *Aquarian Theater* (*The Escape of the Goose from the Wild Bottle*) [Teatro Acuario (La fuga del ganso de la botella salvaje)] con el Audio Visual Group.

El Audio Visual Group interpreta un "proyecto cinematográfico de investigación", en el que utilizan cuarenta y dos cañones que proyectan imágenes simultáneas sobre las cuatro paredes y el techo de un comedor del Hotel Albert en el Greenwich Village. El 14 de mayo aparece una reseña de esta película-performance en el *Villager*.

Octubre: Entre el 4 y el 10 de octubre Higgins participa en *18 Happenings in 6 Parts* [18 Happenings en seis partes], de Allan Kaprow, en la Reuben Gallery.

Finales de 1959: Higgins conoce a Alison Knowles en una fiesta que él ha organizado en su apartamento del número 84 de Christopher Street para celebrar la liberación de Dorothy Podber, detenida en la prisión de mujeres por practicar abortos.

1960

Principios de 1960: Después de iniciar una relación con Knowles, Higgins se muda a su casa, en el 423 de Broadway (esquina con Canal Street).

Higgins publica un texto por primera vez (sin contar los que había publicado en la escuela primaria y secundaria). Se trata de un poema incluido en *The Beat Scene* [La escena beat], una antología poética editada por Elias Wilentz para Corinth Books.

Febrero: Entre el 29 de febrero y el 2 de marzo Higgins representa su obra *Edifices, Cabaret, and Contributions* [Edificios, cabaré y aportaciones] en la exposición de Claes Oldenburg *Ray Gun Spex* que tuvo lugar en la Judson Gallery.

Marzo: El 21 de marzo el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina presenta la obra de Higgins *Saint Joan at Beaurevoir* [Santa Juana en Beaurevoir] en el Players Theatre.

Abril: El 30 de abril Higgins estrena su primera ópera electrónica, *Stacked Deck* [Baraja marcada] con música de Richard Maxfield, en el Kaufmann Concert Hall de la YM-YWHA en la calle 92.

Mayo: Higgins se licencia en la Universidad de Columbia.

El 31 de mayo Higgins y Knowles contraen matrimonio.

Junio: Higgins se compra un mimeógrafo antiguo de 1898 y empieza a publicar ediciones de sus obras más breves, como *Six Concretions* [Seis concreciones] y *One Hundred Plays* [Cien obras de teatro] (ambas de 1961). Además, alquila un estudio en el 359 de Canal Street. En el verano de 1963, George Maciunas alquilará otro estudio en el mismo edificio, una planta más abajo.

Verano: El 1 de agosto el Audio Visual Group presenta "An Evening of New Music" [Una tarde de música nueva] en el Living Theatre. El programa incluye varias piezas de Higgins (entre ellas *Mechanical Music no. 5* [Música mecánica nº 5] y *To Everything Its Season* [A cada cosa su momento]), composiciones de Al Hansen, *Funeral Music* [Música fúnebre] y *Lecture* [Conferencia] de Ray Johnson, y *Stanzas for Iris Lezak* [Estrofas para Iris Lezak] de Jackson Mac Low, entre otras.

Higgins se matricula en la Manhattan School of Printing, donde aprende, entre otras cosas, a preparar negativos en blanco y negro y en color, a utilizar la cámara de reproducción en blanco y negro, y a separar colores.

Otoño: Bern Porter publica el primer libro de Higgins, *What Are Legends?* [¿Qué son las leyendas?] manuscrito por el propio Porter. Higgins se encarga de manejar la cámara de reproducción y del trabajo de impresión.

1961

Primavera: Higgins se gradúa en la Manhattan School of Printing y empieza a trabajar en Harding & Harding, una empresa de diseño de material de papelería y cheques para bancos.

Junio: El 18 de junio Higgins inaugura su primera exposición individual en la AG Gallery de George Maciunas y Almus Salcius.

Diciembre: En diciembre Higgins compra una chocolatina de color azul y amarillo brillantes en *The Store* [La tienda] de Claes Oldenburg, Ray Gun Manufacturing, Co., Nueva York (del 1 al 30 de diciembre). En 1967, la Something Else Press publicará una selección de textos, material gráfico y fotografías de Oldenburg en un libro titulado *Store Days* [Días de tienda].

1962

Enero: El 8 de enero Higgins participa en el primero de los dos conciertos benéficos en favor de *An Anthology* (edición de La Monte Young; diseño de George Maciunas; publicada por ambos) en el Living Theatre, y presenta su *Symphony no. 4* [Sinfonía nº 4].

Septiembre: Higgins y Knowles participan en el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, el primer festival de música Fluxus, en el Städtisches Museum de Wiesbaden. También intervendrán en otros festivales y conciertos de Fluxus que se organizarán en Europa en el transcurso de ese año y el siguiente: en Londres (Festival of Misfits, 21 de octubre de 1962), Copenhague (23-28 de noviembre de 1962), París (3-8 de diciembre de 1962), Düsseldorf (2-3 de febrero de 1963), y otras ciudades.

1963

Abril: Higgins habla con George Maciunas sobre la posibilidad de publicar su libro *Jefferson's Birthday 1962-1963* en la editorial de Fluxus. Ese mismo verano le entregará el manuscrito, que, además de *Jefferson's Birthday*, incluirá un ensayo teórico titulado "What the Theater Can Be" [Lo que puede ser el teatro] (rebautizado después como "Postface" [Posfacio]).

Mayo: Entre el 11 y el 12 de mayo se publica *An Anthology* coincidiendo con el YAM Day, un evento de dos días de duración que se celebra en la Hardware Poet's Playhouse, el broche final de las actividades que se han llevado a cabo durante todo el año como parte del YAM Festival de George Brecht y Robert Watts.

Verano: Higgins empieza a trabajar en el departamento de diseño y producción de la imprenta Zaccar Offset, Co. Zaccar se convertirá más adelante en la imprenta de Fluxus Editions y de la obra del propio George Maciunas.

Otoño: Higgins empieza a trabajar en el departamento de diseño de la editorial Random House.

El 4 de septiembre Higgins organiza una proyección de su película *The Flaming City* [La ciudad en llamas, 1961-1962] en su estudio de Canal Street.

Octubre: Una discusión con George Maciunas anima a Higgins a fundar la Something Else Press. Dirige la editorial desde su apartamento del 423 de Broadway, donde tendrá su sede hasta 1965.

1964

Abril: Entre el 2 de abril y el 1 mayo de Higgins presenta un ciclo de conferencias en la ciudad de Nueva York y sus alrededores. "Lecture Number 1" [Conferencia número 1, escrita en mayo de 1957] tiene lugar el 2 de abril en la entrada principal del Carnegie Hall; "Lecture Number 2" [Conferencia número 2, otoño de 1959], el 12 de abril en lo alto de la Cascada de Slid, al lado del Pine Meadow Trail, en Sloatsburg, Nueva York; "Lecture Number 3: The Lives of Great Men" [Conferencia número 3. Las vidas de los grandes hombres, enero de 1960], se representa el 13 de abril en la esquina nordeste de la calle 28 con la Cuarta Avenida; "Lecture Number 4" [Conferencia número 4, invierno de 1961] el 13 de abril, al lado del kiosko de prensa de Times Square; "Lecture Number 5" [Conferencia número 5, escrita el mismo día que Lecture Number 4] se representa el 17 de abril (en un lugar desconocido); "Lecture Number 6: "On the Dance" [Conferencia número 6: "Sobre la danza", 20 de abril de 1963], el 22 de abril en el loft de la tercera planta del 359 de Canal Street: "Lecture Number 7: "On Employment" [Conferencia número 7: Sobre el empleo, 23 de mayo de 1963] tiene lugar el mismo día y en el mismo espacio que "Lecture Number 6"; y "Lecture Number 8: On Muscatel" [Conferencia número 8: "Sobre el moscatel", sin fecha], se celebra el 1 de mayo. Las conferencias se anuncian en un folleto manuscrito distribuido por Higgins, y en el número de marzo de 1964 de *Fluxus cc V TRE*.

Verano: Después de la muerte de su padre, Higgins recibe una herencia que utilizará para financiar la editorial.

Octubre: Se publica el primer libro de Something Else Press, *Jefferson's Birthday/Postface*, escrito por el propio Higgins. Lette Eisenhauer mecanografía el libro en una máquina de escribir IBM Executive, en tipografía New Gothic.

Diciembre: El 11 de diciembre Higgins organiza una lectura de *Jefferson's Birthday/Postface* en las Washington Square Galleries, en el 528 de Broadway Oeste.

1965

Principios de 1965: Higgins empieza a trabajar como director de producción para la editorial Russell & Russell, Inc.

Febrero: El 1 de febrero el bufete de abogados Webster, Sheffield, Fleischmann, Hitchcock & Chrystie registra la Something Else Press, Inc. en la sección 402 de la Business Corporation Law.

El 5 de febrero tiene lugar la primera reunión de la junta de dirección de la sociedad en la sala 604 del 160 de la Quinta Avenida, la nueva sede de la Something Else Press. El almacén de la editorial se encuentra tres plantas más arriba, en la sala 918. En esa sesión, Higgins es nombrado presidente y tesorero de la junta; Knowles se convierte en secretaria y Barbara Moore en vicepresidenta. Moore trabajará, además, como editora. Se abre una cuenta corriente a nombre de Something Else Press en Hanover Trust Co. Además, Higgins adquiere la totalidad de las doscientas acciones disponibles de la Something Else Press, Inc.

El 8 de febrero, Mac Low lee en el Cafe Au Go Go las tarjetas sueltas que integran *Ample Food for Stupid Thought* [Abundantes motivos de reflexión estúpida] de Robert Filliou, el libro que ha publicado ese mismo año la Something Else Press.

Marzo: Higgins y Knowles se convierten en miembros de la Sociedad Micológica de Nueva York. Junto con John Cage, Sari Dienes, Gilda Lesser, Lois Long y otros compañeros de la asociación, salen regularmente de excursión para recoger setas en los bosques de Stony Point, Nueva York.

Abril: El 17 y el 18 de abril la Something Else Press patrocina y escenifica el happening de Higgins *The Tart* [La zorra, 1962] en el ring de boxeo del Sunnyside Arena de Queens. En el happening actúan Ay-O, Lette Eisenhauer y Florence Tarlow, acompañadas por un reparto integrado por una docena de intérpretes, entre los que se encuentran James Cahill, Philip Corner, Jess Furnell, Al Hansen, Ruth Hurwitz, Alison Knowles, Jackson Mac Low, Bill Meyer, Meredith Monk, Phoebe Neville y Karl Schenzer. El programa se completa con otras dos piezas de Higgins: *Solo for Florence and Orchestra* [Solo para Florence y orquesta] y *Celestials* (*for Bengt af Klintberg*) [Celestiales (para Bengt af Klintberg)].

Junio: Higgins y Knowles, junto con sus hijas gemelas, Jessica y Hannah, se mudan a una casa unifamiliar en Chelsea, en el 238 de la calle 22 Oeste.

Julio: La Something Else Press alquila un dispensador de agua de la Great Bear Water Company para su oficina de la Quinta Avenida, debido a la escasez de agua que afecta a Nueva York ese verano. Se pone en marcha la serie Great Bear Pamphlets, cuyo nombre está inspirado en la marca de este dispensador de agua. El primer título de la serie será *By Alison Knowles* [Por Alison Knowles] de la propia Knowles.

Septiembre: Higgins deja su trabajo en Russell & Russell, Inc. para dedicarse por completo a la Something Else Press.

Se empiezan a distribuir las primeras *Something Else Newscards* [Tarjetas informativas de Something Else] entre los suscriptores de una lista. En las *Newscards* se anuncian eventos relacionados con autores de la editorial y se ofrece una crónica de la vida de un misterioso personaje, Camille Gordon, la "tenedora de libros" de la editorial. De vez en cuando, las tarjetas las escribe la propia Gordon, uno de los numerosos pseudónimos que utilizará Higgins en su obra artística y editorial.

George Brecht y Robert Filliou, en colaboración con Marianne Staffeld y Donna Jo Brewer, abren la tienda La Cédille qui sourit, en Villefranche-sur-Mer, Francia. Permanecerá abierta hasta octubre de 1968.

Marshall McLuhan se pone en contacto con Higgins para ensalzar las virtudes del libro de Filliou *Ample Food por Stupid Thought*, y señala la importancia de esta obra en relación con sus propias teorías de la comunicación, los medios y la semántica.

Diciembre: Higgins le ofrece de manera informal a Emmett Williams —que en ese momento está editando *Anecdoted Topography of Chance* [Topografía del azar ilustrada con anécdotas, Something Else Press, 1966] de Daniel Spoerri— trabajar como editor y diseñador de la editorial entre octubre de 1966 y enero de 1967, el tiempo que piensa que va a durar el viaje a Europa con Knowles que tiene planeado.

Higgins y Williams se plantean por primera vez publicar *Notations* [Notaciones, Something Else Press, 1969] de John Cage. En ese momento, *Notations* ya es un catálogo de seiscientas páginas que reúne una incomparable colección de partituras musicales que Cage ha recopilado y que tiene la intención de presentar en una exposición.

1966

Enero: Entre el 23 de enero y el 17 de febrero, se celebra *The Arts in Fusion* [Las artes en fusión] una exposición de poesía concreta comisariada por Carl Fernbach-Flarsheim, en la Tyler School of Art de la Temple University de Filadelfia. Fernbach-Flarsheim define a los artistas que participan en la muestra como "fusionistas". En la exposición se incluye una obra de Higgins.

Febrero: Emmett Williams llega a Nueva York y se convierte en editor de la Something Else Press, donde trabaja en colaboración con Barbara Moore.

Las *Something Else Newscards* son sustituidas por el *Something Else Newsletter* [Boletín de Something Else]. El primer boletín, un ensayo en tres entregas titulado "Intermedia", se envía a una lista de unos mil suscriptores. El segundo será "Games of Art" [Juegos del arte, marzo] e "Intending" [Con intención, abril].

Se anuncia la inauguración de la Something Else Gallery, con un programa de cinco exposiciones de una semana y media de duración cada una.

Marzo: Emmett Williams se pone en contacto con Yvonne Rainer y su pareja de entonces, Robert Morris, para preguntarles si les interesaría escribir un manifiesto con el fin de incluirlo en el próximo Great Bear Pamphlet dedicado a este género (*Manifestos*, 1966). Rainer declina la invitación, pero le responde que las "Notes on sculpture" [Notas sobre escultura, febrero de 1966] de Morris encajan con la temática del panfleto. Al final, la obra de Morris no se incluirá en la publicación.

El 14 de marzo, Higgins participa en una mesa redonda titulada "The New Fusion Arts" [Las nuevas artes de fusión] en el Institute of Contemporary Art de Boston. El acto forma parte de *Kaprow & Guests: A Series of Panel Discussions, Demonstrations, Performances* [Kaprow e invitados: una serie de mesas redondas, manifestaciones y performances]. Entre los ponentes se encuentra el propio Allan Kaprow, Jackson Mac Low y Stan VanDerBeck.

Abril: Robet Filliou visita Nueva York.

En el *Something Else Newsletter* "Serious Gabcard" (vol. 1, nº 4) se informa de la muerte de Camille Gordon en un accidente de tráfico.

La Something Else Press anuncia que la editorial de Fráncfort Typos Verlag será su nuevo distribuidor en Alemania, y que ellos, a su vez, van a comenzar a distribuir las ediciones de Typos en Estados Unidos.

John Cage sigue adelante con el trabajo editorial de *Notations* e invita a Knowles a que le ayude como coeditora.

El 15 de abril abre sus puertas la Something Else Gallery en el 238 de la calle 22 Oeste, la vivienda de la familia de Knowles y Higgins. La primera exposición de la galería, *Object Poems* [Poemas objeto] incluye obras de Ay-O, George Brecht, Filliou, Albert M. Fine, Dieter Rot, Johannes Cladders, Carolee Schneemann, Gertrude Stein, Betty Thompson y Jean Toche, entre otros.

El 30 de abril se inaugura la exposición *Intermedia* en la Something Else Gallery. Es una exposición colectiva de tres artistas, con serigrafías de Knowles, objetos de los archivos de Brecht e instrumentos musicales de Joe Jones.

Mayo: Higgins anuncia una lista de comercios estadounidenses y europeos que venden los libros de la Something Else Press: en Nueva York, Eight Street Bookshop, Gotham Book Mart, Something Else Gallery y Witternborn & Company; en Ann Arbor, Centicore Bookshop; en Berkeley, Cody's Books, Inc.; en Boston, el Institute of Contemporary Art; en Princeton, Mercer Street Gallery; en Londres, Indica Books & Gallery y el Institute of Contemporary Art; en Los Ángeles, Los Angeles Free Press; en Nottingham, Inglaterra, Trent Book Shop; y en París, la Librairie Anglaise.

El 14 de mayo, se inaugura la exposición colectiva de Carl Fernbach-Flarsheim *The Arts in Fusion* en la Something Else Gallery. En la versión neoyorquina de la muestra participan cincuenta artistas y se presentan obras del movimiento internacional de poesía concreta, musique concrète y el arte conceptual de Henry Flynt.

El 21 de mayo, Wolf Vostell representa su happening-dé-coll/*age Dogs and Chinese Not Allowed* [Prohibida la entrada a perros y chinos] en un lugar secreto de Nueva York, y el 27 de ese mismo mes inaugura su exposición individual *Exhibiton of Notations and Erasures of the Happening* [Exposición de apuntes y tachaduras del happening] en la Something Else Gallery.

Junio: Higgins incluye una reimpresión de "Intending", la tercera parte de la trilogía de boletines "Intermedia", en *Books*, de Jerome Agel, un periódico de doce páginas especializado en la industria de la edición.

El 15 de junio el Tone Roads Chamber Ensemble —fundado por Philip Corner, Malcolm Goldstein y James Tenney en 1963 (en activo hasta 1970)— ofrece un concierto de obras de Charles Ives y Henry Cowell en la Something Else Gallery. Entre los intérpretes se encuentran Corner, Max Neuhaus y Tenney.

El 18 y el 19 de junio el Tone Roads Chamber Ensemble presenta *Piano Music of Erik Satie* [Música para piano de Erik Satie] y *Vexations* [Vejaciones] en la Something Else Gallery. Entre los intérpretes se encuentran John Biehorst, Ferdinando Buonanno, Corner, George Flynn, Joseph Gurt, Goldstein, Higgins, Miriam Kappell, John MacDowell, Meredith Monk, Judy Speiser, Tenney y Joan Wiesan. El primer maratón de *Vexation*, una partitura que debe ser interpretada 840 veces seguidas, había sido organizado por John Cage en el Pocket Theatre el 9 y el 10 de septiembre de 1963.

El 23 de junio, Emmett Williams es nombrado vicepresidente y director editorial de la Something Else Press.

Julio: Higgins escribe la partitura de *Intermedial Object #1* [Objeto intermedial nº 1]. En 1977 John Armleder y Patrick Lucchini, dos miembros del grupo Ecart, afincado en Ginebra, construirán una maqueta a escala 1:10 con motivo de la exposición *Recent Graphic Works, Retrospective of the Books, and Editions Something Else Press* [Obra gráfica reciente. Retrospectiva de los libros y las ediciones de Something Else Press], que tendrá lugar en Ginebra. En 1992 Higgins construirá un *Intermedial Object* a escala real con sillas plegables pintadas y pastelitos para la exposición *Fluxus Virus* en Colonia.

Agosto: Haroldo de Campos y el grupo de poesía concreta Noigandres, de São Paulo, visitan la Something Else Press.

Se anuncia que el nuevo distribuidor de la Something Else Press en Francia será la tienda La Cédille qui sourit.

Higgins ofrece a Maciunas la oportunidad de organizar una exposición de Fluxus en la Something Else Gallery, pero Maciunas rechaza la invitación y la galería interrumpe sus actividades durante una temporada.

Septiembre: Barbara Moore abandona la Something Else Press y Marilyn Harris se hace cargo de las tareas administrativas.

La Something Else Press participa en la Frankfurter Buchmesse por primera vez.

El 25 de septiembre se inaugura el programa de eventos *Jaxtapositionen 1* en la Galerie Aachen, en Alemania. En el programa se utiliza el término intermedia para describir la práctica de Higgins y de Knowles, que participan en el evento. *Jaxtapositionen 1* marca el comienzo del viaje por Europa de la pareja.

Octubre: Se presenta el libro de Knowles *The Big Book* —un libro para vivir, una edición de un solo ejemplar, con biblioteca, una pequeña cocina y cuarto de baño (no conectado al alcantarillado)— en la Something Else Gallery. A pesar de su tamaño, no es más que un estudio preparatorio del *Big Big Book*, un fenómeno arquitectónico de doce metros de ancho y veinticuatro de alto.

Multiples, Inc., la editorial de libros de artista fundada en Nueva York por Marian Goodman, visita las oficinas de la Something Else Press para hablar de una edición de lujo de *Snakes* de Ray Johnson (basada, posiblemente, en *Brick Snake*s, 1955).

El 3 de octubre Higgins y Knowles actúan en un concierto de Fluxus en la Galerie Block de Berlín.

El 13 de octubre Higgins participa en un evento en la Galerie Platýz de Praga. También se interpretan obras de George Brecht, Ben Vautier, Joe Jones, György Ligeti, George Maciunas, Mieko Shiomi (también conocida como Mieko Chieko Shiomi), Robert Watts, Emmett Williams, Philip Corner y Knowles.

Noviembre: El 4 y el 5 de noviembre tiene lugar en el ICA de Londres *Something Else: A Concert of Events and Music* [Something Else: un concierto de eventos y música]. Entre los participantes se encuentran Robert Erebo, Robert Filliou, Peter Green, Higgins, Joe Jones, Knowles, Gustav Metzger, Ben Vautier y Emmett Williams. Filliou representa varias tarjetas de su libro *Ample Food for Stupid Thought*.

El 7 de noviembre John Cage recibe una carta de la Biblioteca Pública de Nueva York rechazando su propuesta de organizar una exposición de su colección de partituras en la Vincent Astor Gallery de la Music Division.

El 12 de noviembre Knowles y Higgins actúan en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid con el grupo Zaj, afincado en esta ciudad.

Diciembre: La Something Else Press se hace cargo de la distribución de Futura editions de Hansjörg Mayer en Estados Unidos y Canadá.

Higgins empieza a trabajar en la antología *Fantastic Architecture* [Arquitectura fantástica, una coedición con Wolf Vostell]. Realiza una convocatoria para el envío de propuestas y elabora una lista con las obras que planea incluir en el libro, como *La Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, o Communists *Must Give Revolutionary Leadership in Culture* [Los comunistas deben ejercer el liderazgo revolucionario de la cultura] de Henry Flynt. Higgins les pide a John Cage y a George Maciunas que participen en la antología. En respuesta obtiene una lista de posibles

colaboradores en la que se encuentran Robert Rauschenberg, Sari Dienes, Merce Cunningham y Richard Lippold. Higgins también le pide una obra a Ray Johnson, pero este rechaza la invitación, aduciendo que él no "sueña con ciudades". En respuesta a la convocatoria, Carl Fernbach-Flarsheim envía un "poema jardín" y *Action Architecture*; Haroldo de Campos escribe un texto sobre la "arquitectura poética". Ninguna de las obras ni de los artistas que acabamos de mencionar aparecerán en la antología que se publicará.

El 21 de diciembre Higgins dona a Williams diez acciones de la Something Else Press, Inc.

1967

Enero: Se organiza en la Something Else Gallery una fiesta de Año Nuevo. "Nada de corbatas, pero se pueden traer bebés", se puede leer en la invitación.

Higgins se suscribe a *A Wake Newsletter* [Boletín de Wake], una publicación dedicada al estudio de *Finnegans Wake* de James Joyce.

Se anuncia la publicación de la nueva revista *Intermedia*. Se concibe como una publicación bimestral que, según el prospecto, "se convertirá en una voz autorizada en cuestiones culturales e intelectuales". El equipo editorial está integrado por S. Edwards, Kaprow, Lawrence Alloway, Emmett Williams, Quentin Fiore y Higgins, entre otros. La publicación nunca llegará a ver la luz.

Febrero: En el *Something Else Newsletter* "Serious Gabcard #2" (vol. 1, nº 5) la editorial se jacta de que los únicos estados donde no se distribuyen los libros de la Something Else Press son Mississippi y Nuevo México. En Europa, los únicos países donde, supuestamente, no se pueden adquirir los títulos de la editorial son Liechtenstein, Andorra, Albania y Portugal.

Se anuncia que la Boekhandel de Schröder & Dupont de Ámsterdam será el nuevo distribuidor de la Something Else Press en Holanda.

Robert Filliou y Marianne Staffeld visitan Nueva York.

Higgins informa a George Maciunas de que ha decidido vender la correspondencia original de ambos porque la editorial anda mal de dinero.

Primavera: *El Something Else Newsletter* "Against Movements" [Contra los movimientos, vol. 1 nº 6] se incluye en la revista *Aspen* (nº 4), un número dedicado a Marshall McLuhan diseñado por Quentin Fiore.

John Cage organiza un ciclo semanal de debates en torno a la figura de Buckminster Fuller en la Something Else Gallery. James Tenney, uno de los participantes, se anima a poner en marcha un taller de programación informática en la galería. Al taller de Tenney asisten Philip Corner, Higgins, Knowles, Max Neuhaus, Nam June Paik y Steve Reich, entre otros. Dos de las obras que se desarrollarán en el contexto del taller de Tenney serán *House of Dust* [Casa de polvo, 1967] de Knowles y *Computer of the Arts* [Computadora de las artes, 1970] de Higgins.

Mayo: La Something Else Press se hace con los servicios del distribuidor canadiense Inform en Toronto.

Frances Starr se une a la Something Else Press como editora ayudante.

Junio: Emmett Williams pide un permiso temporal para abandonar las tareas diarias de la editorial y su puesto en la junta. Regresará a Nueva York para reincorporarse a tiempo completo a principios de 1969.

Julio: Se publica "Statement on Intermedia" [Declaración sobre intermedia, 3 de agosto de 1966] en la revista de Wolf Vostell *dé-coll/age happenings*. En este mismo número se incluye una declaración de Knowles y algunas fotos de *The Big Book*, así como una lista de los títulos publicados y en preparación de la Something Else Press.

Higgins termina las galeradas de *Act: A Game of 52 Soaphorse Operas* [Acto: un juego de 52 culebrones de vaqueros], el primer número de una nueva serie editorial que prepara la Something Else Press llamada Threadneedle editions. La serie constará de reimpresiones de facsímiles de manuscritos, y de construcciones gráficas y caligráficas. Las Threadneedle editions serán unos libritos de 2,5 x 4 pulgadas grapados en carpetas manila, recortados por tres lados, con los títulos impresos con sellos de caucho. Se calcula que el coste de producción de 150 copias ronda los 36 dólares; con lo que cuesta producir un Great Bear Pamphlet se pueden sacar ocho ejemplares de Threadneedle. La intención de Higgins es publicar quince números, con obras de Eric Andersen, José Luis Castillejo, Philip Corner, Ken Friedman, Milan Knizar, Arthur Köpcke, Nam June Paik, Tomas Schmit, James Tenney y otros. La serie nunca llegará a ver la luz.

Agosto: Se expone *The Big Book* en la Pollock Gallery de Toronto (31 de agosto-30 de septiembre)

Otoño: Se incluye “A checklist of the Great Bear Pamphlets” [Una lista de los Great Bear Pamphlets] en *Aspen* (nº 5+6), editada y diseñada por Brian O’Doherty.

The Big Book se presenta en la Frankfurt Buchmesse.

Septiembre: Higgins compra una granja en Barton, Vermont. La finca se encuentra muy cerca de la frontera con Canadá.

Octubre: Se expone *The Big Book* en la muestra *Picture to be Read/ Poetry to Be Seen* [Imagen para leer/poesía para ver] comisariada por Jan van der Mark en el Museum of Contemporary Art de Chicago (24 de octubre-3 de diciembre).

1968

Enero: En el *Something Else Newsletter* “Chatter Letter” (vol. 1, nº 7) se informa de que la noticia de la muerte de Camille Gordon era una broma, y se dice que en realidad vive con su novio en Mazar-e Sharif, Afganistán. La editorial pone en marcha una serie de boletines con el título Camille’s Reports, firmados por la propia Gordon, que también redacta notas publicitarias para las solapas y las contras de los libros e introducciones para los catálogos de Something Else, incluido el catálogo inédito “The Literature of Happenings and Fluxus” [La literatura de los happenings y de Fluxus].

El 12 de enero tiene lugar un incendio en el edificio de la Quinta Avenida y la Something Else Press se ve obligada a buscarse una nueva oficina. La sede de la editorial se traslada oficialmente al 238 de la calle 22 Oeste.

El 22 de enero se celebra una reunión de la junta de dirección y de accionistas en el restaurante Lido’s. Emmett Williams, aún ausente, es sustituido por Larry Freifeld como vicepresidente.

Febrero: Marilyn Harris abandona la Something Else Press.

El 14 de febrero se inaugura en la Something Else Gallery la exposición individual de Alice Hutchins *Quelques-choses de magnétiques!*

Marzo: El 1 de marzo la junta de dirección se reúne por segunda vez en 1968. Larry Freifeld se convierte en el nuevo director general, Emmett Williams es nombrado editor jefe, Higgins, presidente y director de producción, y Frances Starr, editora comercial.

La Something Else Press decide publicar sus propias ediciones de bolsillo en lugar de vender los derechos de publicación de sus títulos a otras editoriales. Al poco tiempo, aparecerán las ediciones de bolsillo de *An Anecdoted Topography of Chance* [Una topografía del azar ilustrada con anécdotas] de Daniel Spoerri; *The Making of Americans* [Ser norteamericanos], de Gertrude Stein; y *An Anthology of Concrete Poetry*, de Emmett Williams, entre otras.

Inform, el distribuidor canadiense de la Something Else Press, se declara en quiebra, y está a punto de arrastrar a la ruina a la editorial.

Se venden los derechos internacionales de *An Anthology of Concrete Poetry* al editor alemán Hansjörg Mayer.

El 5 de marzo, el National Committee, en colaboración con la National Book Awards Week, organiza una mesa redonda sobre la "Poesía de hoy". Higgins habla sobre intermedia. También participan John Ashbery, Robert Creely, Allen Ginsberg, Walter Lowenfels y Ronald Gross (como moderador).

Abril: La Something Else Press se hace cargo de la distribución de los pósters de la editorial milanesa ED.912 y de los múltiples de Tam Thek, de Colonia.

Junio: Higgins publica un nuevo ensayo titulado "Intermedia" en *Library Journal* (vol. 93, nº 11), que afirma haber presentado por primera vez en una conferencia para libreros en Yale en 1964.

El 23 de junio se organiza una fiesta y una exposición con motivo de la publicación de *The Gutman Letter* [La carta Gutman] en la Gotham Book Mart Gallery.

Octubre: La distribución de los libros de la Something Else Press en Estados Unidos pasa a la Small Publishers' Company (que más adelante tomará el nombre de The Book Organization). Se trata de una asociación que distribuye la revista *Aperture* y las publicaciones de Croton Press, Inc., Frontier Press y Jargon Society, además de los títulos de la Something Else Press. La administra Michael Hoffman, y tiene su sede social y almacén en el 276 de Park Avenue Sur (comparten oficina con *Aperture*, la revista que también dirige Hoffman).

McBride Bros. & Bradley, Ltd., se encarga de la distribución de los libros de la Something Else Press en la zona esterlina, un grupo de países con monedas vinculadas a la libra esterlina británica.

El 7 de octubre Higgins intenta concertar una reunión entre George Maciunas y Hoffman para que la Small Publishers' Company se haga cargo de la distribución de las ediciones Fluxus. Fluxus Editions no se unirá a esta organización.

1969

Higgins empieza a colaborar con el COSMEP (Committee of Small Magazine Editors and Publishers), una organización de base fundada en 1968 y dedicada a la creación de vínculos entre las revistas y editoriales minoritarias.

Febrero: Frances Starr abandona la Something Else Press.

Philip Corner empieza a compartir un estudio con Knowles en su casa de Chelsea. Juntos, ponen en marcha el ciclo de performances *The Identical Lunch* [El almuerzo idéntico]. Esta colaboración dará lugar a dos libros: *Journal of the Indentical Lunch* [Diario de El almuerzo idéntico, 1971] de Knowles y *The Identical Lunch* (1973) de Corner, ambos publicados por la Nova Broadcast Press de Jan Herman.

El 14 de febrero se organiza una fiesta en la Something Else Gallery con motivo de la publicación de *Notations* de John Cage.

Marzo: Judy Padow se une a la Something Else Press y empieza a responder cartas en nombre de la editorial.

Higgins discute con Herbert Blau, fundador y decano de la Escuela de Teatro y Danza del California Institute of the Arts (CalArts), la posibilidad de trasladar la editorial a la Costa Oeste, y convertirla en un órgano editorial patrocinado por el CalArts. Higgins intenta alcanzar un acuerdo similar con el Purchase College de Harrison, Nueva York, con la esperanza de convertir la Something Else Press en una casa editorial financiada por una universidad. Ambos planes fracasarán.

El 13 de marzo Higgins participa en el programa "Expanded Poetry" [Poesía expandida] de la School of Continuing Education de la Universidad de Nueva York (la actual School of Professional Studies) y habla sobre intermedia con John Giorno. Entre los ponentes y los temas incluidos en el programa, se encontraban Ronald Gross, que habló sobre

la “Poesía expandida”; Clarence Major y Raymond Patterson, con una ponencia sobre “Los nuevos poetas negros”; Bici Hendricks (la futura Nye Ffarrabas) y Hannah Weiner, que dieron una charla sobre los “Entornos de palabras”; John Robert Colombo, que habló sobre “Los movimientos internacionales de la poesía encontrada y la poesía concreta”; Peter Neumman y Emmett Williams, con su conferencia sobre “El ordenador y la literatura programada”; Jackson Mac Low, que participó con una disertación titulada “Poesía electrónica, simultaneidades e improvisación libre”, y Michael Benedikt y John Perreault, que hablaron sobre los “eventos poema”.

El 20 de marzo se celebran las primeras juntas de dirección y de accionistas del año 1969 en el restaurante El Quixote, después del regreso de Emmett Williams a Estados Unidos. Se propone a Michael Hoffman como nuevo secretario, y Williams se reincorpora a la junta. Se le encarga constituir la New Means Foundation, una organización sin ánimo de lucro que permitirá a la Something Else Press recibir subvenciones del National Endowment for the Arts. Aunque la intención es que la fundación empiece a funcionar en enero o febrero del año siguiente, nunca llegará a crearse.

Abril: Se inaugura en el Jewish Museum la exposición *Superlimited: Books, Boxes and Things* [Superlimitado: libros, cajas y cosas] comisariada por Susan Tumarkin Goodman. En la muestra se presentan *The Big Book* de Knowles y el libro-caja de Vostell *dé-coll/age happenings* (Something Else Press, 1966).

Mayo: El 2 de mayo se inaugura en la Something Else Gallery *Retrospective Showing of Artworks by Ruth Waldinger* [Exposición retrospectiva de obras de Ruth Waldinger].

Junio: Se celebra en la Something Else Gallery el primer maratón de lectura en público de *Finnegans Wake* en la ciudad de Nueva York.

Julio: La Small Publishers’ Company contrata a doce representantes de ventas a comisión para que se encarguen de la venta y la distribución de sus libros.

Octubre: Higgins escribe al *Whole Earth Catalog* de Stewart Brand para que incluya en la revista algunas publicaciones de la Something Else Press, en particular *Diary: How to Improve the World, Part 3* [Diario: cómo mejorar el mundo, 3ª parte, Great Bear Pamphlet, 1967] de John Cage y *Verbi-Voco-Visual Explorations* [Exploraciones verbi-voco-visuales, 1967] de Marshall McLuhan. Su petición es rechazada porque, según explica un representante, en el *Whole Earth Catalog*, “adoramos las artes, pero [somos] muy precavidos con todo lo que las rodea”.

Noviembre: El 8 de noviembre la Something Else Gallery acoge una gala benéfica a favor de Land Press, la casa editorial de Larry Freifeld, que ostenta además el cargo de director general de la Something Else Press. En la gala se rinde homenaje a poetas y cineastas como Jud Yalkut, Larry Freifeld, John Harriman, Harry Smith, Jackson Mac Low, Mel Shultz, Michael Snow y Wasburn Films con Alison Knowles.

Diciembre: Hans Sohm, dentista y coleccionista de *ephemera* —ediciones de Fluxus y de Something Else Press, entre otros objetos— visita la Something Else Press.

1970

Febrero: Se organiza una fiesta para celebrar la publicación de *The Mythological Travels of a Modern Sir John Mandeville...* [Los viajes mitológicos del moderno Sir John Mandeville...] de Daniel Spoerri en la Something Else Gallery.

Verano: Higgins se traslada a Newhall, California, y se lleva consigo la Something Else Press. Su nueva dirección postal será P. O. Box 688, Newhall, CA 91321.

Septiembre: Higgins, Knowles y Emmett Williams empiezan a dar clases en el CalArts. A Higgins le contratan en la School of Critical Studies, donde trabaja como profesor de edición, intermedia y micología. A lo largo del año académico de 1970-1971 imparte dos asignaturas: "Eventos, Happenings y otras estructuras performativas" y "Alimentos silvestres y ecología botánica". Además, coordina varios talleres de edición.

1971

Julio: Higgins abandona California y se muda a Barton, Vermont, para estar más cerca de la frontera canadiense. La sede de la Something Else Press también se traslada al Northeast Kingdom. La nueva dirección postal, tanto de Higgins como de la editorial, será P. O. Box 26, West Glover, VT 05875.

Agosto: La Small Publishers' Company cambia de nombre y pasa a llamarse The Book Organization, y traslada su sede a Elm Street, en Millerton, Nueva York. Nuevas editoriales se unen a la organización, entre ellas Corinth Books, Eeakins Press, Glide Publications, Pasadena Art Museum, Portola Institute y Big Rock Candy Mountain.

Noviembre: Geoffrey Hendricks representa *Ring Piece* [Pieza del anillo] con ocasión del 8th Annual Avant Garde Festival organizado por Charlotte Moorman en la 69th Regiment Armory. Un año después, la Something Else Press publicará un libro con el mismo título que documenta la performance de Hendricks.

1972

Abril: Nelleke Rosenthal llega a Vermont para trabajar como secretaria de Higgins.

Mayo: John A. Kimm llega a Vermont para convertirse en director general de la Something Else Press.

Junio: Higgins funda Unpublished Editions para editar su propia obra, y publica su libro *Amigo: A Sexual Odyssey* [Amigo: una odisea sexual]. La estructura de la nueva editorial es similar, en palabras de Higgins, a un "sindicato no constituido": los artistas-miembros financian y producen sus propios proyectos, que después se venden aprovechando la red de distribución de la Something Else Press. Entre los miembros de esta nueva editorial se encuentran John Cage, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Knowles, Jackson Mac Low, Pauline Oliveros y Jerome Rothenberg. Unpublished Editions pasará a llamarse Published Editions en 1978.

Julio: Emmett Williams abandona la Something Else Press y Jan Herman es nombrado nuevo editor jefe.

El 31 de julio tiene lugar una reunión de la junta de dirección en Barton. John A. Kimm es nombrado presidente en sustitución de Williams.

Agosto: El 21 y el 22 de agosto la Something Else Gallery abre sus puertas para un evento único en West Glover y acoge el proyecto de Wolf Vostell *T. O. T. (Technological Oak Tree)* [A.R.T. : Árbol de roble tecnológico]. Aunque, por el título de la obra, debería haberse utilizado un roble como soporte, el árbol que se emplea es un arce.

Otoño: Higgins elabora una lista de posibles espacios donde anunciar los libros de Something Else Press, en la que incluye la *New York Review of Sex, New York Feed Company, The Guardian, Tulane Drama Review, Village Voice, Art and Artists*, el SF State College, Wittenborn and Company: Books of the Fine Arts, T*he International Times, Electronic Music Review, East Side Review, The Nation, The World in Books: A Magazine of Life and Letters, Evergreen Review* y *Arts Magazine.*

El galerista y coleccionista afincado en Berlín René Block visita la Something Else Press en Vermont.

Septiembre: El 12 de septiembre se constituye oficialmente Something Else Press, Inc. en Vermont.

Octubre: Debido a su precaria situación financiera, la Something Else Press se desvincula de The Book Organization. En los meses posteriores se convierte en distribuidora independiente de sus propios libros. Las ventas se encomiendan a Russell Chaskin (que se encarga de la ciudad de Nueva York, el sur de Westchester County, Long Island y el norte de Nueva Jersey), Ronald Neuwirth y Aaron Litway (que se ocupan del Nordeste, hasta Washington, D. C.) y McBride Bros. & Broadley, Ltd. (que representan a la editorial en la zona de la British Commonwealth).

La Something Else Press anuncia un giro editorial para ocuparse de "la botánica y los nuevos estilos de vida". Poco después empiezan a publicarse libros como la reedición de *One Thousand American Fungi* [Mil setas norteamericanas] de Charles McIlvanine y Robert K. MacAdam y *The Ten Week Garden* [El huerto de las diez semanas] de Cary Scher.

Diciembre: La Something Else Press participa en la reunión de la Modern Language Association (MLA) en Nueva York. Para este acto, preparan galletas de la suerte.

1973

Enero: La Something Else Press alquila un almacén en Barton para poder distribuir sus libros de manera independiente. Las oficinas se trasladan desde la granja de Higgins a la segunda planta del mismo edificio que sirve de almacén.

Febrero: La Something Else Press se plantea la posibilidad de recuperar la serie Great Bear Pamphlets y empieza a distribuir las publicaciones de Nova Broadcast Press, la editorial de Jan Herman.

Marzo: John Giorno visita a Higgins y a Jan Herman en Vermont. Allí, trabaja con Knowles en su estudio de impresión en dos de sus ediciones de lujo: *[From the Kama Sutra of John Giorno] [Black Cock] [Barton, VB, 1973]* [Del Kama Sutra de John Giorno] [Polla negra] y *[From the Book of Death of John Giorno] [Rainbow Buddha & Bodhisattvas] [Barton, VT, 1973]* [Del libro de los muertos de John Giorno] [Buda arcoíris y Bodhisattvas].

Abril: El *Newsletter* se deja de publicar temporalmente para reducir costes.

Junio: Entre el 10 y el 13 de junio la Something Else Press participa en la Convention Trade Exhibit de la American Booksellers Association, en Los Ángeles.

Julio: El 11 de julio Higgins dimite de la Something Else Press. John A. Kimm es nombrado presidente y tesorero; Jan Herman se convierte en presidente de la junta y editor principal y Ann Brazeau es nombrada vicepresidenta, secretaria y directora de producción.

Se diseña el nuevo logotipo de "Something Else Farms" para las etiquetas y el nuevo membrete de la editorial.

Otoño: Higgins ingresa voluntariamente en Silver Hill, una institución psiquiátrica de New Canaan, Connecticut.

La Something Else Press empieza a distribuir los discos y los carteles de John Giorno, así como la revista musical de la Costa Oeste *Source* y los títulos de Unpublished Editions. Cuenta con su propia caseta en la Frankfurter Buschmesse.

Octubre: John A. Kimm es despedido y Jan Herman se hace cargo de las responsabilidades financieras. Contratan a George Mattingly como nuevo director de producción y asistente de diseño.

El 2 de octubre se organiza una fiesta con motivo de la publicación de *Cancer in My Left Ball* [Cancer en mi huevo izquierdo] de Giorno en Open Mind Books & Records.

El 10 de octubre se inaugura la exposición de Higgins *Something Old, Something New, Something Borrowed and Something Blue* [Algo viejo, algo nuevo, algo prestado y algo azul] en la Galerie René Block de Berlín. En la librería de la galería se expone una selección de libros y documentos

de la Something Else Press. Se trata de la primera exposición documentada sobre la editorial.

Diciembre: Jan Herman y Higgins estudian la posibilidad de declarar en bancarrota a la Something Else Press con el abogado Julien Goodrich, de un bufete de abogados de Montpelier, Vermont, pero deciden posponer la decisión.

1974

Febrero: George Mattingly abandona la Something Else Press.

Marzo: Se publica "An Analytical Checklist of Books from Something Else Press" [Una lista analítica de los libros de la Something Else Press] de Hugh Fox en el número 21 de la revista *Small Press Review.*

Junio: Schibsted, la editorial de Oslo, traduce y publica en Noruega *The Ten Week Garden* de Cary Scher.

Otoño: Higgins intenta venderle a Jan Herman la Something Else Press, pero este rechaza la oferta y poco después dimite como presidente de la junta.

Higgins ingresa de nuevo en Silver Hill.

Diciembre: Higgins descubre que, a principios de 1965, cuando se constituyó la Something Else Press, la persona que trabajaba como contable en aquel momento, Harry Rabbiner, no había registrado la empresa como sociedad anónima de tipo S. El tipo S es una designación que utilizaba el IRS para aquellas empresas que no tenían obligación de tributar dos veces al trasladar los ingresos, las pérdidas, las deducciones y los créditos a los accionistas. Por culpa del descuido de Rabbiner, el IRS cuestiona la legalidad y la legitimidad de las operaciones financieras de la editorial y pone en peligro tanto la estabilidad financiera de esta como la de Higgins, con graves consecuencias.

El 24 de diciembre la Something Else Press presenta una petición de quiebra.

1975

Febrero: La primera reunión de los acreedores tiene lugar el 3 de febrero en el Juzgado de Distrito de Montpelier, Vermont.

Higgins envía una tarjeta que anuncia el final de la Something Else Press.

[1] Ya existen otros estudios que describen en detalle las fechas de publicación y las cifras editoriales de las publicaciones de la Something Else Press, como la bibliografía anotada de Peter Frank o la más reciente y exhaustiva lista recopilada por Steve Clay. Véase Peter Frank, *Something Else Press. An Annotated Bibliography*, Kingston, Nueva York, Documentext, 1983, y Steve Clay, "A Something Else Press Checklist", en Steve Clay y Ken Friedman (eds.), *Intermedia, Fluxus, and Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*, Catskill (NY), Siglio, 2018, pp. 176-235.

Lista de imágenes

America's Quality Avant-Garde Publisher [Ediciones de vanguardia estadounidenses de gran calidad], 1965
Tarjeta de visita
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
pp. 12-13

Anuncios de *Dick's 100 Amusements* [Las 100 diversiones de Dick], 1967
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 119

John Armleder y Patrick Lucchini
Intermedial Object No. 1 [Objeto intermedial nº 1], 1977
Madera, cristal, arena y bombilla eléctrica
43 × 23 × 12 cm
Colección MAMCO, donación Jean-Pierre Favre, Inv.: 1994-1158
p. 172 (abajo)

Mary Ashley
Truck (A Dance) [Furgón (un baile)], 1964
Texto mecanografiado sobre papel
108 cm × 18 cm
Caja 18, carpeta B-195, ítem 6. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 139

Ay-O
Tactile List [Listado táctil], 1966
Papel cuadriculado, mecanografiado y manuscrito
21,6 × 61 cm
Caja 21, carpeta C-184. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 138

George Brecht
Chance Painting [Pintura aleatoria], 1957
Sábana con manchas de tinta
220 × 180 cm
Colección particular, Milán
p. 111

George Brecht
Keyhole [Bocallave], 1962
Tinta sobre papel y bocallaves de metal sobre madera
Partitura: 14,2 × 2,1 cm; madera con bocallaves: 12 × 9,2 × 2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 2066.2008.2b
Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 196

George Brecht
Chance-Imagery [Imaginería aleatoria], 1966
Libro
21,6 × 14 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 110

George Brecht
Instrucciones manuscritas para *The Laughing Game, "The way to get a laugh out of..."* [El juego de la risa, "Maneras de reírse de..."], ca. 1966
Tinta sobre papel
21 × 8,6 cm (irreg.)
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.304. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9896.2.
p. 125 (derecha)

George Brecht
Instrucciones manuscritas para *The Laughing Game "Le Jeu du Rire"* [El juego de la risa "Le Jeu du Rire], ca. 1966
Tinta sobre papel
21 × 8,6 cm (irreg.)
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.304. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9896.7.1.
p. 126

George Brecht y
Robert Filliou
Instrucciones manuscritas para *"The Mystery Game I"* ["El juego misterioso I],
ca. 1966
Tinta sobre papel
21 × 8,6 cm (irreg.)
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.304. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9896.2.
pp. 124, 125 (izqda.)

George Brecht y
Robert Filliou
Notas manuscritas para *"The misunderstanding, brawling, survival, and to-be-dated poem"* ["El poema equívoco, sigiloso, superviviente y pendiente de fechas"],
ca. 1966
Tinta sobre papel
27,6 × 20,3 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.304. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9892.
p. 127 (arr.)

George Brecht y
Robert Filliou
Notas manuscritas para *"Research project #4: study the bathrooms of the following cathedrals"* ["Proyecto de investigación n° 4: investigar los cuartos de baño de las siguientes catedrales"],
ca. 1966
Tinta sobre papel
8,9 × 21,6 cm (irreg.)
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.304. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9893.
p. 127 (abajo)

George Brecht y
Robert Filliou
Games at the Cedilla or the Cedilla Takes Off, 1967
Libro
20,5 × 14 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 122

George Brecht y
Robert FIlliou
Banqueroute/The Eternal Network [Bancarrota/La red eterna], 1968
Impresión offset sobre papel
49,8 × 32,4 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 3857.2008. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 131

William Brisbane Dick
Dick's 100 Amusements, 1967
Libro
20,2 × 13,7 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
pp. 118, 120-121

John Cage
Notations, 1969
Libro
22 × 22,8 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 134

Certificado de acciones de la Something Else Press, Inc., 1965
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 18

Henry Cowell
Hoja en blanco con notaciones en los márgenes, s. f.
Lápiz sobre papel pautado
27,4 × 34 cm
Caja 21, carpeta C-37.1. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 135

Marcel Duchamp (serigrafía de Alison Knowles)
Coeurs volants [Corazones que revolotean], 1967
Serigrafía sobre cartulina
61 × 45,5 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 133

Suzanne Duchamp
Readymade malheureux de Marcel Duchamp [Readymade infeliz de Marcel Duchamp],
ca. 1919-1920
Gelatina de plata
11 × 7 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Virginia and William Camfield, 1983, 1983-87-1
p. 112

Carl Fernbach-Flarsheim
"Canvas for Voice". Song Poem #1 ["Lienzo para voz". Canción poema nº1], 1961
Tipografías impresas sobre lino
60 × 80 cm aprox.
Collection of Tara Goings
p. 202

Carl Fernbach-Flarsheim
Three-Dimensional Boolean Image/ Conceptual Typewriter [La imagen booleana tridimensional/ Máquina de escribir conceptual], 1970
Polimetilmetacrilato
73,5 × 78 × 65 cm
Collection Stedelijk Museum Amsterdam
p. 203

Carl Fernbach-Flarsheim
Sin título, ca. 1970
Tipografías impresas sobre lino
165 × 137,2 cm
Collection of Tara Goings
p. 201

Robert Filliou
Ample Food for Stupid Thought, 1965
Libro
13,2 × 18,4 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 86

Robert Filliou
Ample Food for Stupid Thought [Abundantes motivos de reflexión estúpida], 1965
Caja de madera con 96 postales
Caja: 15 × 20 × 5,1 cm; postal (c/u): 12,7 × 17,8 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 87

Robert Filliou
8 Measurement Poems [8 poemas de medidas], 1966
Collage sobre varas de madera con objetos
Dimensiones variables
Collection Irmeline Lebeer, Bruselas
p. 189

Robert Filliou (codirectores: Georges Brecht y Bob Guiny)
Movie Re-Invented. Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran) [Película reinventada. Homenaje a Méliès (próximamente en esta pantalla)], 1968
16 mm, blanco y negro, muda, 7' 10"
Centre Pompidou, Musée national d'art Moderne, París
pp. 128-129

Albert A. M. Fine
Scale Piece for John Cage [Pieza de escala para John Cage], ca. 1966
Escala metálica y peso con caja
17 × 14 × 2,5 cm
Carpeta H-191. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 137

Henry Flynt
Transformations – concept art version of colored sheet music no. 1 [Transformaciones – versión conceptual de la partitura coloreada nº 1], 1961
Fotocopia y gráfico sobre cartón pluma
100 × 66 cm; 36 × 28 cm
Cortesía del artista
pp. 204, 205

Folleto de *The Four Suits* [Los cuatro palos], 1965
Impresión offset
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
pp. 101-103

Fotógrafo desconocido
Las *Piano Activities* [Actividades para piano] de Philip Corner interpretadas por Philip Corner, George Maciunas, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins y Alison Knowles durante el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden, Alemania, 1 de septiembre de 1962
Gelatina de plata
17,6 × 23,9 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 2694.2008. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 53

Fotógrafo desconocido
Inauguración de la exposición de Alice Hutchins en la Something Else Gallery, 1968
Gelatina de plata
19,68 × 26,67 cm
20,32 × 25,4 cm
University of Iowa
p. 207 (arr., medio)

Fotógrafo desconocido
Something Else Press, Inc., almacén en Barton, Vermont, ca. 1973
35 mm, diapositiva en color
Getty Research Institute, Los Ángeles (870613)
p. 22

Fotógrafo desconocido
Fotografías tomadas durante la expedición micológica a Gate Hill, ca. 1973
Getty Research Institute, Los Ángeles (870613)
pp. 161, 162

Buckminster Fuller
Floating Tetrahedral City Planned for San Francisco Bay Area [Ciudad tetraédrica flotante para la Bahía de San Francisco], 1965
Cortesía de the Estate of R. Buckminster Fuller
pp. 148-149

John Giorno
Beef Cattle [Ganado vacuno], 1969
Serigrafía sobre papel
99,06 × 71,12 cm
The John Giorno Foundation, Nueva York
p. 167

John Giorno
Toothpaste Scroll [Rollo de pasta de dientes], 1972
Texto manuscrito por el autor impreso en bloques de zinc en rojo sobre papel chiri
24,1 × 33 cm
The John Giorno Foundation, Nueva York
p. 166

John Giorno
Cancer in My Left Ball, 1973
Libro
23,3 × 48,7 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 164

Invitación al lanzamiento del libro de John Giorno *Cancer in My Left Ball* [Cáncer en mi huevo izquierdo], 1973
Tinta sobre papel
22,5 × 25,5 cm
The John Giorno Foundation, Nueva York
p. 165

Richard Hamilton
Guggenheim (Black) [Guggenheim (negro)], 1970
Acrílico y celulosa moldeados al vacío
58,9 × 58,9 × 9,5 cm
Adquirido gracias a la generosidad de Catie y Donald Marron. Inv: 178.2018. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 151

Al Hansen
Hi-Yo Silver, the Lone Ranger [Arre, Silver, el Llanero solitario], 1965
Litografía sobre hojalata
68,6 × 40,6 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 191

Dick Higgins
Black Mirror [Espejo negro], 1959
Cartón corrugado pintado en negro
197 × 45,4 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 192

Dick Higgins
Fotogramas de *The Flaming City* [La ciudad en llamas], 1961-1962
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. 2008
p. 17

Dick Higgins
Graphis 118 [Grafismo 118], 1962
Bolígrafo sobre dos hojas de papel y fotostato cortado y pegado y cinta sensible a la presión sobre cartón
24 × 20,4 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv: 2249.2008.2. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 56

Dick Higgins
Carta dirigida a Emmett Williams, 1963
Getty Research Institute, Los Ángeles (890164)
p. 66

Dick Higgins
"Manifiesto de Something Else", 1964
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 69

Dick Higgins
Lecture Series [Ciclo de conferencias], ca. 1964
Manuscrito en bolígrafo sobre papel
21 × 28 cm
Henry Flynt Archive, Nueva York
p. 170

Dick Higgins
Anuncio de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos] con retrato de Lette Eisenhauer, 1965
Impresión offset
27,7 × 21,4 cm
Caja 35, carpeta 10. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 105

Dick Higgins
Nota de prensa de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos], 1965
Texto mecanografiado sobre papel
11 × 8,5 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
pp. 84-85, 106
Dick Higgins
Programa de *The Tart or Miss America* [La zorra o Miss Estados Unidos], 1965
Texto mecanografiado sobre papel
11 × 8,5 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 107

Dick Higgins
"Do You Believe Me?" ["¿Me crees?"], 1966
Caja de Tiffany & Co. grabada
3,7 × 9,4 × 2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv: 4277.2008. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 188

Dick Higgins
Intermedial Object #1 [Objeto intermedial n° 1], 1966
Papel mecanografiado
27,9 × 21,6 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.1145. The Museum of Modern Art Archives, New York. Inv.: ARCH.9886. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
pp. 169-170, 172 (arr.)

Dick Higgins
"Intermedia", en *Library Journal*, vol. 93, n° 11, 1 de junio de 1968
Caja 19, carpeta 24. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
pp. 176-177

Dick Higgins
"Something Else Press 1964–1974", 1975
Tarjeta
8,3 × 14 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.1144. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. Inv.: ARCH.9888. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
pp. 217, 260

Alice Hutchins
Homage to J.-A. Ingres (L'Odalisque) [Homenaje a J. A. Ingres (La odalisca)], 1966
Letraset transferido a postal
15,24 × 20,32 cm
University of Iowa
p. 208

Alice Hutchins
Hoop [Aro], 1968
Anillos de acero pintado e imanes de alnico
Diámetro: 76,2 × 1,9 cm
Santa Barbara Museum of Art, donación de la artista y adquisición del museo con fondos de SBMA Visionaries y de 20th Century Art Acquisition Fund
p. 212

Alice Hutchins
Quelques-choses de magnétiques! [¡Algunas cosas magnéticas!], 1968
Impresión offset sobre papel
27,9 x 21,6 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
pp. 178-179, 206

Alice Hutchins
Instrucciones para los *Magnetic Assemblages* [Ensamblajes magnéticos], 1968
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 213

Alice Hutchins
Untitled (La Tour) [Sin título (La torre)], 1968
Cinco cajas de plástico transparente con remaches, cascabeles, tira de metal e imán
24 × 7,6 × 7,6 cm
Thomas Hutchins Collection
p. 209

Alice Hutchins
Sin título, 1968
Imanes revestidos de plástico de color, cadena giratoria y peso
7,6 × 3,8 × 5 cm
Prestado por Merrily Peebles, California
p. 210

Alice Hutchins
Sin título, 1968
Imán de álnico, cilindro de acero y 7 tubos de acero
13 × 5 cm
Claudia Hutchins-Puéchavy
p. 211

Intermedia/The Arts in Fusion [Intermedia/Las artes en fusión], 1966
Póster, impresión offset
5,5 × 75 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
pp. 194, 200

Invitación al evento *Piano Music of Erik Satie* [Música para piano de Erik Satie] en la Something Else Gallery, 1966
Impresión offset
22 × 28 cm (cada hoja)
Henry Flynt Archive
p. 40

Ray Johnson
Sin título, ca. 1954
Lápiz sobre papel
26 × 20,3 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 96

Ray Johnson
Max Ernst (Carl Ruggles), ca. 1960
Técnica mixta sobre cartón
21,1 × 13,1 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 97

Ray Johnson
Sin título, ca. 1964
15,2 × 13,2 cm
Técnica mixta sobre cartón
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 94

Ray Johnson
Sin título, ca. 1964
Técnica mixta sobre cartón
9,6 × 11,1 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 98

Ray Johnson
Postal dirigida a Dick Higgins, ca. 1965
Texto mecanografiado sobre cartón
12,8 × 17,8 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 90

Ray Johnson
The Paper Snake, 1965
Libro
21,8 × 27,3 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 92

Ray Johnson
Two Brick Snakes [Dos serpientes de ladrillo], 1965
Pintura sobre tabla
72,4 cm × 56,8 cm
© The Ray Johnson Estate, 2023
p. 99

Ray Johnson
LUCKY STRIKE, ca. 1965
Ténica mixta sobre cartón
Diámetro: 15,1 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 95

Ray Johnson
Untitled (Robert Filliou and I...) [Sin título (Robert Filliou y yo...]), ca. 1965
Publicado en la introducción del libro *Ample Food for Stupid Thought*
8,8 × 15,8 cm
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest
p. 91

Joe Jones
Cage Music [Música de jaula/Música Cage], ca. 1965
Jaula metálica con violín de plástico pintado y motor a pilas con percutor
40 × 33 × 33 cm
Fluxus Editions, anunciado en 1965.
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection
Gift. Inv.: FC1899. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 197

Allan Kaprow, Lawrence Alloway, Emmett Williams, Quentin Fiore y Dick Higgins (editores)
Intermedia—a new magazine, ca. 1967
Impresión offset
29,20 × 22,80 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
p. 173

Dorine van der Klei
Performance de *Zyklus for Water-Pails (or bottles)* [Zyklus para cubos de agua (o botellas), 1962], de Tomas Schmit, Ámsterdam, 1963
Fotografía b/n
Cortesía de la artista
p. 55

Alison Knowles
Die [Dado], 1965
Serigrafía sobre madera
43,18 × 43,18 × 43,18 cm
Collection of William S. Wilson
p. 109

Alison Knowles
The "T" Dictionary [Diccionario de la letra "T"], 1965/2020
Diez láminas
260 × 135 cm
(30,5 x 23,4 cm cada lámina)
Cortesía de la artista
pp. 198-199

Alison Knowles y George Brecht
Postal dirigida a George Maciunas, ca. 1967
Collection Marcel Alocco, Niza
p. 89

Alison Knowles y Dick Higgins
Postal dirigida a George Maciunas, 1966
Getty Research Institute, Los Ángeles (890164)
p. 88

Alison Knowles, Tomas Schmit, Ben Patterson y Philip Corner
The Four Suits, 1965
Libro
24,2 x 16 × 2,7 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 100

Arthur Köpcke
Glashaus von innen [Casa de cristal desde dentro], de la serie *Weekend* [Fin de semana], 1972
Serigrafía (incluida en un porfolio de 9)
62 × 48 cm
Seiden and de Cuevas Foundation Fund. Inv.: 1-1973.12. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 145

Arthur Köpcke
Glashaus von aussen [Casa de cristal desde fuera], de la serie *Weekend* [Fin de semana], 1972
Serigrafía (incluida en un porfolio de 9)
62 × 48 cm
Seiden and de Cuevas Foundation Fund. Inv.: 1-1973.13. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 144

Iris Lezak
Sin título, 1966
Acuarela sobre papel
12,1 × 10,2 cm
Familia de la artista
p. 154 (arr.)

Iris Lezak
Sun [Sol], ca. 1970
Acuarela sobre cartulina
Diámetro: 31,75 cm
Familia de la artista
p. 155

Iris Lezak
Sin título, ca. 1970
Acuarela sobre papel
12,1 × 10,2 cm
Familia de la artista
p. 154 (abajo)

Lista de miembros de la Sociedad Micológica de Nueva York, 1965
Getty Research Institute, Los Ángeles (870613)
p. 163

Lista de obras de la exposición *Intermedia*, 1966
Texto mecanografiado sobre papel
28 × 21,50 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
p. 195

Jackson Mac Low
Stanzas for Iris Lezak, 1971
Libro
23,7 × 15,7 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 152

Jackson Mac Low
Tarjetas usadas para componer las *Stanzas for Iris Lezak* [Estrofas para Iris Lezak], 1960
Bolígrafo sobre carpeta
Jackson Mac Low Papers. MSS 180. Special Collections & Archives, UC San Diego Library
p. 153

Robert McElroy
Inauguración de *Object Poems*, 1966
Fotografías en blanco y negro de hojas de contactos
Getty Research Institute, Los Ángeles (2014. M.7)
pp. 181, 184-185

Charles McIlvaine y Robert K. MacAdam
One Thousand American Fungi, 1973
Libro
27,8 × 21 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 160

Peter Moore
Piano Music of Erik Satie [Música para piano de Erik Satie]. Performance en la Something Else Gallery, 1966
Hoja de contactos
Caja 102, carpeta 22. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
pp. 42-43

Peter Moore
The Tart [La zorra, fotografía del local de la performance], 1965
Caja 35, carpeta 8. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 104

Peter Moore
The Tart [La zorra], 1965
Fotografías en blanco y negro
Caja 35, carpeta 8. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 108

Peter Moore
The Big Book by Alison Knowles [El gran libro de Alison Knowles] en la Something Else Gallery, Calle 22, 238 Oeste, Nueva York, 1966
Impresión digital
250 cm height
p. 117

Peter Moore
Fiesta en la oficina de la Something Else Press, Quinta avenida nº 160, Nueva York, 1966
Fotografías en blanco y negro de hojas de contactos
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
pp. 72-73

Peter Moore
Geoffrey Hendricks y su hija tocando *Switchboard NY* [Centralita NY] en la inauguración de la exposición de Alice Hutchins, Something Else Gallery, 1968
Gelatina de plata
17,78 × 25,4 cm
University of Iowa
p. 207 (abajo)

Max Neuhaus
Max-Feed [Circuito-Max], 1965
Símbolos transferidos a acetato
45,5 × 30,2 cm
Caja 24, carpeta E-75. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
pp. 140-141

Nye Ffarrabas [Bici Hendricks]
Egg/Time Event [Evento del huevo/tiempo], 1966
Tinta estampada sobre yeso
9,5 × 8,9 × 9,2 cm
John Hendricks Collection
p. 183 (abajo)

Object Poems [Poemas objeto], 1966
Póster, impresión offset
55,5 × 75,5 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 180

Claes Oldenburg
Study for a Large Outdoor Sculpture in the Form of a Clothespin [Estudio para una gran escultura exterior en forma de pinza], 1972-1973
Cartón pintado
123,2 × 17,1 × 41,9 cm
Des Moines Art Center Permanent Collections; Gift of Mrs. E. T. Meredith, Jr., 1980.31
p. 146

Claes Oldenburg
Proposed Monument for the Intersection of Canal Street and Broadway, N.Y.C. – Block of Concrete, Inscribed with the Names of War Heroes [Monumento propuesto para la intersección de Canal Street y Broadway, N.Y.C. - Bloque de hormigón, inscrito con los nombres de los héroes de Guerra], 1965
Lápiz de color y acuarela sobre papel
40,6 × 30,5 cm
p. 150

Benjamin Patterson
Puzzle Poems [Poemas puzzle], 1962
Collage sobre cartón; caja cilíndrica de hojalata
Puzzle: 12,1 × 16,5 cm; diámetro de la caja: 9,8 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 187

Jackson Pollock
Free Form [Forma libre], 1946
Óleo sobre lienzo
48,9 × 35,5 cm
The Sidney and Harriet Janis Collection. Inv.: 645.1967. The Museum of Modern Art, New York
p. 113

Respuesta de George Maciunas a la invitación de Dick Higgins a participar en *Fantastic Architecture*, 1967
Bolígrafo sobre papel
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
p. 147

Takako Saito
Ball Game [Juego de bolas], ca. 1966
Caja de madera con 2 paredes de cristal, que contiene de bolas de metal
9.6 × 9.6 × 7.6 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 3753.2008. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 183 (arr.)

Aram Saroyan
Top [Peonza], 1965
Impresión sobre papel plegado en acordeón
28 × 22 cm
Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA
p. 190

Carolee Schneemann
Music Box Music [Música de caja de música], 1964-1965
Madera, vidrio, pintura al óleo, cajas de música
Dos partes:
30,5 × 16,5 × 22,9 cm; 28 × 39,4 × 25,4 cm
Emily Harvey Gallery Archive, Getty Research Institute, Los Ángeles
p. 186

Terry Schutte
Fotografías del montaje de *Object Poems*, 1966
Fotografías en blanco y negro de hojas de contactos
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm
p. 193

Kurt Schwitters
Merzbau, 1933
WV-Nr. 1199 (Abb. 19)
Instalación
Dimensiones variables
Fotografía: Wilhelm Redemann
Sprengel Museum, Hannover, Alemania
p. 143

Sobre con etiqueta corporativa, ca. 1966
7,7 × 25,4 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 21

Hans Sohm
Dick Higgins en las oficinas de la Something Else Press, Calle 22, 238 Oeste, Nueva York, 1969
Caja 102, carpeta 20. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of

Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
pp. 2-3

"Something Else Gallery", anuncio publicado en *The Chelsea-Clinton News*, Nueva York, 14 de abril de 1966
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 33

Gertrude Stein
Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded, *Written on a Poem by Georges Hugnet*, 1931 (1ª ed.)
Libro
30 cm
París, Plain Edition
Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library
p. 157 (izqda.)

Gertrude Stein
How to Write, 1931 (1ª ed.)
Libro
17 cm
París, Plain Edition
Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library
p. 156 (dcha.)

Gertrude Stein
Lucy Church, Amiably, 1930 (1ª ed.)
Libro
19 cm
París, Imprimerie "Union"Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library
p. 156 (izqda.)

Gertrude Stein
Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded, 1972
Prueba de imprenta de la sobrecubierta
Caja 61, carpeta 8. Dick Higgins Archive, MS132. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 157 (dcha.)

Jacques Strauch
Filliou and Brecht in front of La Cédille [Filliou y Brecht frente a La Cédille], 1966
Fotografía en blanco y negro
Arch. dép. des Alpes-Maritimes, 30 Fi 3510 (fondo Jacques y Michou Strauch)
p. 123

Jacques Strauch
La Cédille qui sourit (vista del interior con la pieza AX en la pared), 1966
Gelatina de plata
20,1 × 25,2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 2998.2008.1. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 130 (arr.)

Jacques Strauch
La Cédille qui sourit (vista del interior), 1966
Gelatina de plata
20,1 × 25,2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 2998.2008.2. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 130 (abajo)

Marie Tavroges Stilkind
Ray in New York [Ray en Nueva York], ca. 1970
Collection of Black Mountain College Museum + Arts Center
Donación de Marie Tavroges Stilkind
p. 93

The RAND Corporation
A Million Random Digits and 100,000 Normal Deviates, 1955
Libro
27 cm
Biblioteca de la Facultad de Estudios Estadísticos, Universidad Complutense de Madrid
p. 115

Wolf Vostell
T.O.T.: Technological Oak Tree [A.R.T.: Árbol de roble tecnológico], 1972
Collage y tinta sobre papel
Hannah B Higgins & Joseph B Reinstein Collection
130 × 60 cm aprox.
pp. 214-215

Wolf Vostell y Dick Higgins (eds.)
Fantastic Architecture, 1970
Libro
20,5 × 15 cm
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 142

Robert Watts
Chrome Hamburger [Hamburguesa cromada], 1963
Cromado de plata sobre plástico
8,5 × 10,3 × 6,5 cm
Museum Ostwall at the Dortmunder U, Collection Braun/Lieff, Dortmund
p. 182 (arr.)

Robert Watts
Untitled (Dispenser of the 23rd Psalm) [Sin título (Dispensador del 23er salmo)], ca. 1960
Dispensador de hierro fundido que contiene cinta métrica metálica con escritura a máquina sobre papel
29 × 16,1 × 16,1 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Inv.: 2786.2008. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
p. 182 (abajo)

Richard Willhelm y Cary F. Baynes
I-Ching, or The Book of Changes, 1950
Nueva York, Pantheon Books
p. 114

Emmett Williams
Fish Tank [Pecera], publicado en Jerome B. Agel (ed.), *Books*, 1966
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 34

Emmett Williams
White for Governor Wallace [Blanco para el gobernador Wallace], 1963
Partitura manuscrita sobre papel pautado
21,5 × 34 cm
Caja 17, carpeta B-73. John Cage Notations Project Collection, Cage Notations. Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries
p. 136

Bill Wilson
Alison Knowles with Marcel Duchamp, New York City [Alison Knowles con Marcel Duchamp, Nueva York], 1967
Alison Knowles
p. 132

With the compliments of the editors [Saludos de los editores], s. f.
Tarjeta de visita incluida en los libros editados por la Something Else Press
The Emily Harvey Foundation, Nueva York
p. 216

Traducciones

p. 66

19 de octubre de 1963
Querido OskR M-et.,

He visto la carta que le escribiste a Maciunas, estaba cargada de entusiasmo y me muero de ganas de escuchar tu descripción pormenorizada.

Tengo un trabajo muy absurdo, me dedico a labores de producción y a animar a los clientes (los de Random House son especialmente desagradables) a gritarrrme por teléfono, y a tomarme muy en serio los libros de psicoanálisis, etc., etc. Esta faceta del trabajo editorial no me gusta nada, pero es difícil encontrar un empleo y creo que en este me pagarán mejor que en cualquier otro que pueda conseguir. Además, la fábrica está en Vermont, y puede que la compañía nos traslade a Vermont el año que viene. Me encanta Vermont. Así que, por lo menos, tengo trabajo, y no creo que sea peor que el tuyo en Stars and Stripes.

Maciunas ha quitado toda la escayola de la pared —en el piso de abajo del edificio donde vivo—, y ha pintado todo de blanco y no sé cómo se las ha arreglado para convertir una casa antigua de en torno a 1820 en el monasterio de un pueblo polaco, pero le ha quedado muy bien. Y ha contratado a Jackson Mac Low para que pase a máquina unos cuantos proyectos comerciales para conseguir dinero para Fluxus. Los grandes acontecimientos tendrán lugar en enero, y es obvio que tienes que hacer todo lo que puedas para venir; siempre puedes esconderte en un barril de manzanas para viajar como polizón. ¡Habrá ruidos sabrosos y podremos llevarte a Chinatown! Daniel y tú siempre podéis fingir que sois amantes, para convencer a Castelli de que vais en el mismo lote, y así poder venir. Y, de esa manera, Rauschenberg y Johns volverán a hacerse amigos de Daniel.

Pero antes de largarnos de esta ciudad, tenemos muchas ganas de tomarnos unas cuantas de más contigo en O'Connell's, y no creo que vaya a seguir allí mucho más: es un antiguo bar flotante reconvertido hace años en un plató de cine (!) y desde entonces ha funcionado como local comercial, aunque esté hecho una pocilga. Y podemos convencer a Nick el Griego —que en tiempos fue jefe de cocina del restaurante Abdullah de Estambul, y que no fue capaz de "reunir el valor suficiente para contratarme como pinche o como aprendiz" (y que por esa misma razón solo prepara alubias)— para que nos haga una de sus grandes recetas, kılıç şiş, o algo parecido.

Ya echo de menos Nueva York, aunque no creo que me vaya hasta dentro de un año.

Alison inauguró una gran exposición en la costa, pero ya está de vuelta. Sigo haciendo vida de ermitaño, y no veo a nadie salvo a Maciunas, y me dedico a trabajar en Jefferson's Birthday y en mi largo y candente ensayo, Postface. Hace seis meses que no doy un concierto y no lo haré hasta que termine estos dos proyectos.

Así que mucho cariño de parte de los dos, a la campiña francesa y a la luna normanda.

Con amor,
Dick
El gordo gordo gordo gordo de Dick

p. 69

MANIFIESTO DE SOMETHING ELSE

Cuando alguien te pregunta qué estás haciendo, solo puedes explicarlo diciendo que es “algo más”. Ahora haces algo importante, ahora algo insignificante, ahora otra cosa importante, ahora otra cosa insignificante. Siempre es algo más.

Podemos hablar de algo, pero no podemos decir ese algo. Es siempre algo más.

Hay que insistir en esto. Son cosas que pasan, ¿verdad?

En realidad, todo el mundo podría estar metido en esto del Something Else, lo quiera o no. Cualquiera.

Pues ¿cuáles son los límites de una actividad individual? La dedicación a escala personal puede ser plural. Puedes dedicarte al mismo tiempo a preparar ensaladas y pescado, a la acción política y a la ingeniería fotográfica, al arte y al no-arte. Uno hace, esperamos, lo que parece necesario, o, por lo menos, lo que no parece superfluo; no te dedicas simplemente a lo que te has propuesto. No quieres actuar como el pequeño alemán que odiaba al pequeño menchevique porque el pequeño alemán siempre había trabajado con el formato rollo, y cuando el pequeño menchevique empezó a utilizar el mismo formato, el pequeño alemán se puso nerviosísimo. Si eres coherente e incoherente con la frecuencia suficiente, nada de lo que hagas será tuyo, desde luego ninguna forma, que no es más que una parte del discurso de tu lenguaje personal. Debes estar especialmente atento para no influirte a ti mismo. Mañana escribirás la Quinta Sinfonía de Schubert, cocinarás un poco de colinabo, inventarás una resina epoxi que no sea tóxica o un nuevo tipo de teatro totalmente distinto; o puede que te limites a sentarte y empieces a gritar; o puede que...

Cuando tocas un hecho es un hecho. No podemos comprender ninguna idea con claridad hasta que no se ha derramado un poco de sopa sobre ella.

Así que cuando nos piden pan, no les demos piedras, ni pan correoso. Puede que se nos haya acabado, eso sí. Pero, ¿por qué no darles un trocito de pollo?

Busquemos un arte clueco que nos llene la tripa.

p. 88 arriba

¿por qué no trabajar?

Respuesta: porque estamos todos enredados en problemas de burocracia, de derechos de autor, discutiendo por tonterías. Todas estas disputas solo pueden tener consecuencias negativas: menos performances de Fluxus, más miedo del público en general a tocar las obras por miedo a posibles pleitos, el distanciamiento de los amigos, etc.

Lo importante, George, es seguir creando obras basadas en ideas nuevas, en ideas viejas, obras nuevas de FLUXUS, obras viejas de Something Else, da igual, con tal de que dejemos de lado la rigidez del “esto es mío, esto es tuyo”, que me hace sentirme en un estado de tensión permanente y eso no es bueno: todos tenemos que trabajar.

p. 88 abajo

De Ample Food for Stupid Thought
de Robert Filliou

george:

Como le he dicho a Dick por teléfono hace unos momentos... los dos pensamos que es una buena solución para arreglar este problema por la parte que me toca, en cualquier caso.

Tu versión de la pieza ARTE INFANTIL, es tuya, por supuesto, y eres libre de interpretarla. Como nosotros la formulamos de otra manera en
BY ALISON KNOWLES, también podemos interpretarla...

Espero que así se arreglen un poco las cosas.

Saludos, Alison

FLUXUS
George Maciunas
P. O. Box 180
Oficina de Canal Street
Canal Street, Nueva York

p. 89 arriba

es mejor cuando falta uno ¿verdad?

Querido George, Hola Donna,

Es un placer tener con nosotros a los Filliou en el 238; ojalá pudierais estar también vosotros dos en el sótano y Daniel en la azotea.

George, por favor, haz algo para cambiar la frase impresa en esta tarjeta y vuelve enseguida. Me gustaría que participaras en la Goat Gallery Section [Sección de la galería de las cabras] de The Big Book.

Besos,
Alison

p. 89 abajo

EVENTO INVITACIÓN

Vivo en Villefranche-sur-Mer.
Si os apetece hacerme una visita, ver algunas páginas del Book of the Tumbler On fire [Libro del acróbata en llamas], juegos, rompecabezas, partituras y otras cosas, hablar de lo que está sucediendo, tomaros un pastis, contemplar la bahía, lo que sea, estáis invitados,
Poneos en contacto con
Francis Marino

.
.
que es quien me ayuda a seguir el hilo de las cosas

George Brecht

Realizado hace poco más de un año
~~por Robert Filliou~~
por Marianne y Robert Filliou
y en colaboración con
Donna y George Brecht
LA CEDILLE QUI SOURIT
12 rue de May
Villefranche-sur-Mer (Alpes-Maritimes)
Francia
Contamos con una selección de novedades de MAT, MAT/MOT, Publicaciones de FLUXUS, de Something Else Press, cualquier cosa que sea alegre, y que dé pie a la invención, a la desinvención, rompecabezas, juegos, joyas insólitas y otros objetos como los "sacs d'artiste" de Marianne... Pasaos o poneos en contacto.

p. 90 arriba

¿vamos todos en el mismo barco?

He oído que Alison, Eric y Albert M. se van a Topanga a parlotear. Habrá un montón de gente paseando por allí, sentada bajo los árboles. La gente hará ruidos extraños, fuertes y maravillosos con instrumentos como un piano al que le han quitado todo, menos las cuerdas.

Muchos acudirán con niños pequeños.
No habrá nada de comer. Habrá muchísima belleza. Pero nunca demasiada.
Habrá un montón de objetos dispersos por allí, muñecas en las ventanas, niños, pinturas y el paisaje siempre presente. Ningún parloteo.
Al menos mientras tú estés allí.
Tu número es la dignidad. Camina con
la cabeza alta.
Nada de palmeras.

Y, después, que manden a Eric de vuelta a África.
¿Dónde pongo mis ideales?
Bueno, te aseguro que en el Café Go Go, no.

Hay un perro en mi patio trasero, y todas las tardes hace guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau, guau

p. 90 abajo

De AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT
De Robert Filliou

Recorte de periódico

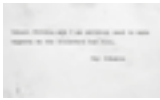
Guau

En un artículo que han publicado ustedes sobre la modelo Jean Shrimpton (*Las imponentes proporciones de Jean Shrimpton*, abril) se mencionaba a una modelo *animal* —una Yorkshire Terrier llamada Chowsie— que trabajaba en *Gypsy*, el musical de Broadway. Leer en ese artículo que llamaban a esa hermosa perrita de menos de dos kilos el "maldito sabueso", nos ha llenado de estupor y de congoja.

Nosotras hemos trabajado con Chowsie durante casi tres años y hemos podido constatar que es una perrita inteligente, pulcramente aseada, que siempre se comporta de manera ejemplar. Dado que ella no puede ladrar para defenderse, lo hacemos nosotras en su nombre.

MARIA KARNILOVA
El violinista en el tejado
JULIENNE MARIE
Do I Hear a Waltz?
ALICE PLAYTEN
Hello, Dolly!

Nueva York, N. Y.



p. 91

Robert Filliou y yo, de niños, hacíamos
magenta en las Tartas de Barro del Bulevar

Ray Johnson

p. 106

Something Else Press, Inc.
Nueva York Niza Colonia
COMUNICADO URGENTE:
LA PRODUCCIÓN DE THE TART [LA ZORRA], EL HAPPENING DE DICK HIGGINS, PREVISTA PARA ABRIL

Los happenings, debido a su naturaleza antiteatral, surgen muchas veces en lugares insólitos. El último será Sunnyside Gardens, el imponente estadio de boxeo de Queens, donde se realizarán dos representaciones de The Tart de Dick Higgins durante el fin de semana de la Pascua cristiana y judía, el 17 y el 18 de abril.

El antiteatro no debe equipararse con la antiteatralidad. The Tart promete algunos efectos emocionantes y poco convencionales dentro de su controvertido marco "aleatorio". En el reparto figuran numerosos artistas de vanguardia, como el japonés Ay-O y la veterana intérprete de happenings y artista pop Lette Eisenhauer. La dirección corre a cargo de otra conocida artista pop, Gloria Graves. Será un auténtico espectáculo, uno de los mejores happenings, con un nutrido reparto que actuará en un espacio con butacas para más de ¡200 personas!
La producción contará con el patrocinio de The Something Else Press, la editorial del libro de Dick Higgins *Postface,* una historia de los happenings y de otros eventos similares. El programa se completará con otros dos happenings del Sr. Higgins cuyos títulos se anunciarán más adelante.
Para más detalles y reservas, pueden llamar al 929-2699.

p. 107

PROGRAMA
Tres happenings
por Dick Higgins
Salón de baile y estadio de lucha libre Sunnyside Garden
17 y 18 de abril de 1965

THE TART (6/62)
De Jefferson's Birthday
El farmacéutico – Robert Biales
El bebedor – James Harrison
El Sr. Miller – Mary-Ann Raphael
El profeta – Meredith Monk, Lennox Raphael y Florence Tarlow
El intérprete especial – Ay-O, con la ayuda de Joe Jones, Kawagami y Alison Knowles
Los obreros siderúrgicos – Al Hansen
La zorra – Lette Eisenhauer
El yogi – Philip Corner
El joven – Richard Aunspaugh

Dirigido por Gloria Graves
Pertenencias y situaciones por Ay-O
Dados americanos por Alison Knowles

INTERMEDIO

SOLO PARA FLORENCE Y ORQUESTA (3/61)
De One Hundred Plays
Florence Tarlow con el Coro y la Orquesta de la Broadway Opera Company

CELESTIALES para Bengt af Klintberg (11/62 – 4/63)
De Jefferson´s Birthday
Lette Eisenhauer, Al Hansen, Dick Higgins, Alison Knowles, Meredith Monk, Phoebe Neville, Lennox Raphael y Mary-Ann Raphael: dirigido por Gloria Graves

p. 124 izqda.

(EL JUEGO MISTERIOSO) I
APORTACIONES AL ARTE DE LA PINTURA

(un material de color)

Elige _____

(un material que se seque)

añádele _____

(una superficie plana)

y colócalo sobre _____

(una acción)

por medio de _____

p. 124 dcha.

EL JUEGO MISTERIOSO II
APORTACIONES AL ARTE DE LA ESCULTURA

(material)
Elige algún _____

(material)
y algún _____

(una acción)
y dales forma por medio de _____

(una acción)
y _____

_____

(un material)
Elige algún _____
(un material)
y algún _____
(un material)
y algún _____

(una acción) (una acción)
Y dales forma por medio de_____ando/endo/iendo_____,

ando/endo/iendo _____

(una acción)
y _____ando/endo/iendo _____

p. 125 izqda.

EL JUEGO MISTERIOSO III
APORTACIONES AL ARTE DE LA MÚSICA

(cualquier cosa)
Dado que la música tiene que ver con _____

entonces, si eliges un

(cualquier cosa) (cualquier cosa)

_____y un _____ , y los juntas, obtendrás música.

_____

Repetir cuatro veces más
_____ _____
_____ _____
_____ _____
_____ _____

p. 125 dcha.

Maneras de reírse de
— Brigitte Bardot
— No empalmarse cuando pensabas que igual te empalmabas
— Robert Filliou
— Lyndon Johnson
escribir a Toper, Biblioteca del Congreso, Dick Higgins
— George Brecht

Le Jeu du Corps

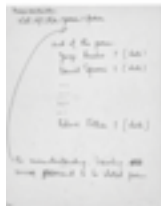
(algo relacionado con el cuerpo)
(Él o ella) tiene _____y por tanto _____

(él puede/ella puede) _____

p. 126

LE JEU DU RIRE

consiste en:
— Moverla una pulgada hacia delante
— Mirarla (repetir) hasta que se vuelva borrosa
— Reírte de él
— Hacer que Topor le dibuje
— Pensar en él como si fuera un tipo especial de Rochefort



p. 127 arriba

~~Malentenble~~
~~fin del poema poema~~

fin del poema:
George Brecht (fecha) †
Daniel Spoerri (fecha) †
.....
.....
.....
.....
Robert Filliou (fecha) †

El poema equívoco, sigiloso, y superviviente poema y pendiente de fechas.

p. 127 abajo

Proyecto de investigación nº 4

Investigar los cuartos de baño de las siguientes catedrales
~~Donde está el de Dios~~– Chartres, Notre Dame, Reims, Colonia, etc.
“In Gottesdienst” (después de que a Emmet y a mí nos pararan en Colonia)

p. 147

Querido Dick,

Con respecto a tu proyecto de arquitectura fantástica [“irreal… sin referencia a la realidad, a la verdad, etc., según el diccionario Webster]… Me temo que ese animal no existe. Son dos términos contradictorios. Puede que en realidad te refieras a una escultura fantástica de gran tamaño. La arquitectura es un proceso destinado a resolver problemas muy (¿?) reales, no a hacer el tonto con formas abstractas de gran tamaño en las que uno se puede meter. Puesto que yo soy arquitecto y no me dedico a la escultura, debo declinar tu amable oferta. Prueba con Yoko Ono.

Cordialmente,
George

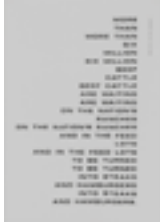
p. 166

Rodéame
con
tus brazos,
vida mía[1]
Rodéame con tus
brazos, vida mía,
abrázame
fuerte
abrázame fuerte,
aférrate
y aférrate
aférrate y aférrate
con todas
tus fuerzas
con todas tus fuerzas.

Una
cucaracha
una cucaracha
en la sopa
de hoy
en la sopa de hoy
alimenta
más
alimenta más
que toda
la miel
del próximo año
que toda la miel del próximo año

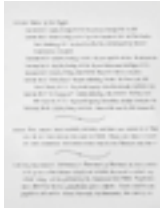
John Giorno

[1] El autor emplea la palabra “honey” en sentido figurado en esta primera estrofa y en sentido literal en la segunda, cuando habla de la miel [N. del T.]



p. 167

Sistemas poéticos Giorno
MÁS
DE
MÁS DE
SEIS
MILLONES
SEIS MILLONES
DE RESES
BOVINAS
DE RESES BOBINAS
ESTÁN ESPERANDO
ESTÁN ESPERANDO
EN LOS RANCHOS
DE LA NACIÓN
EN LOS RANCHOS DE LA NACIÓN
Y EN LOS
CEBADEROS
Y EN LOS CEBADEROS
A CONVERTIRSE
A CONVERTIRSE
EN FILETES
Y HAMBURGUESAS
EN FILETES
Y HAMBURGUESAS



p. 170

CICLO DE CONFERENCIAS, por Dick Higgins

CONFERENCIA N° 1 – jueves 2/4/64, 20:19. Entrada principal, Carnegie Hall. Entrada li

CONFERENCIA N°2 – domingo 12/4/64, 14:15. En lo alto de la cascada de Slid – frente al Pine Meadow Trail, Sloatsburg, Nueva York. Se puede llegar en el autobús de Short Line que sale de la Port Authority Terminal de Nueva York. Se aceptan donativos.

CONFERENCIA N°3 – lunes 13/4/64, 13:15. Esquina nordeste de la calle 28 con la Cuarta Avda. Entrada libre.

CONFERENCIA N°4 – lunes 13/4/64, 18:15. Al lado del kiosko de la isleta, Herald Square, Nueva York.

CONFERENCIA N°5 – viernes 17/4/64, a partir de las 20:30. Llamar al número CO 7-9198 para más información.

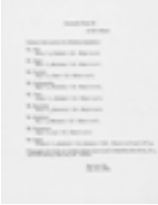
CONFERENCIA N°6 – "Sobre la danza" – miércoles 22/4/64, 19:40. En el loft de la tercera planta del 359 de Canal Street, Nueva York. Aforo muy limitado, se recomienda reservar. Donativo de 12 centavos.

CONFERENCIA N°7 – "Sobre el empleo" – miércoles 22/4/64, a partir de las 20:50. En el loft de la tercera planta del 359 de Canal Street, Nueva York. Aforo muy limitado, se recomienda reservar. Donativo 12 centavos.

CONFERENCIA N°8 – viernes 1/5/64, 6:20. Comenzará en el 359 de Canal Street, Nueva York. Entrada gratuita.

A LO LARGO DEL MES DE MAYO NOS ACONTECERÁN UNA SERIE DE PEQUEÑOS CONCIERTOS, CONFERENCIAS Y PELÍCULAS. LA MAYORÍA DE ELLOS NO SE ANUNCIARÁN POR MEDIO DE CORREOS COLECTIVOS. PARA ESTAR AL CORRIENTE BASTA CON ENVIAR UN PAR DE POSTALES CON REMITE A DICK HIGGINS, 423 BROADWAY, NUEVA YORK 13.

A mediados de julio, la SOMETHING ELSE PRESS va a publicar JEFFERSON'S BIRTHDAY y POSTFACE, de DICK HIGGINS. El primer volumen es una recopilación de todas las piezas escritas entre el 13/4/62 y el 13/4/63; el segundo, un ensayo crítico, pero que muy crítico. Si se compran antes de su publicación, el precio conjunto de los dos volúmenes es de 4,95$, y si se compran después, el precio será de 5,95$. Se pueden abonar por correo enviando un cheque a nombre de ALISON KNOWLES, 423 BROADWAY, NUEVA YORK 13, NUEVA YORK.



p. 172 arriba

Objeto intermedial nº 1

Por Dick Higgins

Construir algo de acuerdo con la siguiente descripción:

1. Tamaño
    Caballo = 1, Elefante = 10. El objeto estará en el 6.
2. Forma
    Zapato = 1, Seta = 10. El objeto estará en el 7.
3. Función
    Comida = 1, Silla = 10. El objeto estará en el 6.
4. Técnica
    Orden = 1, Profundidad = 10. El objeto estará en el 3.
5. Sabor
    Limón = 1, Material de ferretería = 10. El objeto estará en el 5.
6. Decoración
    Color = 1, Electricidad = 10. El objeto estará en el 6.
7. Brillo
    Cielo = 1, Madera de caoba = 10. El objeto estará en el 4.
8. Permanencia
    Tarta = 1, Alegría = 10. El objeto estará en el 2.
9. Impacto
    Político = 1, Estético = 10, Irónico = x 10. El objeto estará entre el 8 y el x7.

Las fotografías y las películas de los objetos resultantes se pueden enviar a Something Else Press, Inc. 160 de la Quinta Avenida, Nueva York, 10010.

Nueva York
10 de junio de 1966

p. 173

Intermedia. Una nueva revista

Existen hoy en día una gran cantidad de opiniones que parecen no tener cabida en el contexto actual de las publicaciones especializadas en arte. Los medios de expresión tradicionales han experimentado al mismo tiempo un proceso de ampliación y de fusión. Las distinciones entre pintura y escultura, entre poesía y artes gráficas, entre formas de masas y formas clásicas, entre teatro y política, e incluso entre el arte y el propio entorno se han vuelto artificiales y confusas.

Los textos que abordan estas fusiones de estilos, generadas por filtración o por convergencia, se han visto obligados a aparecer en publicaciones que todavía respetan las fronteras de las artes independientes. Al publicarse en ese tipo de medios, a veces se produce la impresión de que estos textos poseen un carácter negativo, es decir, que critican las formas que el autor en cuestión jamás habría querido criticar. Todos estos estudios han creado las condiciones propicias para la fundación de esta revista, Intermedia. Ha llegado el momento de avanzar hasta la siguiente etapa, e iniciar un debate amplio y presentar los materiales de una manera apropiada, para concentrarnos en las mezclas, las conexiones y las implicaciones de los diferentes medios.

La Something Else Press y el equipo editorial de Intermedia (S. Edwards, Allan Kaprow, Lawrence Alloway, Emmet Williams, Quentin Fiore y Dick Higgins) han definido ya la organización y el acceso a la mayor parte de estos materiales, tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Esta combinación única de recursos nos permite afirmar que Intermedia, una publicación de carácter mensual, se va a convertir en una voz autorizada en cuestiones culturales e intelectuales.

pp. 176-177

Intermedia, por Dick Higgins

El poeta y editor explica qué es la poesía concreta, situada en un espacio intermedio entre la poesía y las artes visuales

Analicen esto:

Eyeye [Ojojo]

Se trata de un poema de Aram Saroyan incluido en *An Anthology of Concrete Poetry* [Una antología de poesía concreta] de Emmet Williams, publicada en 1967 por Something Else Press, Inc. de Nueva York. La poesía concreta es un tipo de poesía visual que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, se practica en todos los continentes, con la probable excepción de la Antártida, aunque no debemos descartar la posibilidad de que, incluso allí, algún científico imaginativo haya empezado a crear poemas de este estilo.

Observen la frescura del impacto visual de la obra, y el modo en que la dimensión visual hace resaltar el contenido verbal, al establecer una relación entre la palabra “eye” [ojo] y una expresión como “aye-aye, skipper” [a la orden, mi capitán]. El poema invita a jugar: a escribir

la palabra “eye” dos veces seguidas y colocar la nariz entre ellas, y a recorrerlas juntas con la mirada. En otras palabras, el impacto ya no se basa exclusivamente en el lenguaje literario y en la imagen literaria, como en la poesía tradicional, sino que se apoya más bien en su propia esencia, en un espacio intermedio entre la poesía (un medio de expresión relativamente puro) y las artes visuales (otro medio puro), es decir, en el “intermedium” entre ambos extremos. Por supuesto, no todos los poemas concretos son tan sencillos. He aquí otro ejemplo, en este caso del propio Emmett Williams, perteneciente a la misma antología:

LIKE ATTRACTS LIKE [Los semejantes se atraen]

A la luz de este ejemplo, parece bastante claro que la lógica generalmente visual, geométrica (característica de las formas intermediales) no se define por la ausencia de expresión lírica ni por la simplicidad radical. Para nuestros fines, no parece particularmente necesario diferenciar entre poesía concreta y otros tipos de poesía visual. Lo esencial es señalar que la tendencia a explorar el intermedia es una característica de las artes de nuestro tiempo, y que no se limita únicamente a los poetas.

Por ejemplo, tomen papel y lápiz. Dibujen un triángulo equilátero. En uno de los vértices sitúen las “artes visuales”; en otro la interpretación verbal tradicional, es decir, el “teatro”; y en el tercero la “música”. Marquen un punto en cualquier lugar, dentro del triángulo. ¿Dónde se sitúa este punto, en relación con los medios tradicionales? Pertenece a otro intermedium: el happening, la forma artística, no la forma pop. Esta última se utiliza ahora para designar cualquier acontecimiento espectacular, espontáneo y deliberado, lo cual no era así a finales de la década de 1950, cuando Allan Kaprow adaptó la palabra para describir las performances profundamente serias, sombrías que había creado en este mismo intermedium.

La propia obra de Kaprow se basaba en un principio en sus experiencias como pintor, y se encontraría por tanto más próxima al punto del triángulo correspondiente a las artes visuales. Algunas de las obras de John Cage se acercarían al punto musical. En cualquier caso, el diagrama está representado por un conjunto de obras existentes, no al revés, y, por tanto, el concepto intermedial puede tener cierta utilidad y aportar nuevas ideas.

Me gustaría detenerme también en la distinción entre la noción de intermedia y la de “técnica mixta”. La ópera es un medio mixto, por ejemplo. Se pueden diferenciar perfectamente los tres elementos que la componen: el visual, el musical y el dramático, en cada etapa y en cada momento, y en el propio concepto de casi todas las óperas. En otras palabras, en el diagrama anterior no habría ningún punto dentro del triángulo, pues la esencia de la ópera jamás puede encontrarse allí. El happening es una fusión de los tres vértices y es un intermedium, sea cual sea el énfasis concreto de una obra determinada. La ópera no deja de ser, en esencia, una combinación tradicional de elementos dispares e independientes.

Una última idea fundamental: la función de los conceptos y los sistemas intermediales es la de clasificar y conceptualizar formalmente grupos de obras que, por sencillo que parezca, ya existen en el mundo de la cultura actual. Ninguna obra es buena o mala solo porque sea intermedial. Pero señalar a qué intermedium pertenece una obra de arte puede ayudarnos a superar cualquier dificultad formal que plantee, y a apreciar mejor su mensaje.

Pensemos en el collage, por ejemplo. El collage pertenece efectivamente al intermedium que se encuentra entre la pintura y la escultura. En lugar de limitarse a trabajar sobre una base plana, como en la pintura, se

le agregan objetos procedentes de una tercera dimensión, como en la escultura. Sin embargo, el grado especial de movimiento y de paralaje no es el que esperamos de la escultura. Con el paso de los años, sin embargo, hemos acabado por aceptar que el collage es un medio puro, simplemente porque ahora está conceptualizado con la claridad suficiente para que no nos plantee problemas reales. Podemos utilizar la palabra "collage" como un punto de referencia común; hace unos cincuenta años, no podíamos hacerlo. Lo mismo acabará sucediendo, probablemente, con los happenings y con la poesía concreta. Ahora se definen como intemedia, es decir, posibles candidatos a convertirse en medios, siempre que el público en general los acepte durante un periodo de tiempo determinado.

Para el bibliotecario, a mi modo de ver, esto posee un significado aún más fundamental. En su procedimiento normal de catalogación él ya ha establecido diferentes maneras de ordenar la pertinencia relativa de una clasificación del tema (o de los temas) de un libro. Si adopta el enfoque intermedial, puede aplicar el mismo planteamiento al formato físico de un libro, un aspecto que hasta ahora podía resultar problemático. Los diseños vanguardistas plantean cada vez más problemas de formato a los bibliotecarios. Han surgido una gran cantidad de "libros objeto", por ejemplo. Si estos libros se describen en términos meramente físicos pueden pasar desapercibidas sus intenciones y sus funciones y, por tanto, su relevancia.

En Alemania, por ejemplo, hay una empresa editorial especializada en "libros objeto", Tam Thek (la antigua "Edition Mat-Mot", que se ha desvinculado de "Edition Mat", una editorial que publica múltiples de objetos artísticos de artistas de renombre como Duchamp, Bury, Spoerri). Estos libros objeto, editados por Karl Gerstner (el diseñador de la nueva tipografía Gerstner, el más flexible de todos los tipos de letra sans serif), parecen libros por su aspecto exterior. Se pueden colocar en estanterías y se venden en librerías, no en galerías de arte. Pero cuando los abres, no solo descubres que no contienen páginas encuadernadas (y en un caso, al menos, el de *Le Petit Incendaire* de Maurice Henry, tampoco contienen palabras), sino que han sido sustituidas por objetos simbólicos. *The Universal Machine* [La máquina universal] de George Brecht, otra obra de esta serie, es un collage de textos encontrados que tienen encima varios objetos mecánicos pequeños, sueltos, que hacen referencia a un intermedium situado entre el collage y la escultura. Si obviamos esto, es que no hemos entendido nada.

La mayoría de nosotros, a estas alturas, hemos tenido que vérnoslas con notaciones musicales —del estilo de las de John Cage— que de cerca parecen gráficos o dibujos estrictamente visuales. Se trata de otro intermedium, por supuesto. Pero otros autores se decantan cada vez más por no limitarse a crear poemas, sino textos performativos que sólo pueden presentarse en formatos gráficos de gran tamaño. *L'Immortelle Mort du Monde* de Robert Filliou, publicada por la Something Else Press —en inglés a pesar del título— es un ejemplo de ese tipo de obra de teatro-cartel. Se podría escribir una muestra material de la obra en el formato teatral convencional, pero no la obra completa, con todas sus posibilidades.

De alguna manera, pienso que es necesario tomar en cuenta estas consideraciones, porque en este momento las obras de naturaleza intermedial son cada vez más abundantes, y no se aprecia ningún indicio de que la tendencia vaya a cambiar. Negarlo equivaldría a negar la existencia de un vasto conjunto de obras contemporáneas. Y eso entraña un gran riesgo, pues es la única vez, como observó en cierta ocasión el compositor Earle Brown, que podremos conocerlas de primera mano.

Pies de foto:

Dick Higgins es fundador, diseñador y director de Something Else Press, la editorial con sede en el 238 de la calle 22 Oeste, de Nueva York. Es, además, poeta y compositor.

Trabajando con un medio que utiliza únicamente palabras, números y líneas sobre el envoltorio de color chocolate y plata de una Hershey Bar, Al Hansen ha creado un dinámico poema visual.

p. 205

HENRY FLYNT, transformaciones (EE. UU.)

Transformaciones – Versión de arte de concepto de la Partitura musical coloreada N° 1 14/3/61 (11/10/61)

El objeto inicial: una hoja fina y barata de papel para mecanografiar
Transformación del obj. inicial (obj. 1) en el obj. 2: empapar el obj. inicial en un líquido inflamable que no deje residuos sólidos cuando se queme; después, quemarlo sobre una superficie horizontal rectangular ignífuga – el obj. 2 serán las cenizas (sobre la superficie)

Transformación del obj. 2 en el obj. 3: hacer una fotografía del obj. 2 en blanco y negro con luz blanca (la imagen del "rectángulo" de cenizas con respecto de la superficie blanca (es decir, de la parte (de la superficie, con las cenizas encima) cuyas líneas limitantes discurren en paralelo a los bordes de la superficie y se cruzan con los cuatro puntos de las cenizas más próximos a los cuatro bordes de la superficie) debe coincidir exactamente con la película); revelar la película – el obj. 3 será el negativo

Transformación del obj. 2 y el obj. 3 en el obj. 4: derretir el obj. 3 y dejar enfriar en un molde para formar una lente de plástico doblemente convexa con una pequeña curvatura; hacer una fotografía en color con luz amarilla del rectángulo de ceniza utilizando esta lente; revelar la película – el obj. 4 será el negativo en color.

Transformación del obj. 2 y el obj. 4 en el obj. 5: repetir la última transformación con el obj. 4 (en vez de hacerlo con el 3), utilizando luz roja – el obj. 5 será el segundo negativo en color.

Transformación del obj. 2 y el obj. 5 en el obj. 6: repetir la última transformación con el obj. 5, utilizando luz azul – el obj. 6 será el tercer negativo en color.

Transformación del obj. 2 y el obj. 6 en el obj. 7: hacer una lente con el obj. 6 mezclado con las cenizas que han sido fotografiadas; hacer una fotografía en blanco y negro, con luz blanca, de esa parte de la superficie blanca donde estaba el rectángulo de cenizas; revelar la película – el obj. 7 será el segundo negativo en blanco y negro

Transformación del obj. 2, el obj. 6 y el obj. 7 en el obj. final (obj. 8): derretir, moldear y dejar enfriar la lente utilizada en la última transformación para formar el negativo y hacer una lente con el obj. 7; utilizando el negativo y la lente en una ampliadora, hacer dos impresiones, una ampliación y una reducción – el conjunto de la ampliación y la reducción constituye el objeto final.

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Ministro de Cultura y Deporte, en funciones
Miquel Iceta i Llorens

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Segade

REAL PATRONATO
Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Isaac Sastre de Diego (Secretario General de Cultura, en funciones)
María Pérez Sánchez-Laulhé (Subsecretaria de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero (Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
Isaac Sastre de Diego (Director General de Bellas Artes)
Manuel Segade (Director del Museo)
Julián González Cid (Subdirector Gerente del Museo)
Felipe Faci Lázaro (Consejero de Educación, Cultura y Deporte de Aragón)
Ana Vanesa Muñoz Muñoz (Viceconsejera de Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha)
Horacio Umpierrez Sánchez (Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias).
Pilar Lladó Arburúa (Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Pedro Argüelles Salaverría
Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola O'Shea (Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación Mutua Madrileña)
Juan-Miguel Hernández León
Antonio Huertas Mejías (FUNDACIÓN MAPFRE)
Carlos Lamela de Vargas
Isabelle Le Galo Flores
Rafael Mateu de Ros
Ute Meta Bauer
Marta Ortega Pérez (Inditex)
María Eugenia Rodríguez Palop
Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso †
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

Comité Asesor
María de Corral
João Fernandes
Amanda de la Garza
Inés Katzenstein
Chus Martínez
Gloria Moure
Vicente Todolí

Comité Asesor de Arquitectura
Juan Herreros
Andrés Jaque
Marina Otero Verzier

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Segade

Subdirector Gerente
Julián González Cid

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefe de Protocolo
Diego Escámez

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Beatriz Velázquez

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

RESTAURACIÓN

Jefe de Restauración
Jorge García

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos Digitales
Alicia Pinteño Granado

Responsable de Proyectos Digitales
Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero

Consejero Técnico
Ángel J. Moreno Prieto

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económica
Beatriz Guijarro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos
Paloma Flórez Plaza

Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo Sostenible y Servicios Generales
Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad
Juan Manuel Mouriz Llanes

Esta publicación se edita con motivo de la investigación *Llámalo de otra manera. Something Else Press, Inc. (1963-1974)*, presentada en la exposición homónima organizada por el Museo Reina Sofía del 27 de septiembre de 2023 al 22 de enero de 2024.

EXPOSICIÓN

Comisariado
Alice Centamore
Christian Xatrec

Dirección de proyecto
Teresa Velázquez

Coordinación
Fernando López
María del Castillo

Apoyo a la coordinación
Íñigo Gómez
Fernanda Dávila

Gestión
Natalia Guaza

Apoyo a la gestión
Nieves Fernández

Diseño
Tatiana Tarragó

Registro
Antón López
Camino Prieto

Restauración
Responsable:
Eugenia Gimeno
Equipo:
Juan Antonio Sáez Dégano
Virginia Uriarte
Paula Ercilla
María Gamo
Begoña Juárez

Traducciones
Jaime Blasco

Coordinación de mobiliario
Beatriz Velázquez
Nieves Sánchez

Transporte
Técnica de transportes
Internacionales TTI s.a.u.

Montaje
Intervento 2 S.L.

Seguro
Hiscox S.A.

PUBLICACIÓN

Publicación editada
por el Departamento de
Actividades Editoriales del
Museo Reina Sofía

Dirección editorial
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mercedes Pineda

Traducciones
Del inglés al español:
Jaime Blasco

Edición, corrección de textos y pruebas
Mercedes Pineda

Diseño
Manolo García nz

Gestión de la producción
Julio López

Gestión administrativa
Victoria Wizner

Fotomecánica
Museoteca

Impresión y encuadernación
Willing Press

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023

Los ensayos de los autores

© De las obras, sus autores

© George Brecht, VEGAP, Madrid, 2023
© Association Marcel Duchamp / VEGAP, 2023
© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP, 2023
© Addi, VEGAP, Madrid, 2023
© 2023 The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Madrid
© Takako Saito, VEGAP, Madrid, 2023
© Carolee Schneemann, VEGAP, Madrid, 2023
© Merz, VEGAP, Madrid, 2023
© Wolf Vostell, VEGAP, Madrid, 2023

Estate of Ben Patterson
Estate of Robert Filliou
© John Giorno Foundation
© Ray Johnson Estate, New York
© Marianne Filliou
© J. Paul Getty Trust
© Barbara Moore
© Jacques Strauch
Photograph by Peter Moore; © Northwestern University
© The Estate of Alice Hutchins
© The Estate of Max Neuhaus
© The Estate of Dick Higgins and the Something Else Press
© The Estate of Emmett Williams
© Robert Watts Estate
© Bill Wilson
The Estate of R. Buckminster Fuller
Ulrik, New York and the Estate of Bettina Grossman
Used by permission of Anne Tardos, Executor of the Estate of Jackson Mac Low

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor.

Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-647-5
NIPO: 828-23-007-X
D.L.: M-26904-2023

Catálogo de publicaciones oficiales
https://cpage.mpr.gob.es

Este libro se ha impreso en:
Interior:
Classic Rough 100 gr
Woodstock Rosa 80 gr
Guardas:
Classic Rough 120 gr
Cubierta:
Classic Rough 120 gr
168 x 230 mm
pp. 276

Créditos fotográficos

© 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, pp. 53, 55, 56, 87, 113, 124-127, 130, 131, 134 (abajo), 144, 145, 151, 172 (arr.), 182 (abajo), 183 (arr.), 188, 196, 197, 217, 260
© 2023 Photo Scala, Florence/ bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, p. 143
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais - © image Centre Pompidou, MNAM-CCI, pp. 128-129
Alice Hutchins Papers, Special Collections & Archives, The University of Iowa Libraries, pp. 207, 208
Archivo Lafuente, pp. 174-175
Charles Deering McCormick Library of Special Collections & University Archives, Northwestern University Libraries, pp. 2-3, 42-43, 104, 105, 108, 135-141, 157 (dcha.), 176-177
Robert Chase Heischman, pp. 214-215
Collection Marcel Alocco, Nice, p. 89 (arr.)
Collection of Black Mountain College Museum + Arts Center, p. 93
Collection of Tara Goings, pp. 201, 202
Collection Stedelijk Museum Amsterdam, p. 203
Courtesy, The Estate of R. Buckminster Fuller, pp. 148-149
Philadelphia Museum of Art, p. 112
Getty Research Institute, Los Angeles, pp. 22, 66, 84-85, 88, 161-163,
Jackson Mac Low Papers. MSS 180. Special Collections & Archives, UC San Diego Library, p. 152
Ilmari Kalkkinen © MAMCO, Geneva, p. 172
Lauren Karazija, p. 212
Tamara Lalanne Photography, p. 209
Fabio Mantegna, p. 111
Maria und Walter Schnepel Foundation, Budapest, pp. 90, 91, 94-98, 192
Merrily Peebles, California, p. 210
Chela Metzger, p. 190
Rich Sanders, Des Moines, p. 146
Jürgen Spiler, Dortmund, p. 182 (arr.)
Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, pp. 12-13, 42-43, 93, 147, 173, 195
Jacques et Michou Strauch, p. 123
The Emily Harvey Foundation, Nueva York, pp. 18, 22, 34, 86, 92, 100–103, 106, 107, 110, 118-122, 134 (arr.), 142, 160, 164, 178-180, 186, 187, 191, 194, 200 206, 216, guardas delanteras y traseras
The Ray Johnson Estate, p. 99
Philippe Vermes, p. 211
Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, pp. 156, 157 (izqda.)
Marcelo Yáñez-Arroyo, pp. 109, 153-155

El Museo Reina Sofía desea expresar su agradecimiento, en primer lugar, a The Emily Harvey Foundation, Nueva York, que ha prestado para esta exposición la mayor colección de la Something Else Press, y que forma parte de la Emily Harvey Foundation Collection. Asimismo, quiere agradecer a Jessica Higgins y Hannah B. Higgins, co-albaceas del Estate of Dick Higgins, así como a Alison Knowles y su Studio, y a Joshua Selman.

Extendemos nuestro agradecimiento a las siguientes instituciones y particulares que han contribuido prestando obras a la muestra:

Archives départementales des Alpes Maritimes
Bibbe Hansen & Sean Carrillo
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Facultad Estadística U.C.M.
Biblioteca/Centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March
PPOW Gallery
Clarinda Mac Low
Mordecai-Mark Mac Low
Claudia Hutchins-Puéchavy
Ben Vautier
Eva Vautier
Dorine van der Klei
Estate of Geoffrey Hendricks
Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón
Getty Research Institute
Fondazione Mudima
Granary Books
Henry Flynt
HR MEDIA
Irmeline Lebeer, Hilma Czekelius
Joseph B Reinstein
Jon y Joanne Hendricks
John Giorno Foundation
Katherine, Ara y Andrew Wilson
MAMCO (Musée d'art moderne et contemporain) Ginebra
Maria und Walter Schnepel Kulturstiftung
Merrily Peebles Fine Art
Musée national d'art moderne-Centre Pompidou
Bibliothèque Kandinsky
Museum Ostwall Im Dortmunder U
Northwestern University Libraries
Other Minds
Primary Information
Ray Johnson Estate
Mme. Mariane Filliou-Staffeldt
Russell Sage College Libraries
Santa Barbara Museum of Art
Shigeko Kubota Video Art Foundation
Sid Sachs
Staatsgalerie Stuttgart / Archive Sohm
Stedelijk Museum
The Estate of Jackson Mac Low
The Museum of Modern Art
The New York Public Library
Thomas Hutchins
Tomas Schmit Archiv
Ucla, Library of Special Collections
University of California San Diego
University of Iowa Special Collections

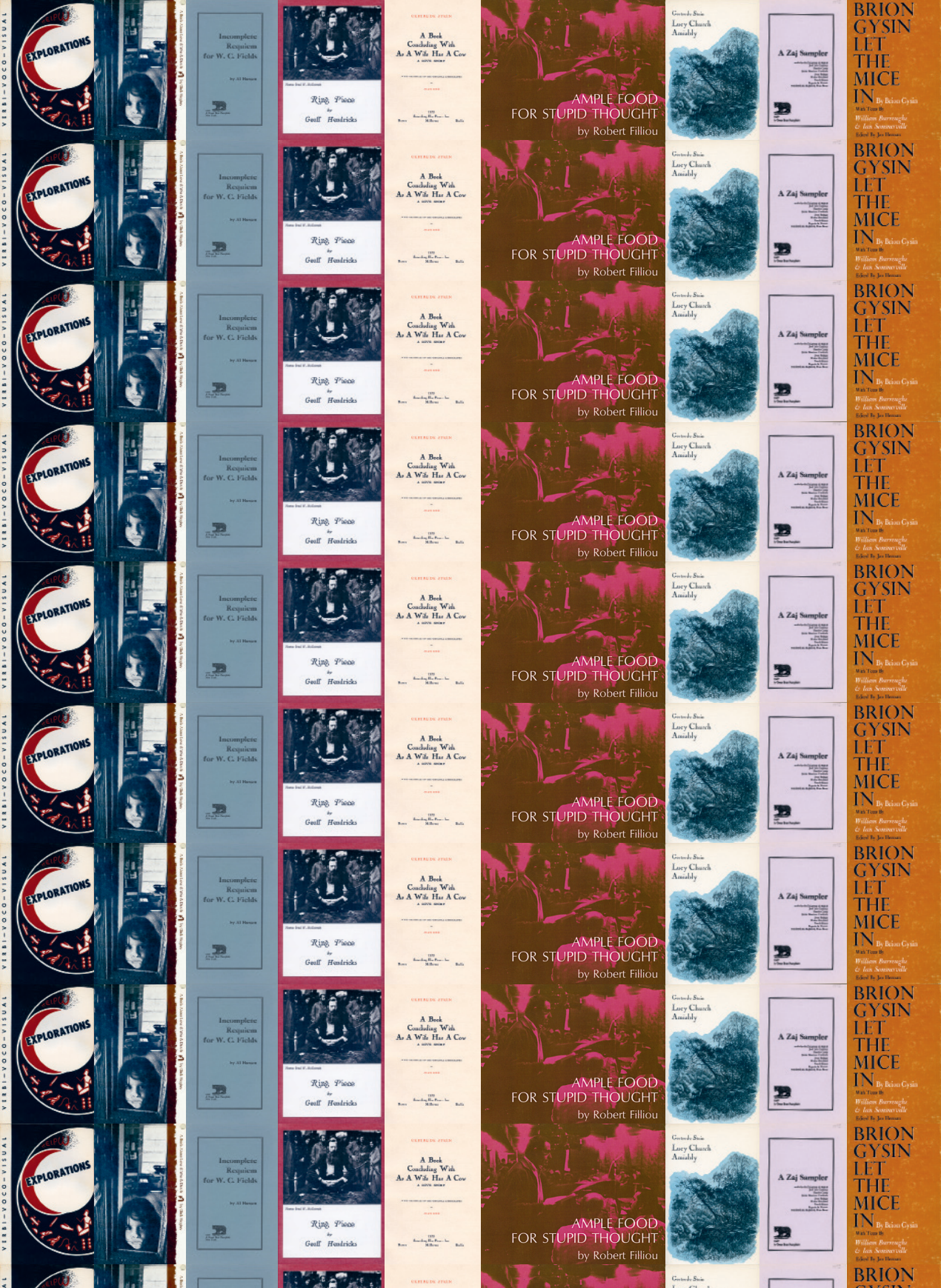
Así como a todos los prestadores que han preferido permanecer en el anonimato.

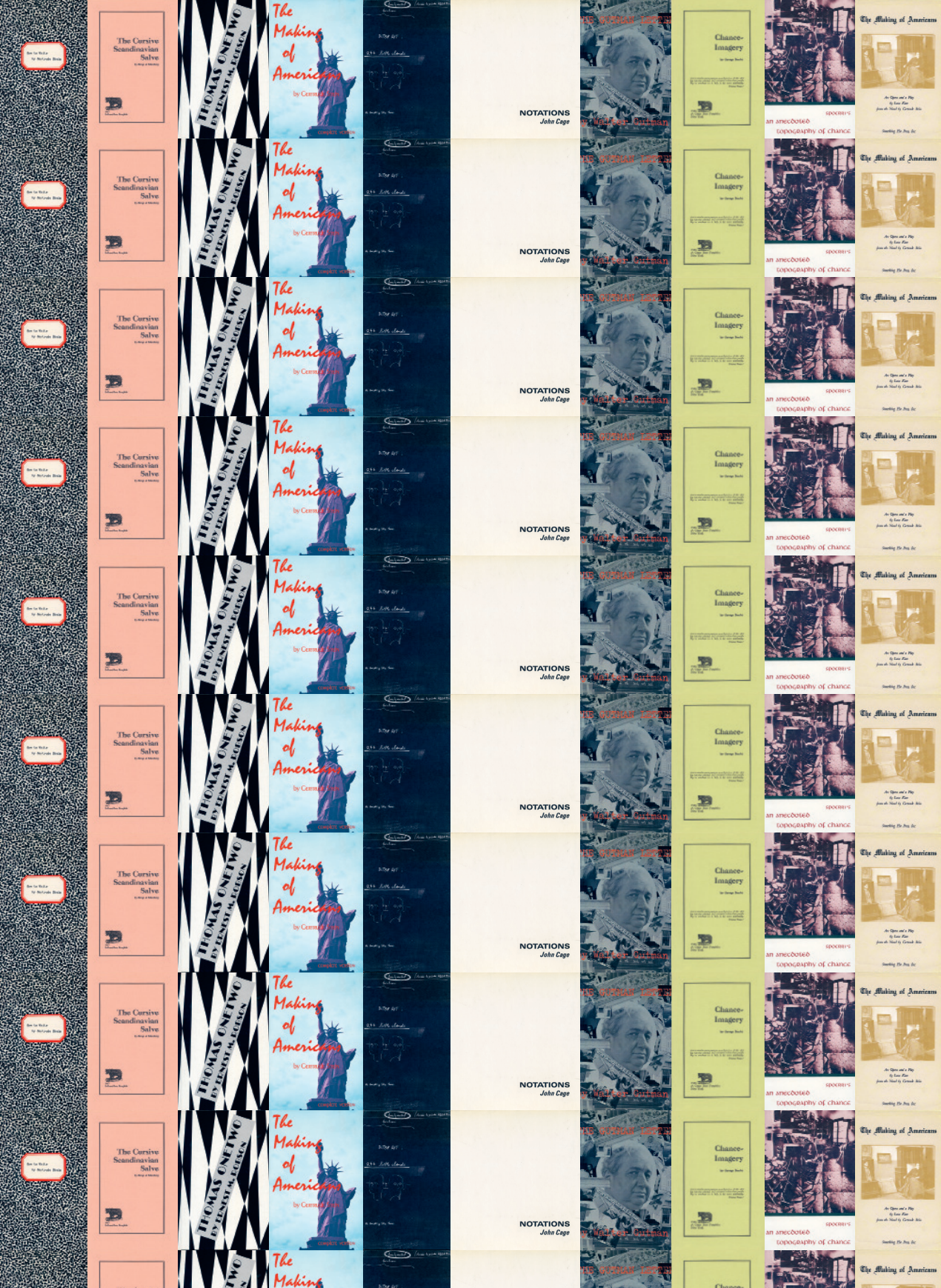
Los comisarios desean agradecer también a:

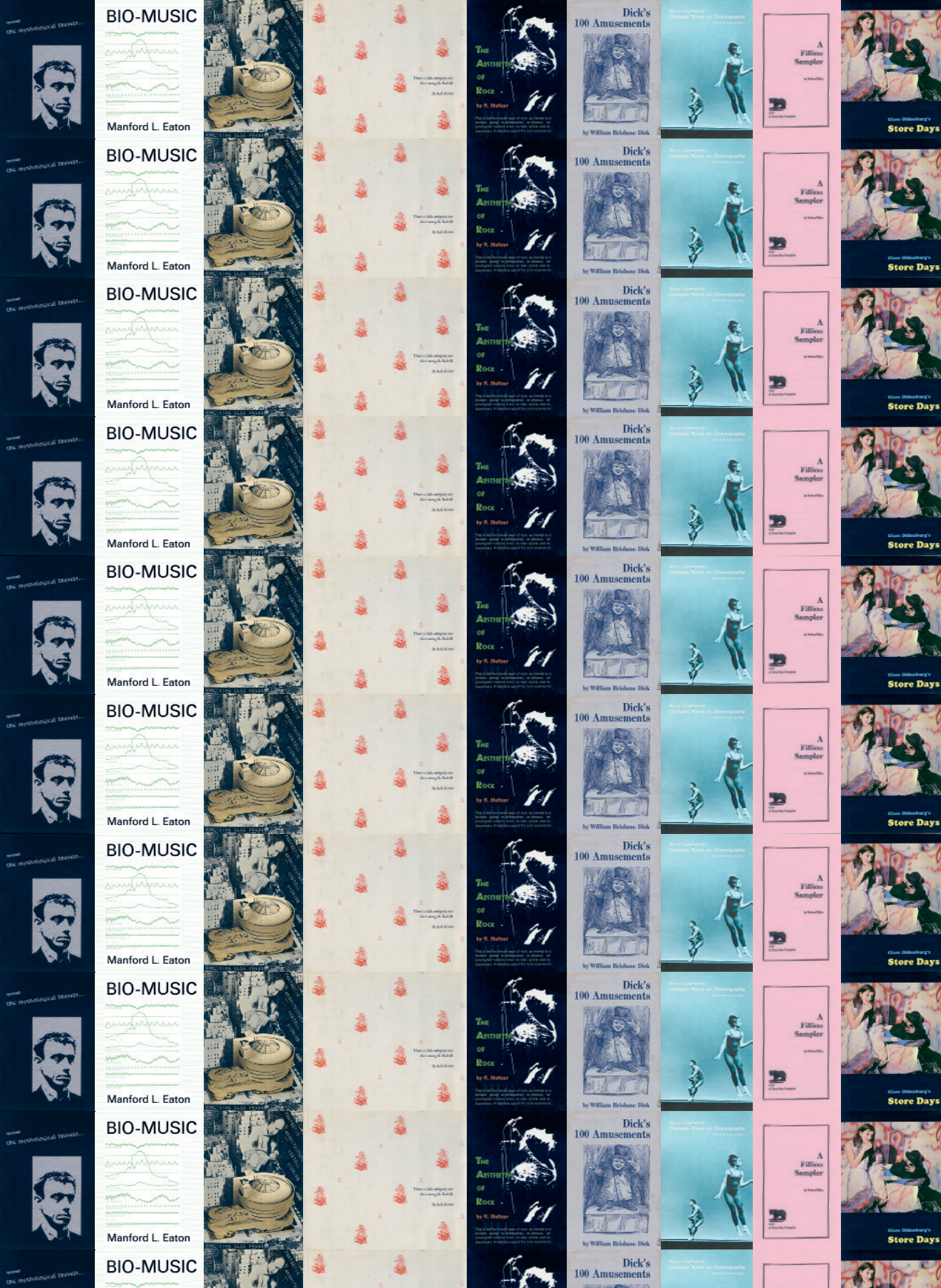
Alan Akers, Darsie Alexander, Marcel Alocco, Charles Amirkhanian, Alain Arias-Misson, John Armleder, Peter Balestrieri, Ana Baliza, Norman Ballard, Reid Ballard, Frances Beatty, Michael Berger, Tobias Berger, Jennifer Bertani, Julien Bismuth, Ren. Block, Ina Blom, Yve-Alain Bois, Lisa Brainard, Benjamin H. D. Buchloh, Enrico Camporesi, Luciano Chessa, Rachel Churner, Lynda Claassen, Anastasia Clarke, Steve Clay, Thorbj.rn Christiansen, Philip Corner, Charles Curtis, Katherine Danalakis, Eric de Backer, Elizabeth Dee, Meghan A. DellaCrosse, Jacques Donguy, Jennifer Donovan, Martie Edelheit, Lucia Fabio, Patricia Falguières, Gerard Forde, Peter Franck, Rébecca François, Ken Friedman, Lauren Fulton, Paul-Armand Gette, Mica Gherghescu, Malcolm Goldstein, Ted Gordon, Cecilia Grönberg and Jonas Magnusson, Hélène Guénin, Jan Herman, Jonathan Hiam, James Hoff, Anthony Huberman, Billie Hutchins Maciunas, Maria Ilario, Maud Jacquin, Nicole Kaack, John Klacsmann, Scott Krafft, Élisabeth Lebovici, Patrice Lerochereuil, Iris Lezak, Nina Mamikunian, Gracie Mansion, Gilles Marquenie, Henry Martin, Guy Mathieu & Geraldine Schwemin, Solal Mazeran, Larry Miller, Barbara Moore, Charles Morrow, Karen Moss, Annja Müller-Alsbach, Lucy Mulroney, Maartje Oldenburg, Nathaniel Otting, Barbro Patterson, Pierre Paulin, Lisa Pearson, Jeffrey Perkins, Singrid P. Perry, Andreas Petrossiant, Amy Plumb Oppenheim, Sébastien Pluot, Jonathan Poutier, Marcia Reed, Joan Retallack, Anne-Laure Riboulet, Shelley Rice, Julia Robinson, Lia Robinson, Amandine Rousguisto, Emily Schecter, Berit Schuck, Sara Seagull, Olivia Shao, João Simões, P. Adams Sitney, Lauren Smith, Jeremy Strauch, Sur Rodney Sur, Christine Tilleke, Michael von Uchtrup, Zach Vanes, Regina Vertone, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Kenneth White, Barbara Wien, Martha Wilson, Nicole Woods, Marcelo Gabriel Yáñez, Matvei Yankelevich, Anne Zeitz.

Por último, agradecemos a los autores de la presente publicación su contribución al proyecto.

Something Else Press
1964–1974


VERBI—VOCO—VISUAL
EXPLORATIONS
Incomplete Requiem for W. C. Fields
by Al Hansen
Ring Piece for Geoff Hendricks
A Book Concluding With As A Wife Has A Cow
AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT
by Robert Filliou
Gertrude Stein
Lucy Church Amiably
A Zaj Sampler
BRION GYSIN LET THE MICE IN
By Brion Gysin
With Texts By
William Burroughs & Ian Sommerville
Edited By Jan Herman


The Cursive Scandinavian Salve
THOMAS ONE TWO
The Making of Americans
NOTATIONS
John Cage
Chance-Imagery
an anecdoted topography of chance
The Making of Americans


BIO-MUSIC
Manford L. Eaton
Dick's 100 Amusements
by William Brisbane Dick
The Aesthetics of Rock
by R. Meltzer
A Fillious Sampler
Store Days

Something Else Press, Inc.

1963–1974

Financiado por la Unión Europea NextGenerationEU
Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA