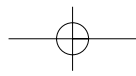
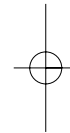
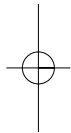


Women in Fluxus & Other Experimental Tales
Eventi Partiture Performance



WOMEN IN FLUXUS & OTHER EXPERIMENTAL TALES

Eventi Partiture Performance

a cura di Elena Zanichelli

SKIRA | 

Women in Fluxus & Other Experimental Tales

Eventi Partiture Performance 1962-2012

10 novembre 2012 – 10 febbraio 2013
Palazzo Magnani, Reggio Emilia

Progetto grafico
Marcello Francone

Redazione
Giovanna Rocchi
Amanda Parker

Impaginazione
Sara Salvi

Traduzione
Cristina Coldagelli e Barbara
Venturi per Scriptum, Roma

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e
dell'editore

© 2012 Fondazione Palazzo
Magnani per i testi e per le
immagini
© 2012 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare
nel mese di novembre 2012
a cura di Skira,
Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

*La Fondazione Palazzo
Magnani si dichiara
disponibile a regolare
eventuali spettanze
per i testi e le immagini
di cui non è stato possibile
reperire la fonte*



Presidente
Avde Iris Giglioli

Vicepresidente
Corlano Ferrari

*Consiglieri di
Amministrazione*
Silvia Canepari
Tiziana Conti
Laura Sassi

*Fondatore originario
istituzionale*



Presidente
Sonia Masini

Assessore alla cultura
Mirko Tutino

Partecipanti istituzionali



ACCADEMIA BELLE ARTI
DI BOLOGNA



Fondatori



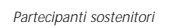
Reggio Emilia



AREA BROKERS

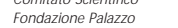


COOP



COOP

Partecipanti sostenitori



STUDIO BALDI

Comitato Scientifico

Fondazione Palazzo

Magnani

Stefano Casciu

Pier Giovanni Castagnoli

Walter Guadagnini

Piergiorgio Odifreddi

Giorgio Van Straten

Elena Zanichelli

Direzione e organizzazione

Federica Franceschini

Silvia Cavalchi

**Mostra promossa
e organizzata da**



in collaborazione con



ARCHIVIO BONOTTO



GRUPPO REALE MUTUA

*Progetto scientifico
e curatoriale*

Elena Zanichelli

*Comitato scientifico
e organizzativo*

Luigi Bonotto

Federica Boragina

Silvia Cavalchi

Rosanna Chiessi

Federica Franceschini

Gianni Emilio Simonetti

Elena Zanichelli

Organizzazione FPM

Silvia Cavalchi

Federica Franceschini

Rosa Di Lecce

Adriana Venezia

Ufficio stampa

Esseci, Sergio Campagnolo

Fondazione Palazzo

Magnani

*Fondazione
Palazzo Magnani*

Servizi museali
Fondazione Palazzo
Magnani, CNA Reggio
Emilia

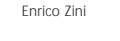
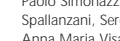
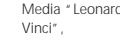
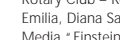
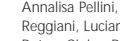
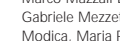
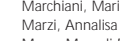
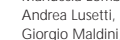
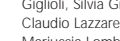
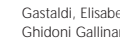
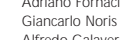
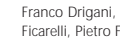
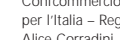
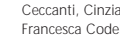
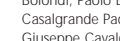
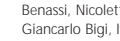
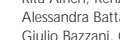
Allestimento
Tecton, Reggio Emilia

Assicurazione
Area Brokers srl
Italiana Assicurazioni –
Gruppo Reale Mutua

con la partecipazione di



Media partners



*Si ringraziano per la
preziosa e indispensabile
collaborazione alla mostra*
Jasha Ban, Franco Belloni,
Boite, Ivano Bonioni,
Gilberto Bortolotti, Mario
Bozzetto, Giulia Bussinello,
Alessandra Calo,

Fondazione John Cage,
Alice Corradini, Ivana Folle,
Fabrizio Fontanelli, Fabrizio
Garghetti, Mario Gentili,
Ilaria Gentilini, Caterina
Gualco, Julie's Haircut,
Gabriele Lami, Mirka
Lazzaretti, Fausto Mazzoni,
Laura Montanari,
Francesco Moratti, Gianni
Morghen, Alessandra
Natale, Graziella Novello,
Kathy O'Dell, Bruno
Picariello, Giancarlo Politi,
Christian F. Pruns, Stefan
Römer, Gianni Sassi, Laura
Sassi, Luca Scalco, Valeria
Schulte-Fischedick, Alberto
Scodro, Cristiano
Seganfredo, Kristine
Stiles, Giorgio Teglio,
Susanne von
Falkenhausen, Deborah
Walker, Esther Widmer

*Un ringraziamento
speciale a*
Phillip Corner, Jon
Hendricks, Alison Knowles,
Billie Maciunas, Phoebe
Neville, Yoko Ono, Takako
Saito, Mieko Shiomi

Di nuovo qui e insieme Che un lembo di quel fenomeno culturale di cui oggi sottolineiamo il 50° anno di età e che conosciamo con il nome di Fluxus, si sia dilatato fino ad arrivare a Palazzo Magnani di Reggio Emilia, non è un caso. Anzi si tratta di un'occasione voluta e cercata con determinazione e con determinazione perseguita lungo un percorso ondivago e debordante come si addice del resto a questo non-movimento che non si lascia intrappolare in schemi o direzioni lineari e precise. È la sua natura ribelle e indisciplinata che non tollera costrizioni, ma stringe l'occhio chiaro e benevolo a ognuno e a ogni luogo, a ogni gesto, a ogni suono che riser- vi e offra un po' di gioiosa complicità. E questa complicità non la cerca lontano, in sofi- sticate e più o meno artificiose messinscene, che incasellano, se pur virtuosamente ma senza diritto, distinguendole, le così tante e variegate manifestazioni della vita, dell'ar- te, della quotidianità. La trova invece, e lì fiorisce, in un ritorno alla trasparenza del vivere e del rapportarsi, in un gesto che si fa arte nella sua naturalezza e primitività, in un oggetto trascurato che esce dalla banalità e assume un senso profondo e forse divertente davanti a occhi nuovi, puliti, liberi, in un suono che viene dal di dentro, disarmante nella sua sfrontata semplicità, in un'idea, già di per sé ar- te.

E tutto questo in un mondo senza confini, fluido, avvolgente, dove ogni espressione artistica si legittima proprio in quanto e nel mo- mento stesso in cui si compenetra con un'altra, con mille altre nella quo- tidianità del vivere, anche la più banale, e dove artisti e "comuni mortali" vivono un'unica dimensione indistinta.

Ebbene, questa esperienza che ha rivoluzionato il concetto di arte, il linguaggio, le forme e l'atto creativo per viverla con tutti e in ogni dove con fa- re divertito, divertente e dissacratorio, torna a Reggio Emilia con il suo mezzo se- colo addosso a ripercorrere i luoghi, le atmosfere, a rivedere le facce di quelli che l'hanno condivisa, qui, negli anni settanta, di quelli che l'hanno sbeffeggiata, di quel- li che ne hanno capito la portata e il senso profondo. Chissà se sono cambiate quel- le facce. Chissà se si è capito che qui a Reggio Emilia è stato scritto un capitolo della storia dell'arte contemporanea quando, all'insegna di una semplicità apparentemente innocua, al limite della trascuratezza, un gruppo ribelle, in lotta disarmata contro pregiu-

dizi, sofisticazioni e annose incrostazioni, arrivò in questo territorio tra Reggio Emilia e Cavriago che divenne luogo di sperimentazione. Qui in- fatti ebbe vita, per oltre un decennio, uno dei poli del Gruppo intorno al- l'attività editoriale e di organizzazione eventi "Pari&Dispari" di Rosanna Chiessi, sorta proprio con l'obiettivo di aggregare intellettuali e artisti legati a Fluxus. Qui arrivarono tutti i grandi protagonisti europei, proponendo all'inse- gna di " tutto è arte e tutti possono farne" (George Maciunas) azioni dirompen- ti. Fu deflagrante. Pur negli opposti giudizi, fu deflagrante e lasciò segni incancel- labili nella memoria di tanti. Fu Rosanna Chiessi a guidare questa " colonia" di arti- sti e intellettuali. Una donna.

Oggi la Fondazione Palazzo Magnani in omaggio al non-movimento, ai suoi 50 anni, a Rosanna Chiessi, ospita nel cinquecentesco palazzo di corso Garibaldi le più belle " opere" che hanno scritto la storia di Fluxus con un'attenzione del tutto particolare e nuo- va, in una mostra Fluxus, per le artiste che interpretando una nuova poetica infransero vecchi stereotipi, allora assolutamente inossidabili, sull'immagine e il ruolo della donna.

La mostra *Women in Fluxus & Other Experimental Tales*, curata da Elena Zanichelli, ri- spetta profondamente l'anima di Fluxus: piacerà, ne sono sicura, suscitando interesse culturale e curiosità; diventerà e sarà giustamente provocatoria.

A nome della Fondazione Palazzo Magnani con piacere saluto questo evento e rivolgo un vero apprezzamento per l'insostituibile presenza di Rosanna Chiessi, dell'Archivio Pari&Dispari, del- l'Archivio Bonotto, del maestro Simonetti. L'operato del comitato scientifico e organizzativo ha re- stituito lo smalto che merita a quella " cometa" dalla luminosa coda lunga 50 anni – per ora.

Dick Higgins in una lettera-poesia agli Angeli diceva: " Amo le canzoni che cantate nei miei sogni ... Per favore, coltivate le vostre canzoni per dividerle un giorno con me".

Facciamo nostro questo suo desiderio, non solo canzoni, non solo sogni, ma ogni attimo, e affidiamolo alle ali del tempo.

Avde Iris Giglioli
Presidente Fondazione Palazzo Magnani

Sommario

- 10 Women in/and Fluxus ovvero dar corpo
al testo. Eventi Partiture *Performances*
Elena Zanichelli
- 32 *Notation e instructure*
Cage e Fluxus
Angela Lammert
- 52 Resistenza contro il pensiero preconstituito
Henry Flynt ai margini di Fluxus e dell'arte
concettuale
Manuela Schöpp
- 62 Women in/and Fluxus
La creazione come processo democratico?
Intervista con Anette Kubitzka
di Elena Zanichelli
- 72 Fluxus e la questione del femminile nelle arti
Gianni-Emilio Simonetti
- 90 Come rami di ciliegio
Federica Boràgina
- 112 Five questions to...
by Elena Zanichelli
- 120 Fluxus Around Italy
L'attività di Francesco Conz, Rosanna Chiessi
e Luigi Bonotto
Carlo Sala
- 130 L'idea di Cavriago a Cavriago
Emilio Villa
- ANTOLOGIA
- 142 Scritti, proposte e partiture
- 184 Contributi critici

**WOMEN IN/AND FLUXUS
OVVERO DAR CORPO AL TESTO.
EVENTI PARTITURE
PERFORMANCES**

ELENA ZANICHELLI

George Maciunas "DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES [...]"

2. NONFUNCTIONAL: LEISURE [INCLUDE:]

non essential to survival
non essential to material progress
games, jokes, sports, fine arts.*¹

Chieko Shiomi "A SERIES OF SPATIAL POEMS

No. 1

Write a word (or words) on the enclosed card and place it somewhere. Let me know your word and place so that I can make a distribution chart of them on a world map, which will be sent to every participant.*²

Su un punto tutti sembrano essere d'accordo nel tentativo di determinare ciò che rende Fluxus così discordante rispetto alle correnti artistiche coeve, così eterogeneo e fluttuante, danzante e, ancor oggi, attraente nonostante i suoi cinquant'anni: la concezione del lavoro artistico come processo multidisciplinare e interattivo, volto ad aprire molteplici possibilità di esecuzione e d'interpretazione, come dimostrano gli *Spatial Poems* di Mieko (Chieko) Shiomi (Okayama 1938, vive a Osaka). Concepiuti in forma di proposta, indicazione o istruzione per la realizzazione dell'opera, amplificandosi via via nella costruzione di una mappa del mondo su cui l'artista sarebbe andata a collocare, ad esempio a mo' di bandierine, i contributi dei rispettivi partecipanti, gli *Spatial Poems*, pur traendo origine *per definitionem* da un intento poetico, sono da considerarsi il risultato di una performance collettiva, aperta nel tempo e nello spazio. Tali istruzioni, stampate su cartoncini, possono essere seguite o non seguite. In questo modo si determinano le categorie strutturanti del "Poema Spaziale" corrispondente (tra gli altri, la direzione in *No. 2, Direction Event*, 1965: la parola nel citato *No. 1, Word Event*; la caduta in *No. 3, Falling Event*). Gli *Spatial Poems* possono essere pertanto considerati concettuali: la loro realizzazione è profondamente connessa all'operazione di invenzione come creazione e scrittura. Alcune versioni indicano un'interazione da ricondividere con l'artista-mittente (Shiomi), che avrebbe inviato le mappe così ottenute ai partecipanti stessi, saltando ovvi condizionamenti di mercato e proponendo una nuova forma di distribuzione e comunicazione con artiste/i e persone provenienti da altri contesti, identità e soggettività (come in quegli anni accadeva nella Mail Art). Partendo da tale operazione, i contributi individuali raccolti per la realizzazione dell'installazione, compiuta localizzando geograficamente interpretazioni soggettive, rimanda anche a quei fenomeni di trasformazione dei modelli sociali che oggi chiameremmo *globali*, con riferimento a

12



Mieko (Chieko) Shiomi,
Spatial Poem No. 1. Word event, 1965
Collezione Archivio Bonotto

una elaborazione attiva di relazioni e legami in loco e come identificazione in un contesto specifico e non genericamente globale. *Global* è pure, letto a posteriori, il percorso di tutte/i le/gli artiste/i attive/i nella compagine internazionale Fluxus, nell'accezione di internazionalismo che Benjamin Buchloh ha definito "cataclismico" più che utopico e originato, non da ultimo a seguito della ricostruzione postbellica, dalle esperienze di esilio spesso involontario dalle rispettive nazioni di origine³.

Shiomi, musicista e compositrice giapponese, nel 1960 aveva fondato con il compositore e violinista Takehisa Kosugi e altri il gruppo *Ongaku* (musica)⁴, aprendo il proprio repertorio concertistico all'improvvisazione. Fondamentale fu il suo incontro a Tokyo con l'artista di origine sudcoreana Nam June Paik (Seoul 1932 – Miami 2006) nel 1963, quando l'artista giapponese ancora ignorava l'esistenza di Fluxus⁵, che nel frattempo era ormai già stato battezzato "movimento artistico" neodadaista da stampa e televisione europee. Fu proprio allora che Paik, parlando con Shiomi delle attività musicali "interattive" di quest'ultima, la invitò a inviare i suoi lavori a Mr. Fluxus, George Maciunas, esclamando: "Lei è, semplicemente, Fluxus!".

La mappatura shiomiana contenuta negli *Spatial Poems* è sintomatica per il *modus operandi* fluxista, ispirandosi il suo lavoro anche agli "event scores" che George Brecht (Blomkest, Minnesota, 1925 – Colonia 2008) aveva sviluppato in una serie di propositi o partiture per eventi che, al fine della realizzazione dell'opera, potevano (e possono) essere eseguiti da chiunque (Brecht parla di "events" a parti-

13

re dalla fine degli anni cinquanta, le sue istruzioni per i *Three chair events* sono del 1961). Anche in tal senso Shiomì esplicita una critica ai concetti tradizionali di creatività e soggettività. La scelta di dislocare la produzione artistica verso un'estetica (apparentemente) dematerializzata⁶, ove l'idea viene considerata un'opera d'arte quanto il prodotto finito, delegandola a cataloghi di istruzioni (quella che lo stesso Buchloh definì in un fortunato saggio l'"estetica burocratica" o "amministrativa" dell'arte concettuale⁷, e che si potrebbe ampliare per analogia pure ai protocolli delle serate organizzate da Maciunas, ma non solo) è un aspetto chiave della tendenza a privilegiare il pensiero come processo artistico e, in quanto tale, essa sarebbe stata in seguito caratteristica dell'arte concettuale in genere (*One and Three Chairs* di Joseph Kosuth non risale che al 1965 – una versione decisamente priva di vaudeville e umorismo fluxisti). Non meno importante è l'aspetto connesso alla dislocazione autoriale che contraddistingue e dilata i modi di produzione Fluxus: "Anything is art and anyone can do it"⁸, ribadisce George Maciunas nel *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement*, 1965 si noti bene: qui non si afferma che "ognuno è artista" come fece, in seguito, Beuys). La realizzazione fai-da-te, che avrebbe caratterizzato l'oggettistica Fluxus distribuita poi dal *FluxShop* di Maciunas a New York – in realtà frutto di un articolato lavoro grafico e di design, non certo smaterializzante né esclusivamente di pensiero – è l'altra faccia sorridente di questa medaglia.

Dall'istruzione all'evento alla performance, il *materiale* utilizzato per tali operazioni rappresenta un'ulteriore novità nella ripresa di procedimenti delle avanguardie storiche nel dopoguerra: la centralità del *corpo* che le attività contenute negli *event scores* o nelle partiture implicano. In tal senso in questa mostra si parla di un'estetica Fluxus come estetica squisitamente performativa⁹ – passando dal come *fare cose* con le parole¹⁰ al come *fare corpi* con le parole¹¹ – si mostra, insomma, come l'estetica fluxista marchi un passaggio del corpo e del testo, o dei *corpi nel testo*. Non è un caso, riflettendo sulla critica radicale alla tradizione autoriale del sistema dell'arte, che alla compagine Fluxus parteciparono, oltre alla citata Shiomì, numerose artiste provenienti da luoghi e percorsi disparati, che nella prima metà degli anni sessanta sperimentarono con la performance e/o con l'installazione un ribaltamento del significato della costruzione culturale del corpo, spostandone il significante da codici sedimentati, dismettendo o esagerando in modo ridondante ruoli e abiti identitari precostituiti: da Charlotte Moorman (Little Rock, Arkansas, 1933 – New York 1991) ad Alison Knowles (New York 1933, dove vive), da Shigeo Kubota (Niigata 1937, vive a New York) e Takako Saito (Sabae-Shi 1929, vive a Düsseldorf) a Yoko Ono (Tokyo 1933, vive a New York), oltre a figure che incrociarono Fluxus nel corso di un percorso artistico e teorico individuale, come la teorica femminista Kate Millet (St. Paul, Minnesota, 1934, vive a Poughkeepsie, New York), la coreografa e musicista Simone Forti (Firenze 1935, vive a New York) e la performer Carolee Schneemann (Foxchase, Pennsylvania, 1939, vive a New York), entrambe attive al Judson Dance Theater. La performatività e la performance costituiscono in questi anni strategie di ribaltamento della concezione dell'opera come oggetto di mercificazione, essendo la performance definita dal carattere *live*, nella connessione tra arte e vita, corpo e presenza dell'artista o chi per lei/lui, di cui solo documentazioni testuali, orali, fotografiche e video portano traccia. L'esposizione mira a evidenziare quelle produttive intersezioni che ci furono tra la messa in discussione dell'immagine femminile (specie nelle forme e nei modi della performance art) e la sperimentazione multimediale, interdisciplinare e pure indisciplinata tipicamente Fluxus. Ecco quindi il titolo a doppia valenza:





George Brecht, *Three Chair Events*, 1961
 Henry Flynt, *Concept Art*, 1961-1970, *Provisional Essay*, 1961; in *An Anthology*, 1963
 George Maciunas, *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement*, 1965



<p>PUBLISHING, MASS/PRODUING & PERFORMING WORKS BY:</p> <p>GENPEI KAKESAKAWA ERIC ANDERSEN AND GEORGE BRECHT STANLEY BRADSHAW GIUSEPPE CHIARI PHILIP CORNER ANTHONY COX WALTER DE MARIA WILLEM DE RIJDER ROBERT FILLIQU MI RED CENTER DICK HIGGINS TOSHI ICHINOMI JOE JONES ALISON KNOWLES JORI KILAR ARTHUR KOPCKE TAKEHISA KOSUGI SHIGEKO KUBOTA FREDRIC LISBERMAN GYRARD LIGETI JACKSON MAC LON GEORGE MACIUNAS JONAS MEKAS ROBERT MORRIS LADISLAV NOVAK CLAES OLDENBURG YOSHIO ONO BENJAMIN PATTERSON JAMES RIDDLE DIETER ROT TAKANO SAITO WILLEM T. SCHIPPERS TOMAS SCHMIT CHIEDO SHOMI DANIEL SPOCKERT</p> <p>BEN VAUTIER ROBERT WATTS CHWETT WILLIAMS LA MONTE YOUNG</p>	<p>PUBLICATIONS:</p> <p>Periodical newspaper: V TREE (4 times per year) Periodical yearbook Complete works (supplemented yearly) of: George Brecht, Takehisa Kosugi, Chieko Shiomi and Robert Watts. Individual compositions by: Eric Andersen, Giuseppe Chiari, Dick Higgins, Mi Red Center, Alison Knowles, George Ligeti, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Benjamin Patterson, James Riddle, Tomas Schull, Daniel Spoerri, Ben Vautier, James Williams, La Monte Young. Films by: Eric Andersen, Ayn, George Brecht, Walter de Maria, Dick Higgins, Jori Kilari, Alison Knowles, Arthur Kopcke, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, George Maciunas, Yoko Ono, Benjamin Patterson, James Riddle, Chieko Shiomi, Robert Watts, La Monte Young.</p> <p>MASS PRODUCED OBJECTS BY:</p> <p>Ayn, George Brecht, Joe Jones, Shigeko Kubota, George Maciunas, Yoko Ono, Clves Orenburg, Benjamin Patterson, James Riddle, Takako Saito, Tomas Schull, Chieko Shiomi, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Robert Watts, La Monte Young.</p> <p>boxes, cards, chess & checkers, clocks, clothes, fingerprints, flags, food, holes, machines, music boxes, organs, postage stamps, puzzles, rocks, signs, sporting goods, suitcases, umbrellas, etc.</p> <p>art, amusement, circus, collections, concerts, events, exhibitions, films, games, games, jokes, music, non-art, nothing, objects, paintings, plans, poetry, theatre, vaudeville, etc.</p> <p>FLUXSHOPS & WAREHOUSES</p> <p>New York, P.O. Box 180, New York, N.Y. 10013 Amsterdam, Peabode 2045, Holland Nice, 32 rue Lottandi de l'Arcausse, France La Cañilla del Suroit, 12 rue de May, Vitrolles-Francois, France c/o Akiyama, 3-814 Matsubara-cho, Setagaya-ku, Tokyo, Japan.</p>	<p>FLUXUS FESTIVALS, CONCERTS</p> <p>WIESBADEN, W. Germany, Sept. 1962, at IKRA Museum, 14 concerts. COPENHAGEN, Denmark, Nov. 23 to 28, 1962, 6 concerts. PARIS, France, Dec. 1962, 7 concerts. DUESSELDORF, W. Germany, Feb. 2 & 3, 1963, at Academy of Art, Holland, June 1963, 2 concerts. AMSTERDAM, Holland, June 1963, 1 concert. NICE, France, July 27 to 30, 1963, 1 concert & 7 street events. COPENHAGEN, "2 Internationale koncertar for nye og instrumentale former og teknik", Sept. 1963. AMSTERDAM, "International programme nieuwe muziek, nieuwe literatuur, nieuwe theater", Dec. 1963. AMSTERDAM, "1965 Fluxus Film Festival", 24 Feb. 1964. NEW YORK, "Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts", at Fluxus, April 11 to May 23, 1964. NEW YORK, Fluxus Symphony Orchestra Concert, June 27, 1964, at Carnegie Recital Hall. MILAN, Italy, Nov. 16, 1964 at Galleria Blu. ROTTERDAM, Nov. 23, 1964. AMSTERDAM, Dec. 6, 1964. WARSZAWA, Dec. 3 to 23, 1964. NEW YORK, Sept. 1964 to Jan. 1965, at Washington St. Gallery. NICE, France, 7 concerts Oct. 31, to Nov. 7, 1964. MARSEILLES, France, Mar. 8, 1965 at Marseille University Theatre. NICE, 1965 period Fluxus Festival. NEW YORK, Fluxus Festival, weekly concerts since June 27 '65 at Cronache. NEW YORK, the 8th Fluxus concert: Fluxushears at the Carnegie Recital Hall, Sept. 25, 1965.</p>
<p>ART</p> <p>To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness, he must demonstrate the dependency of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art.</p> <p>Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical, it must appear to be valuable as commodity so as to provide the artist with income.</p> <p>To raise the value (artist's income and audience profit), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessible only to the social elite and institutions.</p>	<p>FLUXUS ART-AMUSEMENT</p> <p>To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the self-sufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.</p> <p>Therefore, art-amusement must be simple, amusing, standardized, concerned with insignificance, require no skill or countless rehearsal, have no commodity or institutional value.</p> <p>The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, mass-produced, obtainable by all and eventually produced by all.</p> <p>Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of "non-ironically" with the avant-garde. It strives for the noncommercial and nonfinancial qualities of simple natural events, a game or a job. It is the fusion of Spitzer Jones, Vaudeville, pop, children's games and Duchamp.</p>	

Women in Fluxus, con cui non si intende piegarsi a moderni anglicismi (Fluxus, dal latino: "fluido [...], liquido, permeabile [...] flutuante, cadente, pendente"¹²), quanto piuttosto presentare, trascrivere e, possibilmente, riscrivere un pezzo di storia, quello delle donne nel movimento Fluxus (*Women in Fluxus*) ma anche quello di donne in movimento (*Women in fluxus*). Sulla base di queste riflessioni stupisce che, a parte qualche eccezione¹³, non sia ancora stato messo in evidenza come il ribaltare le regole di genere artistico – la tradizionale suddivisione in arte figurativa e astratta alla volta di quella che Maciunas chiamava "concrete art" ("arte concretista"); ma anche quel fenomeno avanguardista che Peter Bürger a posteriori denominò, non senza disillusione, il (mancato o fallito tentativo di) trasferimento dell'arte nelle pratiche della realtà¹⁴ – coincise in parte col ribaltare le regole di genere (nel senso di De Lauretis¹⁵): *Women in Fluxus & Other Experimental Tales*. Con questa mostra si intende dunque rievocare

lo spirito Fluxus seguendo due fulcri tematici di lettura: il primo è relativo alla ricostruzione genealogica dell'aspetto fortemente sperimentale in senso concettuale, linguistico-visivo oltre che musicale e processuale del fenomeno neoavanguardista ispirato dagli spartiti-non-spartiti di John Cage (Los Angeles 1912 – New York 1992) e dalla interpretazione aperta della *Concept Art* (Henry Flynt, Greensboor, North Carolina, 1940, vive a New York)¹⁶, (s)coordinato dallo spirito ribelle e controverso di George Maciunas (Kauņas, Lituania, 1931 – Boston 1978). A questi aspetti fanno riferimento, approfondendoli, i testi di Angela Lammert e Manuela Schöpp qui pubblicati, le sezioni espositive introduttive ("Arte, vita e altre voci in corridoio", "Invito Internazionale"), quelle dedicate al carattere performativo implicito negli "event scores" ("Istruzioni per l'uso") e negli spartiti ("Non la solita musica"), alla distribuzione di multipli di opere ("A scatole aperte") e, infine, alla produzione multimediale (*Fluxfilms*).

Il secondo si esplicita in una scelta mirata di opere di artiste che indaga(ro)no, parallelamente all'implicita critica al sistema dell'arte, nuovi concetti di identità considerando il ruolo e pertanto l'immagine femminile come prodotti dalla realtà sociale e culturale – identità non più solo scritte, ma anche scriventi, in senso linguistico e performativo al tempo stesso ("Fare la differenza: Corpi nel testo"). Del femminile e del femminismo in e oltre Fluxus sono qui pubblicati gli scritti di Gianni-Emilio Simonetti e Federica Boragina. Le riflessioni di Anette Kubitzka, qui intervistata, ci permettono un viaggio nelle pratiche artistiche e nelle contraddizioni implicite ed esplicite che incontriamo quando parliamo di artiste in/per Fluxus.

Che Fluxus abbia scritto e scriva tuttora la storia dell'arte contemporanea a Reggio Emilia è suggestivamente testimoniato dalla sezione della mostra esplicitamente dedicata al contributo di Rosanna Chiessi e dell'Archivio Pari&Dispari: un testo di Emilio Villa documenta come l'idea di Chiessi di fare d'ogni casa un museo non abbia perso vigore. Il testo di Carlo Sala si concentra sui rapporti personali, straordinari tra Chiessi, Francesco Conz e il fluxista tra i collezionisti, Luigi Bonotto, la cui collezione continua a sorprendere i visitatori a ogni nuova mostra.

Si tratterà infine di una genealogia aperta allo sconfinamento nella realtà di visitatrici e visitatori che saranno invitate/i a partecipare attivamente alla mostra, e che già lo scorso settembre in occasione dell'incipit *Follow Fluxus* sono state/i protagoniste/i in corso Garibaldi dell'evento conclusivo coordinato da Philip Corner (New York 1933, vive a Reggio Emilia) che ha trasformato piazza Gioberti, per contrasto, in una pittura quasi metafisica. Ma l'arte contemplativa, qui, interessa meno: *One Note Once Each* (come suggerisce in una partitura Philip Corner). Facciamo dunque un passo indietro per andare avanti: entriamo nell'esposizione.

Fare la differenza

Già dalla fine degli anni cinquanta si espande in diversi continenti una rivendicazione delle differenze come atteggiamento anti-artistico e sperimentale che, riallacciandosi alle premesse dadaiste e futuriste, andava a reinserire la pratica artistica nella vita quotidiana. Tale atteggiamento diventa manifesto nei diversi tentativi di ricongiungimento dell'arte alla vita (espressione d'ordine in quegli anni), non dimentico che il motto del superamento dei limiti implica, *a contrariis*, la definizione dei limiti stessi. Maciunas, che aveva studiato storia dell'arte, dell'architettura e della musica, propugna con spirito avanguardistico nel *Fluxus Manifesto* del 1963, distribuito nel corso del *Festum Fluxorum* a Düsseldorf: "Promote non-art reality" (promuovi/promuovete la realtà della non-arte). E l'anno dopo, in una lettera a Tomas Schmit: "Fluxus objectives are social (not aesthetic)" (Fluxus persegue obiettivi sociali [non estetici]). Non è un caso che le serate organizzate da Maciunas vedessero protagonisti una serie di eventi definiti inizialmente neodadaisti: concerti collettivi e performance brevi quanto semplici, dissacranti quanto divertenti, sempre numerosissime.

Se un evento artistico considerato performativo è definito tale e non solo in riferimento alla collaborazione di persone dall'identità diversa da quella dell'artista, allora Fluxus è anche antesignano di una forma d'arte che recentemente ha riscosso parecchia attenzione, specie in seguito al cosiddetto *performative turn* degli anni novanta. Non pare un caso che negli ultimi anni siano moltiplicate le riflessioni sullo stato o gli stati della performance quale genere artistico con riferimento alla presenza dell'artista che "fa" qualcosa davanti a un pubblico, specie in seguito al cambio paradigmatico della concezione del *fare* come, ad esempio, nell'ambito di *Performa*, il Festival biennale newyorkese promosso dalla storica del genere RoseLee Goldberg dal 2005. Spesso la centralità della presenza del corpo dell'artista sono rimesse in scena quali *reenactments*; o, in altri casi, l'esecuzione è affidata ad altri performer, siano essi professionisti oppure no, come nel caso di Spartacus Chelwynd, invitata all'attuale *Turner Prize Exhibition* nella Tate Britain, Londra, che invita amici e parenti a travestirsi da animali.

In relazione a *performances* e attività partecipative recenti Claire Bishop ha coniato il termine "*social turn*"¹⁷, con riferimento all'inclusione di comunità e pratiche sociali specifiche operata in ambito artistico. Possiamo considerare questo termine sintomatico per il *modus operandi* contemporaneo, non da ultimo sulla base delle riconcettualizzazioni dello stato della performance quale evento, se non più necessariamente *live*, obbligatoriamente registrato e condiviso attraverso le tecnologie digitali – che non considerano più centrale la presenza dell'artista –, ove i significanti della presenza (dell'artista o chi per lui) restano l'elemento o i desiderata costanti nella sfera della discontinuità interpretativa dovuta alle differenti determinanti storiche, geografiche e contestuali.

In particolare, Bishop parla delle esperienze performative degli ultimi vent'anni come caratterizzate da un'attenzione a diversi gruppi sociali, comunità e individui: *Delegated Performance*¹⁸, che potremmo traslare in "performance delegata" o demandata. Promuovere la realtà della non-arte in modo che tutti possano farla propria, come proclamava Maciunas: proviamo a ripensare retrospettivamente a Fluxus quale fenomeno e momento storico di un'avanguardia che, aprendo i limiti del palcoscenico allo scenario domestico ovvero sullo scenario quotidiano e sulla strada quali palcoscenici improvvisati, parallelamente riflette sul ruolo



sociale del performer dilazionandone la presenza, delegandone l'attività e inserendo le rispettive identità in un processo dinamico di produzione testuale e visiva in continua tensione.

Corpi nel Testo

"[N]ell'anno 2000 nessuna giovane artista incontrerà la resistenza determinata e la costante sottovalutazione che io ho subito come studentessa. Il suo studio e i corsi di Storia dell'Arte verranno usualmente tenuti da donne; non si sentirà mai come un ospite provvisorio al banchetto della vita [...], né entrerà nel 'mondo dell'arte ingraziandosi o inimicandosi un club stabile di artisti, storici, insegnanti, direttori di museo, direttori di riviste, galleristi – tutti maschi – o devoti alla preservazione del mascolino."¹⁹
Carolee Schneemann, 1975

Alla compagine Fluxus sono legate artiste che indaga(ro)no, parallelamente all'implicita critica al sistema dell'arte, nuovi concetti di identità femminile, riflettendo sul ruolo e pertanto sull'immagine della donna come prodotti dalla realtà sociale e culturale – identità non più solo scritte, ma anche scriventi, in senso linguistico e performativo al tempo stesso. La performance *Human Cello. John Cage's "26'1.1499" for a String Player (1965)*, reinterpretata da Paik e Moorman nel 1990 alla Emily Harvey Gallery di New York, può considerarsi paradigmatica nella trasformazione di un corpo maschile in un violoncello umano. E proprio sulle identità in questione, quella maschile e femminile, l'artista e l'oggetto, si dipana il racconto sperimentale di corpi e testi programmatici scritti da artiste (Schneemann in *More than Meat Joy*, 1979) e teoriche (Kate Millett, *Sexual Politics*, La politica del sesso, 1969-1970), intersecandosi con la tendenza neoavanguardista a ribaltare schemi istituzionalizzati rimettendo in gioco le partiture attraverso la loro interpretazione aperta, le convenzioni identitarie dell'artista attraverso la presenza delle performer. Che tali identità fossero questuanti lo dimostra anche la vicenda intorno alla realizzazione della performance di Paik e Moorman, *TV Bra for Living Sculpture (1969, Reggisenotv per scultura vivente)*, rappresentazione *del* corpo e *sul* corpo, con i tubi catodici legati alle coppe del reggisenotv della performer (si vedrà in mostra una variazione di tale idea, come proposta nel *Tributo a John Cage* in occasione del trentennale Fluxus). I due si erano conosciuti nel 1964, quando la violoncellista dell'American Symphony Orchestra organizzava a New York l'*Avant Garde Festival*. L'aspirazione di Paik a un'umanizzazione dell'elettronica e della tecnologia, statuendo letteralmente e formalmente un contatto intimo tra struttura elettronica e corpo della performer, sembra essere oggi non più utopica nell'intento di avvicinare il televisore, *pars pro toto* per la tecnologia, a qualcosa di intimo come la biancheria. Fu soprattutto l'*Opera Sextronique (1967)*, antecedente il "TV-Bra" (raccontata in una videointervista realizzata da Fred Stern nel 1967), ad agitare gli animi nordamericani. Tale opera si componeva di quattro movimenti, il quarto dei quali non prevedeva alcun violoncello ma una bomba, suonata dall'artista completamente nuda. Il 9 febbraio 1967 l'esecuzione di *Opera Sextronique* alla Film-Maker's Cinemathèque di New York risultò particolarmente esplosiva. Questo non tanto in relazione ai coevi movimenti antimilitaristi, ma in quanto l'esecuzione fu interrotta già nel corso del secondo movi-

Charlotte Moorman,
*TV-Bra for Living
Sculpture*, 1969

mento, quando Moorman, dopo essersi liberata dell'*Electric Bikini* (un reggiseno di lampadine), esegui *International Lullaby* di Max Matthews in topless, indossando diverse maschere e suonando il violoncello con gli oggetti più disparati, tra i quali un bouquet di fiori, come previsto dalla partitura di Paik. Ironia della sorte: mentre Moorman finì per una notte dietro le sbarre, Paik non fu arrestato, in quanto il giudice ritenne impossibile creare "musica pornografica", come racconta Moorman nella videointervista di Stern. Kristine Stiles sottolinea, a proposito della collaborazione tra i due nella realizzazione di *Opera Sextronique* (1966) su partitura di Paik e dell'arresto di Moorman nel corso della performance tenutasi l'anno successivo a New York, come agli effetti le loro collaborazioni fossero dimostrazioni straordinarie del ruolo giocato dal corpo nello strutturare significato e presenza in oggetto e delle pratiche giuridiche e istituzionali che controllano, organizzano e mettono in causa il corpo in questione²⁰.

Che le riscritture del corpo fossero anche riscritture dipendenti dal contesto culturale lo dimostrano l'eterogeneità delle performance realizzate in questi anni: *Meat Joy* di Carolee Schneemann, messo in scena per la prima volta nel 1964 (al Festival of Free Expression dell'American Center a Parigi, quindi alla Judson Memorial di New York), pur se non ideato nel contesto di Fluxus, è particolarmente importante per illustrare gli specifici transfer tra i diversi campi espressivi. Schneemann, già attiva negli Workshop del Judson Dance Theater coordinati, tra le altre, da Simone Forti, persegue in questa performance un misto di danza sperimentale e happening, aggiungendo una commistione di scandalo e contatto di corpi che andavano in direzione contraria rispetto alle attività seriali e spersonalizzate sperimentate al Judson. L'artista, nel confronto della quale l'atteggiamento di Maciunas e altri componenti di Fluxus è sempre stato ambiguo, coinvolse i partecipanti in una danza convulsa a contatto con pesci, corpi, colore, polli. *Meat Joy* assunse il carattere di un rito erotico ed estatico: "Excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic—shifting and turning between tenderness, wildness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent"²¹.

Lontana dall'estasi e dalla liberazione sessuale femminile in corso in quegli anni, e tematizzata da Schneemann anche in altre opere (*Fuses*, 1967) ispirate dagli scritti sociologici e psicoanalitici di Wilhelm Reich su sessualità e morale, è la performance interpretata da Ono prima a Kyoto e Tokyo (1964) e in seguito a New York e Londra nell'ambito di un festival Fluxus: *Cut Piece*, la cui partitura o istruzione prevedeva che l'artista arrivasse sul palco, si sedesse, collocasse un paio di forbici davanti a sé e chiedesse al pubblico di salire sul palco, uno a uno, tagliare una parte a scelta del suo abito e infine portare questo frammento con sé²². La partecipazione come attivazione del pubblico è anche in questo caso fortemente politicizzata, essendo esso costretto a confrontarsi con le convenzioni sociali determinanti l'immagine femminile e il suo corpo²³. L'artista siede senza muoversi, lasciando che gli spettatori le si avvicinino uno dopo l'altro – in un reenactment del 2003 (Parigi) la posizione di Ono sarebbe stata completamente diversa, sia per la celebrità nel frattempo acquisita, sia per la presenza dell'artista, una signora dal lungo e costoso abito, divertita e non con lo sguardo rivolto verso il basso, seduta su una poltrona e non inginocchiata a terra.

Il pur breve passaggio Fluxus di Kate Millett, esponente del femminismo radicale negli Stati Uniti e autrice di *Sexual Politics* (1970, La politica del sesso) è comprovato dal suo contributo a *Manipulations* (1968), una raccolta di documentazioni scritte e programmi relativi al ciclo di *performances* "Destruction and Manipulation" al Judson Theatre e alla connessa Judson Gallery, edita da Jon

Hendricks e contenente, tra gli altri, un contributo di Schneemann (*Division and Rubble*, 1967). Millett descrive qui struttura, materiale e svolgimento della performance-happening dal titolo *No*, tenuta alla Judson Gallery il 21 ottobre 1967. Dopo aver situato un parallelepipedo circondato da sbarre a occupare letteralmente lo spazio della galleria, Millett invitò una cinquantina di persone che si trovavano all'esterno, davanti all'ingresso, a entrare nell'interno buio dello spazio espositivo della Judson Gallery. L'artista-teorica, che si aspettava che le persone entrate avrebbero presto forzato le sbarre per uscirne, sottolinea come tale aspettativa non tenesse conto del rispetto dei partecipanti nei confronti di una struttura all'interno di una galleria, percepita quasi come una scultura. Tale struttura era a sua volta collegata a due registratori: uno riproduceva rumori e suoni tratti da diversi film hollywoodiani, mentre l'altro, in una seconda fase, registrava il brusio prodotto dalle persone che si trovavano all'interno²⁴. Dopo un iniziale momento di generale euforia, la permanenza in quella che fu poi percepita come una gabbia si trasformò in un'esperienza claustrofobica. La performance terminò quando una donna riuscì a farsi breccia a forza tra le sbarre di questa prigione (Bice Hendricks uscì dall'alto, ma nessuno sembrò volerla seguire). *No* può essere considerato un happening, essendo le modalità (inizio, svolgimento e fine) determinate dalla partecipazione stessa dei visitatori "ingabbiati". È rimarchevole che Millett abbia sottolineato come all'interno della "gabbia" si trovassero bambini, vecchi, uomini, donne e individui di diversa nazionalità ed etnia, se pensiamo alle lotte per i diritti civili maturate in quegli anni sulle strade e le piazze nordamericane. Nello stesso giorno in cui si svolse *No*, a Washington D.C. si teneva la marcia di protesta contro la guerra in Vietnam con più di diecimila partecipanti, che sarebbe confluita in un climax di dissenso contro il Pentagono, cui partecipò Allen Ginsberg; ricordiamo anche la bomba-violoncello che Moorman avrebbe dovuto suonare a New York nel febbraio dello stesso anno, se la sua performance non fosse stata interrotta dalla polizia (negli anni successivi l'artista avrebbe realizzato diverse versioni del suo *Bomb Cello*).

Che in questi anni il punto discriminante del nuovo femminismo nato tra il 1967 e il 1968 riguardasse gli obiettivi concernenti la riproduzione e la sessualità, più che quelli legati alla connessione con la sfera della produzione e la divisione del lavoro, lo dimostra lo slogan "Il personale è politico", con il quale si intendeva fare riferimento anche a certa marginalità di compiti sussidiari *naturalmente* assegnati alle donne. In tal senso la gabbia di Millett è esemplare di un momento di profonda rottura, e non solo metaforica dei connotatori, "sesso/anatomia/genere/ruoli sociali" di cui Millett scriverà nel suo saggio storico²⁵.

In questi anni Henry Flynt propone, rivendicando i diritti dei "realisti" e lamentando l'asimmetria di genere: "OVERTHROW THE HUMAN RACE! We, the REALISTS, accuse humanity of the following inherent biosocial defects: [A, B ...] C) Asymmetry of the sexes, resulting in perpetual male primacy"²⁶ (Abbattiamo la razza umana! Noi, I realisti, accusiamo la società dei seguenti difetti bio-sociali ad essa inerenti: [...] C. Asimmetria dei sessi, che porta ad un continuo primato maschile). Questo statement, stilato da Flynt nel 1968, è sintomatico nel riflettere i mezzi con i quali, dopo aver ottenuto la parità nei diritti giuridici fondamentali nei Paesi occidentali più avanzati, la battaglia di tensione fondamentale si sarebbe giocata ora nel campo della differenza di ruoli sociali, di ruoli familiari, di subordinazione²⁷. In tal senso la prorompente narrativa e iconica valenza della citata performance *Vagina Painting* di Kubota nel corso del Perpetual Fluxfest alla Cinémathèque

>
Kate Millett, *No*, in
Manipulation, 1968

page one

'No' an Event arranged by Kate Millett
for performance at Judson Gallery at
five-thirty p.m. on October 21st, 1967

A the Structure
Description:

The structure-both a sculpture and a cage-consisted of a framework of twelve wooden 2x4's and 72 wooden dowels of a diameter of 1 and 1/8 inches. It was rectangular, measuring 12 feet long, 7 feet wide and 7 1/2 feet high. It was formed by two squares of notched 2x4's which constituted its top and bottom, the top square mounted on 4 2x4 pillars. The structure was pre-fabricated, measured, cut, notched drilled and fitted in the studio, then disassembled and transported to Judson on a push cart. There it was reassembled for the performance, then once again dismantled and returned to the studio.

Each long side of the cage consisted of 23 poles, fitted to holes drilled at intervals of 5 and 13/16's inches. the shorter ends of the cage had 13 poles each, placed at intervals of 6 inches. Three poles in the front were removed to allow the participants, the people who had come to the event, to enter. When the cage was closed on its occupants these three poles were replaced, chucks filled in the holes in which they lodged, and a final 1x2 nailed over the top of the front framework so that the poles could not be lifted and thus removed. All the poles were so exactly fitted that none could be moved up or down. To make this entirely impossible, narrow 1x2's were nailed along the top of the other three sides.

Because all the 2x4's had been notched and fitted exactly, the structure was extremely strong and required no reinforcing angles or other devices, but stood firm and rigid of its own accord and was capable of withstanding the pressure of its fifty occupants.

page two

The bottom of the cage rested on the floor of the gallery but was too heavy to lift, and though it was open at the top only a few inches separated it from the ceiling at all points save at the center where it was flush with a protruding ceiling beam.

Because of all these precautions, it was assumed that the inmates would find no means of escape and would be forced to break the bars of their prison- its thick strong dowels. But here I found I had underestimated the ingenuity of my victims, their respect for sculptural structures and their powers of cooperation among themselves, for they did find a peaceful means of egress. This I took to be significant. It also left the structure intact for other performances. The only alternative I had imagined was the dramatic and unceremonious escape which Bici Hendricks finally made by climbing over the seven foot structure at one of the points where a very narrow space between it and the ceiling allowed for a strenuous squeeze-out.

B The Performance
Narration:

The structure was put together between noon and three in the afternoon. At four o'clock the doors were opened and the structure was on view in the gallery's semi basement darkness, dramatically lit by two spotlights. As I had expected, it filled the entire gallery, leaving only a small area on all sides for spectators. It seemed rather austere and imposing, but not yet a formidable primary structure, severe in its purity of clean and untouched wood, the shadow of its bars quietly falling on all the surfaces in the room. A few of its later occupants saw it and, intent upon its aesthetic properties, did not guess its other functions. Others who did not stay for the performance, understood it only as a sculpture. A good many more understood it not at all. Still others never saw it.

Just after five-thirty the few spectators standing or sitting in the gallery were ushered off to join the

page three

majority awaiting the performance on the pavement outside. The gallery was then cleared of its folding chairs, all lights were turned out and the three bars were removed from the front of the cage to function as its entrance.

Then the door of the gallery was opened and silently and in the dark, the participants were led in single file into the cage. The handful we had seen a few moments before had grown to a multitude, and as the cage was already very full- those last to arrive (as well as other late comers)-were placed about the cage and seated as spectators. Still in the dark, the final bars were inserted at the front end of the cage. If the last ominous ring of the hammer had not yet informed them, then the lights which came on one moment later, acquainted those within the cage of their situation. The lights dimmed again and a tape began. I had found the cage surprisingly beautiful when it was empty, but full- it took on many new meanings, some of them contradictory.

There was a brief period of uneasiness and one could sense- even physically- the nervous uncertainty of those trapped inside. But this soon gave way to a different mood. Cigarettes were lighted up and conversations began even between strangers. A few were cognoscente, still fewer were friends; most were curious, many were off the street, a number were innocents. Inside the cage were old men and babies, cooperative children and a large number of young and middleaged men and women of all races and several nationalities.

The tape ran on-- a collection of sound effects and sound track sequences from Hollywood movie sources- an entire gamut of noises: footsteps, running water, flushed toilets, closed doors, gunfire, animal growls and barks, roller-coaster and carnival sounds, soothing music by which to eat popcorn between one Western and the next, a Protestant hymn, the noise of numerous catastrophes, a baby's cry, and a number of banal mood tunes.

page four

A second tape was placed in the rafter above the cage to record the sounds made by those within. This tape, the largely incomprehensible noise of fifty people talking at once over the noise of the other tape, is both valuable and useless. Movies made of the event will quite surely be of the same caliber as the lights were dim or altogether cut off during the first and major section of the event.

After twenty minutes, the occupants of the cage were finding their situation less and less agreeable and the tension began to mount once again. There were continual queries of "How long is this going to last?". Warden Jon Hendricks, Fumio Yoshimura and I either ignored these pleas or answered with deliberate honesty, "I don't know". Our prisoners had not yet perceived that this was true.

The spectators were of two sorts: one group enjoyed the spectacle of their fellows with relish and even delighted amusement, another group sat silent and thoughtful. Numbers within the cage were fading into contemplation as well. Others discussed their plight and a few began to confront it. At this point the room was darkened again and the tape rendered an eloquently corny version of Taps, bugles-echoing and superimposed upon each other. The room fell into a strange silence. As the last bugle fades all the occupants of the cage came alive as if expecting release, but instead the tape gave them only thoughtless gaiety and the lights went up only to dim.

Then there was a rush of activity within the cage and the room waited with excitement. The caged pulled together at their cage, stretching its bars with concerted energy and at last one little woman trickled through. She was cheered hilariously by the entire room. Now others, then all-- or nearly all, for though most went quickly out the door, not

page five

even wishing to comment, a few appeared to wish to stay behind bars in the brightly lit room and with the way open to them

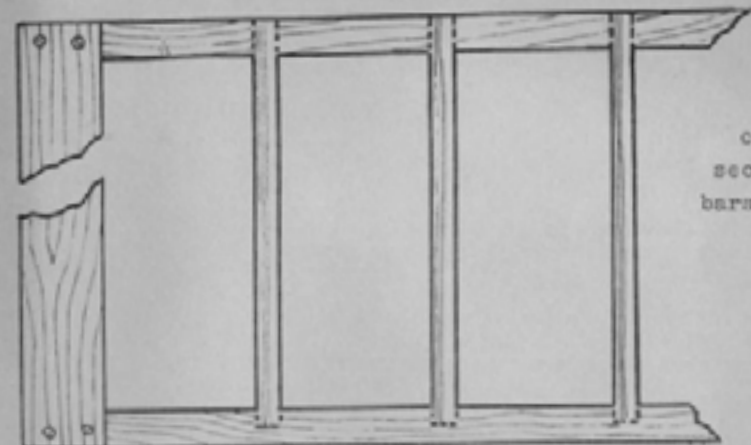
These last constituted a quite unforeseen second act, for many spectators stayed on as well and others arrived to watch the interesting and aimless existence of those behind bars for another fifteen minutes. Then all seemed to have understood that the event was finished. They left quietly and the cage was taken apart and removed.

The Judson series had been named Destruction and Manipulation. This event was given the day of the march on Washington and the Pentagon. Claustrophobia is appropriate on many occasions.

I had many misgivings about the 'propriety' of caging others. Moreover, this was to be a "happening" in quite a literal sense, as I could have no knowledge of what would happen once these people were caged, and that too gave me cause for apprehension as well as a fascinated curiosity. The length of the piece was not determined and must depend only upon the actions of its participants who were its performers. All action would be theirs and therefore unplanned, spontaneous and their own. Only the situation was determined in the size and shape of the cage- an extreme but very probable situation.

Cages are not new to me: I have known them for a long time and had already made reference to the fact last July when I did one large Trap environment in a basement on the Bowery. I expect to deal with them again in the future as there are so many everywhere.

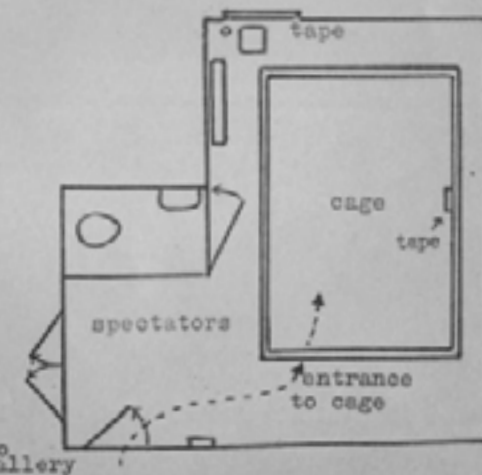
Art Heltelt



cross
section
bars and frame



Detail of
notches
and
joining



entrance to
gallery

de New York, il 4 ottobre di tre anni prima, è doppiamente significativa, se l'artista sceglie di dipingere la carta collocata orizzontalmente (come nell'Action Painting) accovacciandosi sopra per permettere al pennello applicato agli slip di stendere il colore rosso. Dalla differenza biologica alla differenza di genere, caratterizzante i ruoli sociali, scaturisce l'enunciato che anche le forme artistiche istituzionalizzate non sono libere da tali imposizioni di subordinazione del soggetto autoriale. E se fino ad allora la posizione dell'artista coincideva quasi sempre con quella della musa, Kubota opera un rovesciamento delle attribuzioni biologiche del femminile che piacquero a pochi, in una interpretazione paradossalmente ironica del postulato di Maciunas secondo il quale tutti possono fare arte.

Queste e altre opere in mostra, unitamente a una selezione degli scritti delle artiste, dimostrano come l'insistenza sulla partecipazione dei visitatori – o, nel caso delle *performances* descritte, degli spettatori – operasse un ribaltamento di ruoli codificati attraverso la performatività e la centralità politica delle esperienze personali. Incrociandosi questa con tematiche profemministe e femministe, la critica all'istituzione museale diventa una critica alle convenzioni di genere che tali istituzioni implicavano e avevano contribuito a corroborare.

¹ Definizione dell'arte tratta dalla semantica e applicabile a tutti gli esempi passati e presenti [...] 2. non-funzionale, tempo libero, include: non essenziale per la sopravvivenza / non essenziale per il progresso materiale / giochi, scherzi, sport, belle arti." G. Maciunas, *Fluxudiagram Fluxus (its historical development and relationship to Avant-Garde movement)*, 1966. Le traduzioni da lingue straniere, qualora non diversamente indicato, sono dell'autrice. Viene indicata tra parentesi luogo e data di nascita degli artisti presenti in mostra.

² Serie di poemi spaziali No. 1. Scrivi una parola [o parole] sul cartoncino incluso e sistemala da qualche parte. Comunicami parola e luogo, così che io possa collocarli su una tabella sulla base della quale realizzerò una carta topografica mondiale, che sarà inviata ad ogni partecipante." Chieko Shiomi, *A series of*

spatial poems, No. 1, in: *Happening & Fluxus*, catalogo della mostra, *Materialien*, a cura di H. Szeemann e H. Sohm, Kölnischer Kunstverein, Colonia 1970, s.p.

³ B. Buchloh, *1962*, in AA.VV., *Art since 1900*, Thames & Hudson, Londra 2004, p. 457. Ricordiamo nello specifico le esperienze di "esilio", pur diversamente motivate, di artisti coreani e giapponesi (Nam-June Paik, Yoko Ono, Ay-O, Mieko Shiomi, Shigeko Kubota e altri che raggiunsero Fluxus negli anni a seguire). Emmett Williams, George Maciunas e Benjamin Patterson lavorarono nella Germania Ovest al servizio della US Army all'inizio degli anni sessanta; Robert Filliou venne a contatto con la cultura asiatica nel corso del suo stazionamento in Corea per la United Nations Korean Reconstruction Agency nei primi anni cinquanta.

⁴ Cfr. anche l'intervista dell'autrice con Shiomi qui

pubblicata.

⁵ Cfr. D. Daniels, *Vier Fragen an Mieko Shiomi*, in "Kunstforum International", 115, 1991, p. 212.

⁶ Cfr. L.R. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in "Art International", 12, 2, February 1968, pp. 31-36.

⁷ Cfr. B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", 55, Winter, 1990, pp. 105-143.

⁸ G. Maciunas, *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement*, 1965. Questa la citazione completa: "To establish artist's nonprofessional status in society, / he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, / he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, / he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it".

⁹ Sull'analisi degli aspetti performativi di Fluxus cfr. K. Stiles, *Race, Gender, and Sex*

in *Fluxus events*, in *ead.*, *Between Water and Stone: Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts*, in *In The Spirit of Fluxus*, catalogo della mostra, a cura di E. Armstrong, J. Rothfuss, Walker Art Center, Minneapolis, 1993, pp. 62-99.

¹⁰ J. Langshaw Austin, *How to Do Things with Words (The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955)*, Oxford University Press, Oxford 1975 (1962).

¹¹ J. Butler in *Corpi che contano* (ead., *Bodies that Matter*, Routledge, New York 1993) ribadisce come le radici della costruzione del corpo e della materia stessa siano da rintracciarsi in una serie di codici o discorsi che impongono di recitare ruoli prescritti, prendendo coscienza del carattere non tanto naturale, quanto prescritto di tale costruzione.

¹² L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 1986 (1966), p. 569.

¹³ *Experimental Women in Flux*, presentazione di scritti e libri tratti dalla Silverman Collection, a cura di S. Bevan e D. Senior, New York Museum of Modern Art, 2010.

¹⁴ "Überführung der Kunst in Lebenspraxis": P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 72. Così Bürger: "Diese hat nicht stattgefunden und kann auch nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falschen Aufhebung der autonomen Kunst", *ibid.*, pp. 72-73.

¹⁵ Cfr. le "tecnologie del genere" postulate da Teresa de

Lauretis negli anni ottanta, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

¹⁶ Cfr. il saggio di M. Schöpp qui pubblicato.

¹⁷ Cfr. C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in "Artforum", February 2006, pp. 179-185.

¹⁸ Cfr. *Id.*, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in "October", Spring 2012, 140, pp. 91-112.

¹⁹ C. Schneemann, *In the year 2000*, in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, a cura di K. Stiles, P. Selz, University of California Press, Berkeley 2012, pp. 842-843.

²⁰ "Paik and Moorman's actions are extraordinary demonstrations of the role the body plays in structuring not only the meaning and presence of objects, but the juridical and institutional practices that control, manage, and litigate that body." K. Stiles, *Between Water and Stones*, cit., p. 84.

²¹ Cfr. C. Schneemann, *Meat Joy*, in <http://www.caroleeschneeman.com/meatjoy.html>.

²² Cfr. Yoko Ono, *Cut Piece*, in *ead.*, *Grapefruit*, New York 2000, s.p.

²³ Cfr. la lettura proposta da T. Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Laurence King Publishing, London 2004, p. 133.

²⁴ Cfr. K. Millett, *'No' an Event arranged by Kate Millett*, p. 2, in *Manipulation*, a cura di J. Hendricks, Documenti e fotocopie su performance,

Roaring Fork Press, New York 1968. Per un approfondimento del contesto storico-culturale nel quale Millet concepì *cages* quali *environments* cfr. K. O'Dell, *Fluxus Feminus*, in "The Drama Review", 41, 1, Spring 1997, pp. 43-60.

²⁵ Cfr. F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999, pp. 50-57.

²⁶ Questo il proposito di Flynt: "OVERTHROW THE HUMAN RACE! We, the REALISTS, accuse humanity of the following inherent biosocial defects: A) Predisposition to oligarchic social organization. B) Perpetual division between exceptional individuals (leaders, heretics, etc.) and the herd-like masses. C) Asymmetry of the sexes, resulting in perpetual male primacy. D) Perpetual war and preparation for war, including preparations for the self-extermination of the species. E) Persistent problems concerning sexual adjustment". H. Flynt, *Overthrow the human race!*, manoscritto, 1968, in *Happening & Fluxus*, op. cit., s.p.

²⁷ Cfr. Restaino e Cavarero, *Le filosofie femministe*, cit., p. 51.

NOTATION E INSTRUCTURE

CAGE E FLUXUS

ANGELA LAMMERT

Per John Cage il concetto di notazione abbraccia partiture musicali classiche, partiture grafiche di eventi acustici e istruzioni per azioni¹. Gli artisti Fluxus preferivano il termine *instructure*: un'opera di Yoko Ono si intitola *On insound/On instructure* (1964), mentre George Brecht parla di *instruction cards*².

Cage sembra essere il centro indiscusso del movimento Fluxus, dal quale tutto parte e al quale molto ritorna; così George Maciunas, guardando il suo *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, lo definisce "decisamente la figura centrale del diagramma. [...] Vedi, tutto è collegato con John Cage"³. Questo diagramma non viene definito né *instructure* né *notation* ma, viste la congiuntura e la rivisitazione del concetto di notazione in questo periodo, è considerato una cronologia. Rivisitazione significa anche ampliamento; così, il concetto di notazione non comprende più soltanto partiture musicali classiche o grafiche⁴. La funzione della partitura nel senso di istruzione per una attività, caratteristica del movimento Fluxus, sembra avere un'accezione più ristretta rispetto alla notazione intesa in questo senso. Come avremo modo di vedere, la notazione include la connotazione di un processo artistico di ricerca della forma che contiene la possibilità di *instructures*, ma non si limita a esse⁵.

Il nome Fluxus compare nel marzo del 1961 come titolo di una rivista di Maciunas, che l'anno successivo lo estenderà all'esecuzione di azioni e brani al festival internazionale Fluxus di Wiesbaden, dandone così una codificazione pubblica. Conformemente a questa interpretazione, il presente saggio parte dalle seguenti riflessioni. Fluxus va ricondotto direttamente alle lezioni di musica che Cage tenne alla New School for Social Research (1958-1959), frequentate da Jackson Mac Low, La Monte Young, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow e altri. Si ricordino anche i suoi soggiorni estivi al Black Mountain College (1948, 1952), i concerti che tenne a Donaueschingen (1958) e a Darmstadt (1958) e le tournée mondiali con la Merce Cunningham Dance Company. Il mito iniziò sin dal 1952, quando Cage, insieme a Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor e altri eseguì nella mensa del Black Mountain College *Untitled Event*, passato alla storia come il primo happening⁶. Il periodo fino al 1962 è stato definito pre-Fluxus o proto-Fluxus. Questa classificazione trasmette una visione di Fluxus, inesatta e ormai criticata, come movimento autonomo e

circoscritto nel tempo, un gruppo o una cerchia ristretta di artisti che negli anni sessanta e settanta del Novecento hanno lavorato insieme riconoscendosi sotto questa etichetta; l'eterogeneità che caratterizza le origini, la provenienza e le concrete pratiche artistiche di ciascuno suggeriscono piuttosto una lettura "a macchia di leopardo"⁷. Che cosa significa questo per la notazione?

NOTAZIONE COME PARTITURA CLASSICA

Il 1952 è non soltanto l'anno dell' *Untitled Event*, ma anche di altri due importanti eventi che ci interessano: la prima esecuzione, realizzata a Woodstock da David Tudor, dell'opera di Cage *4'33"*, riferimento importantissimo per il movimento Fluxus; e poco tempo dopo, a Parigi, la prima del film di Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* (Urla in favore di Sade), in cui per più di un'ora uno schermo completamente nero si alterna allo schermo bianco, mentre voci monocordi recitano brani tratti da vari testi.

In questa sede non entreremo nella discussione sul significato di *4'33"* per l'idea di silenzio di Cage e dell'inclusione di rumori quotidiani come espressione musicale⁸. Ci concentreremo invece su tre diverse notazioni di quest'opera: la cosiddetta versione *Tacet*, la partitura dell'edizione Peters e la ricostruzione della partitura originale. La versione *Tacet*, certamente la più conosciuta, si compone di tre fogli ed è data agli anni 1952 e 1960. Il primo foglio riporta il titolo, l'assegnazione delle parti - "For Any Instrument Or Combination Of Instruments" (per qualsiasi strumento o combinazione di strumenti) -, la firma di Cage e l'indicazione dei diritti⁹. Il secondo foglio contiene un commento all'esecuzione, che funge contemporaneamente da racconto della prima esecuzione in pubblico. Sul terzo foglio, sotto ai tre movimenti indicati con numeri romani, è scritto "tacet", termine musicale che indica agli interpreti di tacere per la durata di quel movimento. Come nei mesostici di Cage, originariamente le osservazioni erano manoscritte a penna e inchiostro; nella versione destinata alla vendita sono state riprodotte in facsimile. L'inclusione della cronaca della prima esecuzione fa capire che non si tratta della partitura originale, ma di un esemplare antedatato. *4'33"* uscì a New York nel 1960, e nel 1986 fu pubblicato dalle Edizioni Peters.

Nella versione *Tacet* si legge: "Il titolo di quest'opera indica la lunghezza totale di questa performance in minuti e secondi. A Wood-

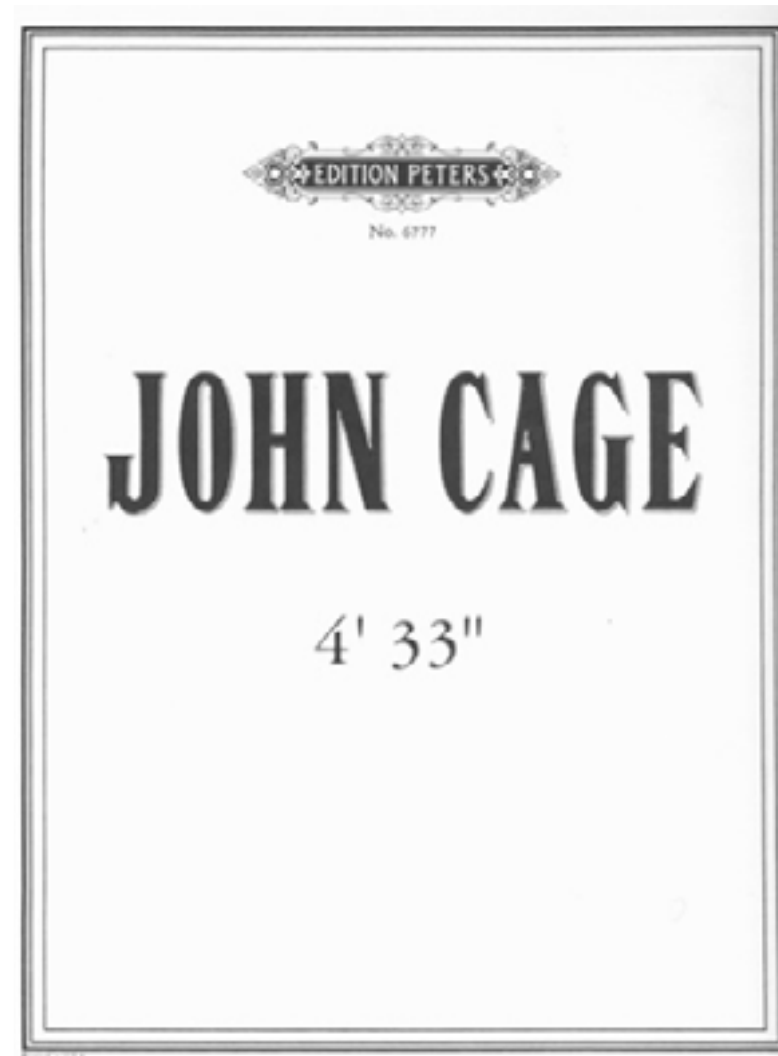
stock, N.Y., il 29 agosto 1952, il titolo era 4'33" e le tre parti duravano 33", 2'40" e 1'20". Fu eseguita da David Tudor, pianista, che indicò l'inizio di ogni parte chiudendo la tastiera, e la fine aprendola. Dopo la performance di Woodstock, fu fatta una copia in notazione proporzionale per Irwin Kremen, dove la lunghezza di movimenti era rispettivamente 30", 2'23" e 1'40". In ogni caso, l'opera può essere eseguita da strumentista/i qualsiasi, e i movimenti possono avere qualsivoglia durata¹⁰.

Com'è noto, il brano è formato da tre movimenti di lunghezza diversa, che raggiungono la durata complessiva che dà il titolo alla composizione e che Tudor marcò abbassando e sollevando il coperchio della tastiera. Dalle cronache di questa leggendaria esecuzione sappiamo che Tudor controllava la durata del brano su un cronometro visibile al pubblico. Come spiegato nel commento alla notazione, fu realizzata un'altra scansione per Irwin Kremen, in cui il primo e il secondo movimento erano più brevi e il terzo più lungo, la durata totale era la stessa.

La partitura originale è considerata dispersa, ma ne abbiamo un'idea grazie a una ricostruzione di Tudor: le indicazioni dei tempi e delle battute erano riportate senza note su dodici fogli da musica. Era dunque una partitura classica con chiavi, pentagrammi e distribuzione delle battute.

Anche nella menzionata partitura per Irwin Kremen, che risale al 1953, il brano è riportato su dodici fogli con notazione proporzionale. Questa notazione grafica – compilata soltanto un anno dopo la partitura originale in stile classico – si basa chiaramente, da un punto di vista formale, sul *White Painting* di Rauschenberg (1952): nell'una e nell'altro compaiono tre linee verticali che ricordano delle stanghette di misura e che occupano l'intera altezza del supporto. Mentre nel dipinto di Rauschenberg vengono così a formarsi tre rettangoli verticali di grandezza armoniosamente uguale, in Cage – attraverso la suddivisione asimmetrica e le linee nere di diverso spessore, tracciate proporzionalmente alle unità di tempo delle tre parti del brano e libere sullo sfondo – il silenzio è catturato in un'immagine. La notazione è impiegata come strumento visivo. Quello che ancora un anno prima era stato rappresentato in una partitura classica che rinunciava alle note, diventa ora notazione grafica.

Questa differenza tra le partiture di 4'33" ricostruite e conservate è stata occasione di ampi dibattiti tra gli studiosi¹¹. Il carattere musicale della composizione che si osserva nelle partiture di dodici pa-



John Cage, 4'33'' No. 2 (0'00''), 1962

gine cede il passo a un orientamento più concettuale nelle edizioni successive. La stesura concettuale si riallaccia all'idea teorica, mai realizzata, di un brano silenzioso, che Cage, stando alla sua conferenza *A Composer's Confession* tenuta al Vassar College, aveva in mente nel 1948 con il titolo *Silent Prayer*. Il progetto era inteso come polemica politica contro la Muzak Company, che produceva in grande stile musica di sottofondo per grandi magazzini nell'intento di influenzare positivamente il comportamento dei consumatori. Cage giunse alla conclusione che una composizione silenziosa potesse essere apprezzata soltanto in un contesto artistico ben preciso. Ciò sarebbe cambiato con le performance della cerchia di Fluxus. Così, Nam June Paik avrebbe incluso nel suo film *A Tribute to John Cage*, del 1973 – quindi più di vent'anni dopo – *4'33"* eseguito dallo stesso Cage, con un pianoforte sistemato nei viavai di una strada di New York, per i passanti che gli si radunavano intorno. Benché Cage compaia personalmente come esecutore, Fluxus ne ha cambiato la base teorica. In una stesura del 1986 del *Silent Piece*¹² si vede chiaramente che, nel corso della sua vita, la durata del brano non fu sempre di quattro minuti e trentatré secondi.

Indipendentemente da questi sviluppi, si può osservare che la partitura originale era costituita da una scrittura musicale convenzionale – seppure senza note. Dunque non si tratta della prima notazione intesa come istruzione per un'attività, come suggerisce la cronologia di Maciunas ricordata all'inizio, o il racconto dello stesso Cage. Questo vale anche per l'esecuzione di *0'0" 4'33" (n. 2)*, che risale al 1962, prima della performance di Cage per Paik. Durante una tournée in Giappone, Cage sedeva a una macchina da scrivere rafforzata acusticamente, in una sala da concerti a Tokyo. Quello che si sente è l'atto di scrivere le istruzioni per l'azione, la stesura materiale delle note come avvenimento musicale¹³, in cui le parentesi del tempo sono completamente soppresse. Lo svolgimento rimane indeterminato; soltanto l'aggettivo "disciplined" può essere letto come indicazione indefinita sul rispettivo ritmo, indipendente dalle altre azioni. Tuttavia, diversamente dalle successive istruzioni per le attività degli artisti Fluxus, si tratta di una notazione quasi udibile – per Cage la performance può essere musicale, ma questo non è vincolante, e pertanto non ci sono più note. Questo brano performativo fu ideato per Yoko Ono e per il compositore Toshi Ichianagi, allora suo marito, nel periodo della massima fioritura di Fluxus. Ono e Ichianagi erano due figure centrali del movimento Fluxus newyorkese.

La scrittura, che si ascolta come "performance", non viene recitata. Per poter eseguire nuovamente il brano, Cage fornisce le seguenti indicazioni per l'interprete, che rappresentano anche la notazione: "0'00" (4'33" per la seconda volta). Per Yoko Ono. In una situazione attrezzata della massima amplificazione (no feedback) si esegua un'azione disciplinata. Con interruzioni a piacere. Svolgere in tutto o in parte un compito per altri. Non ci possono essere due esecuzioni della stessa azione, né quell'azione può essere l'esecuzione di una composizione 'musicale'. Non rivolgere alcuna attenzione alla situazione (elettronica, musicale, teatrale). La prima performance è stata la stesura materiale del manoscritto (prima solo impostazione dei margini)"¹⁴.

La partitura originale di *4'33"* contiene potenzialmente la notazione modificata, ma ancora non la rappresenta. Lo stesso vale per *Untitled Event* del 1952, per il quale non si hanno istruzioni per l'azione né notazioni di mano di Cage. Si sono però conservati dei disegni che successivamente ricostruiscono la distribuzione dei posti (del 1965, di Michael Kirby e Richard Schechner), e la disposizione del palco (del 1989, di M.C. Richards)¹⁵. Le due opere paradigmatiche del 1952 – *4'33"* e *Untitled Event* – diventano così *instructure* soltanto in un momento successivo.

Contemporaneamente alle attività di Cage basate sulla musica in Nord America, in Europa la forma scelta per ampliare il concetto tradizionale di arte attraverso la comunicazione e la costruzione di situazioni è il cinema. Birgit Hein, tra i pionieri del cinema strutturale, trova il comune denominatore tra l'idea di musica e l'idea di cinema, Cage – Fluxus – cinema¹⁶, e sottolinea l'importanza del cinema per *Untitled Event* o per *18 Happenings in 6 Parts* di Allan Kaprow (1958). Lo stesso Cage ha associato *4'33"* con *Zen for Film* di Nam June Paik (1962-1964). Maciunas vede invece in *4'33"* un precursore del cinema Fluxus, che nel 1966 raccolse in un'antologia in cui incluse *Zen for Film* di Paik.

In questo contesto, Maciunas sostiene che *Sleep* di Andy Warhol (1963) è un plagio di *Tree Movie* di Jackson Mac Low (1961)¹⁷. Per la verità, nel caso di Warhol si tratta semplicemente di un testo inteso come istruzioni per la regia e non di una sceneggiatura vera e propria. Anche in questo caso siamo di fronte a un uso modificato della notazione. Se per il film di Debord del 1952 non esiste, negli ambienti letteristi, una notazione cinematografica, il rimprovero espresso nei con-

fronti del film di Warhol si riduce a un fraintendimento della notazione scritta intesa come “copione”. E se i letteristi non avevano alcuna parte sulla scena del cinema indipendente che alla fine degli anni sessanta gravitava intorno al festival del cinema sperimentale di Knokke (Belgio)¹⁸, la notazione per un soggetto cinematografico non interessava neppure negli ambienti altrettanto sperimentali di Xscreen a Colonia. Ma non è possibile generalizzare. Più tardi Peter Kubelka, considerato uno dei principali rappresentanti del cinema strutturale, avrebbe definito “notazione” la “partitura” (il soggetto) del film, il film stesso e il montaggio dei singoli spezzoni in un quadro sulla parete espositiva¹⁹. Ciò vuol dire che le partiture cinematografiche non soltanto sono simili alle istruzioni per le azioni Fluxus, ma possono essere utilizzate anche per la loro realizzazione. La reinterpretazione del cinema al di là dei contenuti narrativi che ha luogo nei primi anni cinquanta non è pensabile senza la conoscenza del cinema degli esordi e dell'uso che faceva della notazione. Qui la notazione cinematografica viene applicata alla produzione di musica e, nell'uso delle sue qualità grafiche, somiglia alle notazioni fotografiche di Mauricio Kagel, che nel 1960 le definirà uno strumento di articolazione della forma, come si vedrà più avanti.

All'inizio del XX secolo la sinestesia tra cinema e musica svolge un ruolo di primissimo piano. Oskar Fischinger, noto in Germania nei primi anni trenta con i suoi film astratti in bianco e nero, e che con la *Komposition in Blau* (1935) aveva vinto il primo premio alle Biennali del cinema di Venezia e Bruxelles, negli stessi anni tentò di generare suoni dalle forme geometriche della traccia sonora. Definì “Tönende Ornamente” (ornamenti sonori, 1931-1932) i rotoli di motivi decorativi lunghi più di dieci metri con i quali si proponeva di dar vita a un nuovo genere di musica.

Cage collaborò con Fischinger in America al film a colori *An Optical Poem* (1937). Il suo compito consisteva nel riportare all'immobilità con una penna d'uccello le forme di carta colorata fissate a una trave al soffitto, dopo che erano state modificate sullo sfondo dipinto. *Organic Fragment* di Fischinger (1941) derivò probabilmente da un brano per percussioni di Cage. Si può supporre un riferimento diretto al procedimento di notazione di Fischinger, per l'esattezza ai già ricordati *Tönende Ornamente*. Benché i contemporanei li percepissero come rumori, i prodotti acustici di Fischinger dovevano essere straordinariamente interessanti per Cage. A proposito della sua composizio-

ne *HPSCHD* (1967-1969), racconta che, durante la programmazione del computer con i suoi collaboratori, gli venne improvvisamente l'idea di inventare degli ornamenti che migliorassero i suoni a essi associati. Lo fece senza menzionare Fischinger²⁰. Si deve però supporre che fosse a conoscenza delle qualità visive della notazione cinematografica, e che tale conoscenza avesse una parte nello sviluppo delle sue notazioni musicali grafiche.

Musica e notazione assunsero caratteristiche sempre più visive negli spartiti di Cage, come nel suo primo brano performativo, *Water Music* (1952), ulteriormente elaborato nella versione televisiva *Water Music for Solo Television Performer* (1959)²¹. Questa associazione di elementi visivi e acustici nell'esecuzione avrebbe lasciato un'impronta su Fluxus, così come la notazione sotto forma di testo per un'attività era un concetto ormai acquisito.

NOTAZIONE COME QUADRO

L'orientamento visivo di Cage risale ai suoi esordi, anche se nella sua retorica personale questo momento è spesso lasciato ai margini²². La notazione come strumento visivo può essere considerata esemplificativa alla luce di una partitura riscoperta solo di recente²³. Si tratta di *Chess Pieces* (1944 circa). Nel 1944 Marcel Duchamp invitò Cage a una mostra dal titolo *The Imagery of Chess* presso la galleria Julien Levy a New York. Vi parteciparono, tra gli altri, André Breton, Alexander Calder, Man Ray, Roberto Matta, Robert Motherwell, Dorothea Tanning e Ossip Zadkine. Erano esposti soprattutto pezzi di scacchi non convenzionali; il contributo di Duchamp era una scacchiera fissata verticalmente alla parete. Cage presentò *Chess Pieces*, in cui riuniva immagine e notazione, elementi visivi e acustici.

Prima Cage compose il brano musicale per pianoforte preparato *Chess Pieces*, poi lo trasformò in un quadro. Alla mostra era presente un secondo brano musicale: *Chess Serenade* di Vittorio Rieti. Alla composizione di Cage seguì di pochi anni il famoso brano *Sonatas and Interludes* (1946-1948), anch'esso per pianoforte preparato. La *gouache* a scacchi, con campi positivi e negativi di iscrizioni notazionali su fondo grigio, scomparve sia dal cosmo dell'autorappresentazione di Cage, sia dalle leggende che i suoi allievi crearono intorno alla sua persona. A ciò può avere contribuito l'innalzamento a canone, nella costruzione del proprio



John Cage, *4'33" for any instrument or combination of instruments*, 1962
Collezione Archivio Bonotto

mito e nella ricezione della sua opera, del “principio di indeterminazione”. In ogni caso, scacchi e funghi erano per Cage il “contrario di un processo casuale”²⁴; piuttosto, erano una compensazione al suo interesse per il principio di casualità. Le note di *Chess Pieces* sembrano stese con un pennello morbido: si riesce a leggerle solo da vicino, e da lontano fanno l'effetto di linee orizzontali e verticali e punti variamente disposti nei singoli campi di una composizione iconica astratta.

Se il tenue cromatismo di questo quadro si avvicina alla successiva predilezione per i *White Paintings* (1951) dell'amico Robert Rauschenberg, la notazione dell'*Aria* per voce sola (con qualsiasi estensione vocale) del 1958, che Cage dedicò alla cantante Cathy Berberian, sorprende

invece per i suoi colori accesi. Le vibranti linee curve ascendenti e discendenti sono tracciate con forza in blu su rosso e viola fino al giallo, e spiccano sul fondo bianco della carta. Se nel quadro dei *Chess Pieces* Cage aveva estraniato in singoli campi, con il cromatismo bianco e nero del segno, il tradizionale pentagramma – ma lo aveva comunque utilizzato –, in *Aria* esso manca del tutto. I diversi colori di *Aria* descrivono il cambiamento dei toni, che tuttavia, nel rispetto del “principio di indeterminazione”, non sono fissati ma lasciati alla scelta dell'interprete.

Per Cathy Berberian, per esempio, il nero con linee tratteggiate parallele poteva significare “Sprechstimme” (parlato, recitativo), il viola “Marlene Dietrich” e l'azzurro “bambino”. Rettangoli neri stanno per eventi rumorosi al di là della voce cantante. Il testo è composto da vocali, parole e frasi in cinque lingue: armeno, russo, inglese, francese e italiano. La composizione musicale può essere eseguita come assolo o come composizione simultanea; nel secondo caso, contemporaneamente a un insieme di voci a piacere del *Concerto for Piano and Orchestra* (1957-1958), oppure con la composizione registrata *Fontana Mix* (1958). La notazione rappresenta in orizzontale il tempo e in verticale l'altezza del suono, suggerendo approssimativamente, più che indicare con precisione. Il rapporto tra spazio e tempo è libero. Gli otto colori e l'associazione con linee parallele tratteggiate stanno per dieci stili di canto a piacere.

Questi due esempi dimostrano che il quadro può essere una notazione quasi monocroma, mentre la notazione con colori forti e ben definiti può ricordare la tavolozza dei classici della modernità. Se in un primo momento Cage si entusiasmò per la pittura di Vincent van Gogh, che nella natura non vedeva il nero, e ne emulò la stesura del colore sulla tela²⁵, al più tardi nel 1948 e 1952, al Black Mountain College, si destò il suo interesse per la pittura monocroma, in particolare per quadri bianchi o neri²⁶. Gli interessava soprattutto la specifica qualità cromatica di ogni singola pennellata che, al contrario dell'espressionismo astratto di un Jackson Pollock, ritrovava soprattutto nell'amico pittore Mark Tobey. Negli anni quaranta lo avevano colpito le scritte bianche di Tobey, che gli avevano aperto un mondo pittorico oltre l'astrazione geometrica²⁷. Nelle tele bianche, prive di colore, Cage vede un'analogia con la sua rappresentazione del silenzio, di cui il leggendario *4'33'* è esemplificativo²⁸. Ciò che gli interessava era l'analogia tra composizioni, in musica e nelle arti visive, senza inizio, parte centrale o fine, e senza una ponderazione centrale.

Quadro come notazione può significare anche notazione come quadro; dunque la presentazione di notazioni grafiche in un contesto espositivo rappresenta la continuazione degli esordi pittorici di Cage. L'inclusione nella notazione del colore, elemento essenziale della pittura, apre inoltre la visione dell'intrecciarsi del timbro sonoro della musica con i timbri cromatici delle arti visive. Nell'iniziale confronto di Cage con il colore hanno un ruolo decisivo il gruppo dei "Blau Vier" ("i quattro azzurri": Lyonel Feininger, Alexej von Jawlenskij, Vassilij Kandinskij e Paul Klee) e Anni e Josef Albers, allora docenti al Black Mountain College²⁹. Nel 1939 Cage organizzò persino delle mostre a Seattle sugli artisti del Bauhaus. "Io scrivo musica. Loro sono i miei insegnanti"³⁰, spiegò a Jawlenskij.

Un confronto tra i quadri *Wege zum Knoten* di Paul Klee (1930) e *Knoten* di Anni Albers (1947) da un lato e la notazione di *Fontana Mix* (1958) dall'altro evidenzia una sorprendente somiglianza formale. *Fontana Mix* è formato da dieci fogli strutturati con linee curve, dieci fogli trasparenti con punti, e due fogli trasparenti con, rispettivamente, una linea e una griglia. Per eseguire il brano bisogna posare uno dei fogli con i punti su uno dei fogli con le linee curve, e disporre i due fogli trasparenti con la linea e la griglia in modo tale che la linea retta colleghi un punto all'interno del quadrato con uno esterno a esso. È una questione di adattamenti formali, della temporalità nelle relazioni e della notazione come processo. Il quadro può essere una notazione e sfociare in una composizione. La notazione può somigliare a un quadro e, come tale, essere presentata alle mostre, a prescindere dall'esecuzione acustico-visiva.

A questo punto non stupisce il fatto che nel 1965, in occasione di una lettura di suoi testi su Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp e Jasper Johns al Los Angeles County Museum, Cage rispondesse alle domande del pubblico sulla sua attività pittorica con l'aneddoto, più volte ripetuto e variato, secondo il quale, di fronte alla sua indecisione tra pittura e musica, Arnold Schönberg gli aveva fatto promettere che avrebbe dedicato la sua vita alla musica. Sottolineando che, da quel momento in poi, avrebbe smesso di dipingere, aggiunse: "Ora, una parte di quella musica, in particolare intorno al 1956, il *Concerto per piano e orchestra* usa notazioni grafiche, e quelle notazioni sono state presentate alle mostre [...] Allora, ho dedicato o no la mia vita alla musica?"³¹. Questa postilla non si trova in nessuno dei ricchi volumi di interviste, ma getta un po' di luce sull'inclinazione di Cage per le arti visive e sull'uso della notazione come strumento visivo.

NOTAZIONE COME OPERA

Il primo brano di George Brecht basato su operazioni casuali, *Three Coloured Lights* (1958), parte da cartoncini con istruzioni per semplici azioni che devono essere compiute da altri. Fu eseguito nella classe di Cage alla School for Social Research, ma venne respinto perché giudicato troppo controllato³².

Questo è interessante nella misura in cui già comincia a manifestarsi, qui, un conflitto che si svilupperà con Kaprow in occasione di *18 Happenings in 6 Parts* di quest'ultimo (1959) e che Cage porterà avanti in una forma inaspettatamente violenta, in cui compare per la prima volta l'idea di happening³³. Motivo del contrasto è la questione del controllo che viene espresso attraverso le *instruction cards*. Cage definì "regole poliziesche" quelle schede, che riportavano istruzioni esatte sui posti da prendere durante l'evento. Da un lato, queste contrastano con il "principio di indeterminazione" da lui propugnato; dall'altro lato, Cage criticava il legame che ne derivava con l'autore dell'azione artistica. Un cambiamento nel principio di casualità propugnato da Cage iniziò a manifestarsi presto³⁴. Vi è da chiedersi se l'autorità dell'artista venga solamente dissimulata. In un altro contesto vi fu persino un inasprimento polemico: "In quell'atmosfera il caso giocava un ruolo nel culto del morire per un'autorità, che finisce con i piloti kamikaze"³⁵. Oltre a uno stretto legame tra Cage e Fluxus si osserva dunque una differenziazione tra i due, da cui derivò una decisa radicalizzazione dei principi scaturiti dal suo lavoro. Se in Cage, come in tanti suoi contemporanei, la notazione diventa opera esposta al pubblico e che dall'inizio degli anni ottanta appare intrecciata ai suoi lavori di arte visiva, la notazione come istruzione diventa uno strumento per la realizzazione di azioni e performance concettuali.

A prescindere da queste differenze, nel 1969 Cage e Alison Knowles raccolsero partiture grafiche e istruzioni per l'azione di performance basate sul principio di indeterminazione in una pubblicazione, diventata leggendaria, intitolata *Notation*. A proposito di questo libro, Cage osserva in un'intervista: "È una bella raccolta. Ed è stata fatta senza nessun giudizio estetico, è stata semplicemente frutto delle circostanze. E le mie circostanze mi hanno portato in tutto il mondo, con la compagnia di danza [Merce Cunningham Dance Company, n.d.T.]. E ogni volta che incontravo un compositore, gli chiedevo un manoscritto"³⁶. Al posto del-

la prefazione Cage mette l'immagine di un acquario, una grande cassa di vetro dove tutti i pesci nuotano come in un oceano, e non dove ogni specie è rinchiusa in un piccolo riquadro con il nome in latino³⁷. Cage sottolinea che il libro nacque da operazioni casuali con l'I Ching, a partire dalla tipografia fino alla composizione di immagini e testo. I testi contengono osservazioni di diversi compositori sulla notazione o su altri argomenti correlati.

Questa autorappresentazione contrasta sia con il contributo dello stesso Cage, sia con l'inclusione nel volume delle istruzioni per l'azione di uno degli happening di Allan Kaprow. Di Cage, che sperimentava con una grande varietà di notazioni – carte trasparenti e persino partiture componibili, come quelle per *Music Walk* (1958) o *Cartridge Music* (1960) – è qui inclusa la partitura a notazione classica di *Music of Changes* (1951), considerata esemplificativa del suo principio di indeterminazione. Il sincronismo con la dichiarazione iniziale non sembra casuale. Le istruzioni per *18 Happenings in 6 Parts* di Kaprow non sono incluse nella raccolta, che dunque non è nata soltanto dalle circostanze quotidiane al seguito della Merce Cunningham Dance Company.

Ciononostante, questa raccolta di notazioni non sembra deliberatamente compilata in base a categorie estetiche, altrimenti vi sarebbero state certamente incluse le radicali notazioni musicali fotografiche di Mauricio Kagel per *Transición 1* (1958-1959), e non *O.T. (Question of Taste, 1965)* dello stesso Kagel. A proposito delle fotografie, Kagel scrive come il materiale diventi “strumento per l'articolazione della forma”³⁸. Si tratta di fenomeni di stratificazione – un cambiamento della dinamica della luce, o la sovrapposizione di un negativo fotografico a sé stesso. I problemi grafici e la differenziazione di elementi musicali diventano parte del processo compositivo. Molte delle notazioni pubblicate in bianco e nero nel libro di Cage sono a colori nella versione originale. La raccolta nasce anche da una ragione molto pragmatica: amici pittori avevano donato dei quadri alla Foundation for Contemporary Performing Arts per sostenere gli artisti performativi, le cui opere vengano eseguite e non si materializzino in oggetti vendibili: originariamente Cage voleva, con la vendita della raccolta di manoscritti, cambiare questo stato di cose³⁹.

L'aspetto innovativo del volume di notazioni di Cage rimane l'inclusione sullo stesso piano di notazioni musicali grafiche e di istruzioni da seguire per l'esecuzione di performance. La cura di Cage per la

forma grafica delle sue notazioni – “una specie di circo a mio uso e consumo” – aveva, come disse lui stesso, i suoi limiti. Cercava di non “farsi passare per progettazione visiva. Tutto è nato da esigenze musicali – o meglio, da una necessità di notazione [...] Ma più il lavoro procedeva, più mi vedevo costretto a inventare grafismi per risolvere i miei problemi. Tutto è stato realizzato con operazioni casuali, in modo da evitare di cadere in un'improvvisazione incontrollata. Per questo la disposizione della notazione su un certo foglio sembrava, poi, trasmettere un certo interesse visivo”⁴⁰. Ciò contrasta con la dichiarazione citata all'inizio, secondo la quale le notazioni venivano portate in campo come attività iconiche di Cage. L'affermazione dei limiti di un'autonomia dell'aspetto grafico comporta un problema fondamentale.

È stata avanzata la critica che un fraintendimento del lavoro di Cage derivi dal fatto che i suoi interpreti, che devono rifarsi all'esperienza di una determinata esecuzione, prima studiano la partitura e poi la confrontano con l'esecuzione corrispondente. Tuttavia, poiché molte notazioni di Cage sono improntate al suo principio di indeterminazione, può capitare che una specifica partitura realizzata in maniera diversa, spesso, nell'esecuzione, non venga identificata con lo stesso pezzo⁴¹. Ciò che fa della notazione un tema così importante in Cage è la falsa assunzione da parte dei suoi critici che, per lui, valga il principio “anything goes”, che tutto vada bene. Sorge la domanda di come si possa distinguere una libera improvvisazione da una interpretazione esatta di una notazione nata da operazioni casuali. Volendo dimostrare la stringenza dell'opera di Cage, l'esecutore non deve soltanto avere una profonda conoscenza del suo lavoro e della notazione, ma anche trovare una forma personale di interpretazione, che segua “con determinazione” il principio di indeterminazione della notazione e che permetta così diverse possibilità di interpretazione⁴². Ciò presuppone però che Cage, contrariamente alle sue stesse dichiarazioni⁴³, “non abbandonò mai del tutto il suo gusto soggettivo, né nella composizione, né nella performance”⁴⁴.

È stato detto che Cage ha portato la sua notazione verso una scrittura sempre più “causale”. Nel corso delle riflessioni sul pianoforte preparato “la notazione divenne un mezzo per produrre qualcosa”⁴⁵. Come nelle sue partiture per batteria, note e parole venivano applicate simultaneamente. Più tardi Cage avrebbe impiegato una “possibile mescolanza di tutte le notazioni” che condusse a collage grafici. Per altri brani, come per esempio *Variations V* (1966), scrisse la partitura dopo l'e-

secuzione dell'opera e vi inseri delle annotazioni sul modo di procedere per l'esecuzione. Alla domanda se in un caso come questo la notazione fosse "parte dell'opera" o "una cosa a sé rispetto all'opera", rispose che si trattava di una sorta di poesia, un "prolungamento dell'opera", e che per il pubblico non sarebbe stato necessario conoscere la partitura⁴⁶. Cage considerava un sistema di notazione anche i quadri di casa sua, appesi alle pareti senza regolarità.

Nelson Goodman, che ebbe un'importanza fondamentale per la comprensione della notazione negli anni sessanta e che elaborò la sua teoria basata sulla semiotica e sulla linguistica sulla base della nuova musica⁴⁷, osservò che le partiture di Cage non erano delle notazioni, essendo pressoché impossibile un'esecuzione che corrispondesse al modello. Interrogato su questa critica mossa al suo lavoro, Cage rispose che il tempo si trova al di là della misura; scrivere, eseguire e ascoltare sono tre operazioni diverse e non v'è alcuna ragione per metterle insieme. Per lui la notazione era un mezzo per la "liberazione dal tempo"⁴⁸.

In qualsiasi maniera si interpretino le diverse forme di notazione utilizzate da Cage e il diverso valore che assumono nel suo pensiero musicale e artistico, l'incrociarsi di partitura classica, notazione come quadro e come istruzione per un'attività sembra esemplificativo del cambiamento della concezione di partitura, ideazione e realizzazione dell'opera avvenuto nel XX secolo. La notazione ottiene una certa autonomia e può diventare, essa stessa, opera. Il principio fondamentale e la peculiarità di Cage derivano – indipendentemente dalla sua formazione artistica – dalla musica; tuttavia, la conoscenza dell'arte visiva moderna e l'interesse per operazioni sperimentali nella trasgressione di tecniche e generi lo rendono predestinato a diventare un catalizzatore per esperienze creative che vadano oltre la musica. "Quando ho esordito, ho fatto entrambe le cose, musica e pittura. Ho deciso di dedicarmi alla musica perché le persone che significavano qualcosa per me preferivano la mia musica alla mia pittura."⁴⁹

La questione della notazione implica quella relativa alla strutturazione dei processi creativi e spiega come, nell'arte del XX secolo, si verifichi un mutamento nel rapporto tra idea e opera. Le istruzioni per l'azione di una performance, come divennero consuete nel movimento Fluxus, possono – nelle loro potenzialità operative o associative – essere considerate notazione allo stesso modo della notazione classica legata ai segni. Di conseguenza, ciò significa che la notazione può prendere il posto dell'opera finita – e questo non solo per Cage e Fluxus.

¹ J. Cage, A. Knowles, *Notation*, New York 1969. Sull'argomento si veda A. Lammert, *Bildlichkeit von Notation*, in H. von Amelunxen, D. Appelt, P. Weibel (a cura di), in collaborazione con A. Lammert, *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2007, p. 39.

² Y. Ono, *On insound/On instructure*, 1964; G. Brecht: *Instruction cards (44 per set)* per il suo pezzo MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT) (TO JOHN CAGE), estate 1960, cit. in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, "John Cage und..." *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, Köln 2012, pp. 120 e 122.

³ "Definitely the central figure in the chart. [...] You see, it is all connected with John Cage." G. Maciunas, L. Miller (1978), estratto dalla trascrizione di una videointervista del 24 agosto 1978, © 2012 Larry Miller. Cit. in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., pp. 107, 110.

⁴ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano 1968. Per Goodman la notazione è chiaramente e sintatticamente, nonché semanticamente, disgiuntiva e differenziabile all'infinito, condizioni che vede realizzate nella partitura musicale classica e nella partitura della danza.

⁵ A. Lammert, *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, tesi di abilitazione, Berlin 2013.

⁶ A. Lammert, H. von Amelunxen (a cura di), *Iannis Xenakis. Kontrolle und Zufall*, Berlin 2011.

⁷ Per una critica a questa interpretazione si veda W. Döstel, *Fluxus, von Proto und Prä aus betrachtet. Skizze eines Reset*, in *On the Road to Fluxus*, Galerie Schüppenhauer, Köln 2012. Qui

l'arte degli anni dal 1952 al 1972 viene ricondotta alla denominazione Fluxus. L'autore ricorda che Maciunas diede un nome al "bambino" Fluxus dopo che questo aveva già cominciato a muoversi autonomamente nel mondo. In ogni caso, la storia dell'arte segue la posizione di Maciunas.

⁸ M. Müller, *Stille und Geräusch. John Cages 4'33"*, esercitazione per il seminario (Lammert/Herzogenrath) *Von der Pilzkunde bis zur Moderne*, Humboldt-Universität, Berlin 2011-2012.

⁹ I. Arns, D. Daniels (a cura di), *Sounds like Silence*, Leipzig 2012.

¹⁰ "The title of this work is the total length in minutes and seconds of this performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4'33" and the three parts were 33", 2'40" and 1'20". It was performed by David Tudor, Pianist, who indicated the beginning of parts by closing, the ending by opening the keyboard lid. After the Woodstock performance, a copy in proportional notation was made for Irwin Kremen. In it the timelengths of the movements were 30", 2'23" and 1'40". However the work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any length of time." J. Cage, *Partitura di 4'33" (for any instrument & combination of instruments)*, New York 1960.

¹¹ W. Fetterman, *John Cages Theatre Pieces. Notations and Performances*, New York – London 1996, pp. 74-80; H.-F. Bohrmann, *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München 2005, pp. 189-198; K. Gann, *No Such Thing as Silence, John Cages 4'33"*, New Haven 2010, pp. 167-187.

- ¹² J. Cage *4'33"*, stesura del 1986, incollata nel libro degli ospiti di Wulf Herzogenrath in occasione dell'esecuzione al Kölner Kunstverein. Riprodotta in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., p. 284.
- ¹³ K. Deufert, *Situationen aus Nichts-Tun im Theater - John Cages 'stille Musik' und die Interaktionen der New York School*, in "diss.sense-Zeitschrift für Literatur und Philosophie", 2000, <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de>.
- ¹⁴ "0'00" (4'33" for the second time). For Yoko Ono. In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action. - With any interruptions. Filling in whole or part an obligation to others. - No two performances to be of the same action, nor may that action be the performance of a 'musical' composition. - No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical). The first performance was the writing of the manuscript (first margination only)." J. Cage, *0'00"*, Tokyo 1962.
- ¹⁵ Riprodotti in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., p. 137. Si veda in proposito l'approfondimento di P. Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003, pp. 76-87.
- ¹⁶ Birgit Hein, in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., p. 154 sgg.
- ¹⁷ P. Adams Sitney, *Film Culture Reader*, New York - Washington 1970, p. 349, cit. *ibidem*.
- ¹⁸ Colloquio di Angela Lammert con Birgit Hein, 24 agosto 2012.
- ¹⁹ Peter Kubelka in una conferenza durante la mostra *Notation*, 2007.
- ²⁰ *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984, p. 173. Si veda anche *Optische Poesie. Oskar Fischinger. Leben und Werk*, Frankfurt am Main 1993, p. 52; A. Lammert, *Notation, Bild und Farbe* in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., pp. 86-101.
- ²¹ *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Barcelona-Høvikodden 2009-2010, pp. 241-243 e 245-249.
- ²² Lammert in W. Herzogenrath, B. Nierhoff-Wielk, op. cit., pp. 86-101.
- ²³ *The Imagery of Chess Revisited*, Noguchi Museum, New York 2005-2006. *Chess Pieces* è stata un'immagine centrale anche della mostra *The Anarchy of Silence*, cit.
- ²⁴ Ivi, p. 24. Si può supporre che Cage motivasse in questo senso anche il suo gusto per i colori dei funghi, "i colori più brillanti che si possano immaginare".
- ²⁵ J. Retallack (a cura di), *Musicage*, New England-Hanover, London 1996, p. 87. La sorprendente allusione a Van Gogh non emerge in altre autorappresentazioni dei suoi esordi, e anche qui viene subito relativizzata con la descrizione del colore strofinato sulla tela, come Cage avrebbe cominciato a fare poco dopo i tentativi di dipingere alla maniera di Van Gogh. Cage vide i *White Paintings* di Rauschenberg nel 1952, a una mostra al Black Mountain College. Dal 1954 al 1964 Rauschenberg ideò le scene e i costumi per la compagnia di danza di Merce Cunningham, compagno di vita di Cage.
- ²⁶ *Für die Vögel*, cit., p. 196.
- ²⁷ W. Herzogenrath, A. Kreul (a cura di), *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, and Morris Graves*, Bremen 2002; si veda anche R. Kostelanetz, *Conversion with Cage*, Routledge, New York 1989, Second Edition 2003 (1987), p. 181.
- ²⁸ Ivi, p. 198.
- ²⁹ In un'intervista inedita rilasciata a Wulf Herzogenrath il 17 febbraio 1990, John Cage precisa: "I also knew the Arensbergs at that time. But my strong connection with Marcel Duchamp came later. So it began really with the Blue Four. [...] And it was followed by the connection with Morris Graves and Mark Tobey" (A quell'epoca conoscevo anche gli Arensberg. Ma il mio forte legame con Marcel Duchamp venne dopo. Quindi è cominciato veramente con i Quattro azzurri. [...] Poi seguii il rapporto con Morris Graves e Mark Tobey).
- ³⁰ K. von Berswordt-Wallrabe, in *John Cage. Arbeiten auf Papier*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1992, pp. 9, 10.
- ³¹ "Now some of that music, particularly around 1956, my 'Concert for Piano and Orchestra' used graphic notations and those notations were exhibited [...] So have I or haven't I devoted my life to music?" *John Cage in Los Angeles*, in "Art Form", New York, 2, 1965, p. 19.
- ³² G. Brecht, *Events: eine Heterospektive*, Köln-Barcelona 2005-2006, pp. 17-31.
- ³³ P. Ursprung, op. cit.
- ³⁴ A. Lammert, H. von Amelunxen (a cura di), op. cit.
- ³⁵ "Chance in this ambiance played a role in the cult of dying for authority, ending in the Kamikaze pilots." H. Bredekamp, *John Cage and the Principle of Chance*, in K. Berger, A. Newcomb (a cura di), *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays*, Cambridge, Massachusetts - London 2005, p. 103.
- ³⁶ "It's a beautiful collection. And it was made without any aesthetic judgment. It was simply the result of circumstances. And my circumstances took me all over the world, with the dance company. And whenever I met a composer, I asked him for a manuscript." Intervista inedita a John Cage di Wulf Herzogenrath, 17 dicembre 1990.
- ³⁷ J. Cage, maggio 1968: *Preface*, in *Notation*, New York 1969.
- ³⁸ M. Kagel, *Eine photographische Musiknotation?*, in "Magnum", 3, 1960.
- ³⁹ Oggi è depositata presso la Northwestern University.
- ⁴⁰ *Für die Vögel*, cit., p. 198.
- ⁴¹ W. Fetterman, op. cit.
- ⁴² *Für die Vögel*, cit., p. 62.
- ⁴³ Ivi, p. 215.
- ⁴⁴ "Never fully gave up his own subjective taste, in either composition or performance." J. Erickson, *Cage, Notation, and Theatre*, in ISAM Newsletter, Spring 1999, vol. XXVIII, n. 2, depthome.brooklyn.cuny.edu/isam/sp99art5.html. Cage osserva che la notazione tende sempre all'indeterminazione e, nel caso estremo, alla sua dissoluzione. Si veda *Für die Vögel*, cit., p. 215.
- ⁴⁵ Ivi, p. 199.
- ⁴⁶ Ivi, pp. 214, 215, e R. Kostelanetz, *Conversion with Cage*, cit., p. 35.
- ⁴⁷ N. Goodman, op. cit.
- ⁴⁸ *Für die Vögel*, cit., pp. 145, 156.
- ⁴⁹ Ivi, p. 198.

RESISTENZA CONTRO
IL PENSIERO PRECOSTITUITO
HENRY FLYNT
AI MARGINI DI FLUXUS
E DELL'ARTE CONCETTUALE

MANUELA SCHÖPP

Per ironia della storia, il primo testo che tenta di definire l'arte concettuale non proviene da un artista concettuale ma dalla cerchia di Fluxus: mi riferisco a *Concept Art* di Henry Flynt, pubblicato nel 1963 nel volume intitolato *An Anthology*.

Scaturito dagli interessi matematici e musicali dell'autore, inizialmente il testo non ebbe grande risonanza. Così, nel suo *Diagram of Historical Development of Fluxus* (1973), George Maciunas, portavoce di Fluxus, riporta come unico esponente della *concept art* di Flynt il suo amico Tony Conrad. Tra la fine degli anni sessanta e i primi settanta, negli Stati Uniti e in Europa occidentale la *conceptual art* divenne un'etichetta applicata a opere che avevano come minimo comune multiplo la "smaterializzazione dell'arte"². L'arte non era più sinonimo di oggetto: l'espansione temporale e spaziale dell'arte privava l'oggettualità di significato. Se tra le prime uscite in pubblico degli artisti concettuali – sotto forma di contributi critici, mostre autorganizzate e pubblicazioni (1966-1967) – e l'ingresso dell'arte concettuale nelle istituzioni influenti (1969-1970) passano appena tre anni, nella storia della musica questa espressione inizia ad affermarsi soltanto dopo trent'anni dalla pubblicazione del testo di Flynt³.

Mentre l'arte concettuale conquistava i libri di storia, Flynt ne veniva escluso: non solo teorici, ma anche artisti come Robert Barry, Dan Graham, Joseph Kosuth o Lawrence Weiner negarono di essere stati a conoscenza del suo testo⁴. Viene naturale chiedersi perché finora la storiografia dell'arte concettuale abbia attribuito a Flynt un ruolo così secondario. La risposta può trovarsi da un lato nella sua fama di "tipo eccentrico e originale"⁵; dall'altro, Flynt condivide il destino di Fluxus, il cui influsso sull'arte concettuale è stato per molto tempo trascurato⁶.

Tra i motivi del temporaneo oblio in cui Flynt è caduto possono esservi la sua sgozzone e la diffidenza nei confronti di etichette e rigide classificazioni. In questa logica Flynt negò a Peter Osborne l'autorizzazione a stampare *Concept Art* nella sua antologia⁷ e oppose un netto rifiuto anche al movimento Fluxus, con il quale viene associato: "Non ho mai avuto niente a che fare con Fluxus come movimento artistico. Il collegamento è stato piuttosto Maciunas, che ha incluso importanti documenti miei nelle pubblicazioni di Fluxus in anni in cui nessun altro li avrebbe neppure toccati"⁸. Il suo attivismo politico – Flynt è sempre stato vicino al Workers World Party – lo isola dalla scena artistica di New York. Il suo appello per l'abolizione dell'arte nel 1962-1964 incontra l'incomprensione della maggior parte degli altri artisti, come George Brecht, che commenta: "L'anticultura e gli 'abbasso' professionali di Henry Flynt [...] fanno sembrare ancora più carini i germogli di Alison Knowles"⁹. Inoltre Flynt non è soltanto un artista, anzi, per un certo periodo non si considera neppure tale. Il suo repertorio musicale spazia dall'avanguardia sperimentale al jazz, al blues e al rock'n'roll, fino alla musica indiana; se da un lato compone sotto l'influenza di John Cage, dall'altro, nel 1966, registra con la sua band il "rumoroso album di protesta pre-punk"¹⁰ *I Don't Wanna*, con Walter de Maria alla batteria. Flynt pubblica su argomenti matematici, filosofici, politici e altri ancora, presenta un dottorato in scienze economiche... Insomma, anche per un artista il suo percorso non è quel che si potrebbe chiamare lineare.

Per questo su e giù che non tiene in alcun conto demarcazioni di tecniche, discipline o istituzioni, Branden Joseph – pensando in realtà a Conrad, l'amico di Flynt – ha coniato la definizione di "storia minore"¹¹. Il rapporto tra storia maggiore e minore si definisce non soltanto in termini quantitativi o qualitativi; la grande storia stabilisce anche le categorie (quali, per esempio, stile o movimento) entro le quali raccontare la storia stessa. Ciò che non rientra in questo schema ottiene, nel migliore dei casi, una nota a piè di pagina nel racconto canonico – e una nota a piè di pagina nella storia dell'arte concettuale è rimasta la *concept art* di Flynt. Secondo Joseph, la storia dell'artista minore e della sua produzione può essere raccontata soltanto nell'ambito delle situazioni, delle interazioni e interrelazioni entro le quali è nata¹².

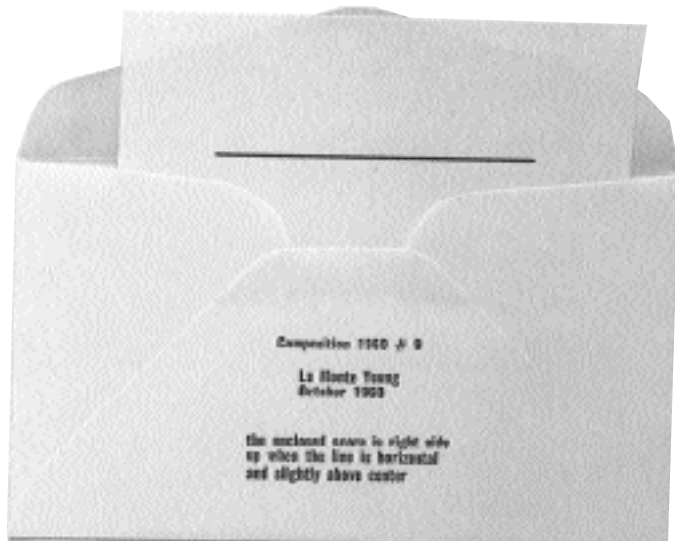
L'incipit del testo di Flynt recita: "*Concept art* è prima di tutto un'arte il cui materiale sono i 'concetti', allo stesso modo in cui il materiale della musica, per esempio, è il suono. Poiché i 'concetti' sono strettamente legati al linguaggio, la *concept art* è un tipo di arte il cui materiale è il linguaggio. Vale a dire, diversamente, per esempio, da un'opera musicale, in cui la musica vera e propria (al contrario della notazione o dell'analisi) è puro suono, la *concept art* vera e propria implica il linguaggio"¹³. Al contrario della "smaterializzazione" dell'arte concettuale, la definizione di Flynt parte proprio dal materiale: come la musica, che si materializza nel suono, la *concept art* viene trasmessa attraverso il linguaggio.

Nel suo testo Flynt, pur riconducendo la *concept art* alla musica seriale ("structure art") e alla matematica¹⁴, ne riconosce il punto di partenza nella *Composition 1960* di La Monte Young, divisa in più parti. Flynt e Young si incontrano per la prima volta nel dicembre del 1960, al concerto di Terry Jennings nel loft di Yoko Ono in Chambers Street 112 a New York. Qui, nell'inverno 1960-1961, Young e Ono tengono una serie di concerti. In quell'occasione Young mostra a Flynt le sue partiture, composte non da note, ma da parole. Così, *Composition 1960 #5* richiedeva all'esecutore di far volare nell'auditorium una o più farfalle; porte e finestre dovevano restare aperte, e la composizione sarebbe finita una volta uscite tutte le farfalle. In seguito, anche Flynt inizia a comporre pezzi che utilizzano il linguaggio come materiale: così, *Each Point on this Line is a Composition* (1961) – la frase era scritta sotto una linea retta – rispondeva a *Composition 1960 #9* di Young, che presentava anch'essa una linea orizzontale su una scheda. Da parte sua, Young interpretò a posteriori la sua serie come *concept art*: "Considero le mie composizioni dei primi anni sessanta come l'inizio della *concept art*. Henry Flynt ha detto che la mia *1960* ha avuto per lui un significato speciale quando ha coniato l'espressione *concept art*"¹⁵. Tanto il testo *Concept Art* di Flynt quanto le *Compositions 1960* di Young furono pubblicati nel volume *An Anthology*, curato da Young e Mac Low, con layout di Maciunas.

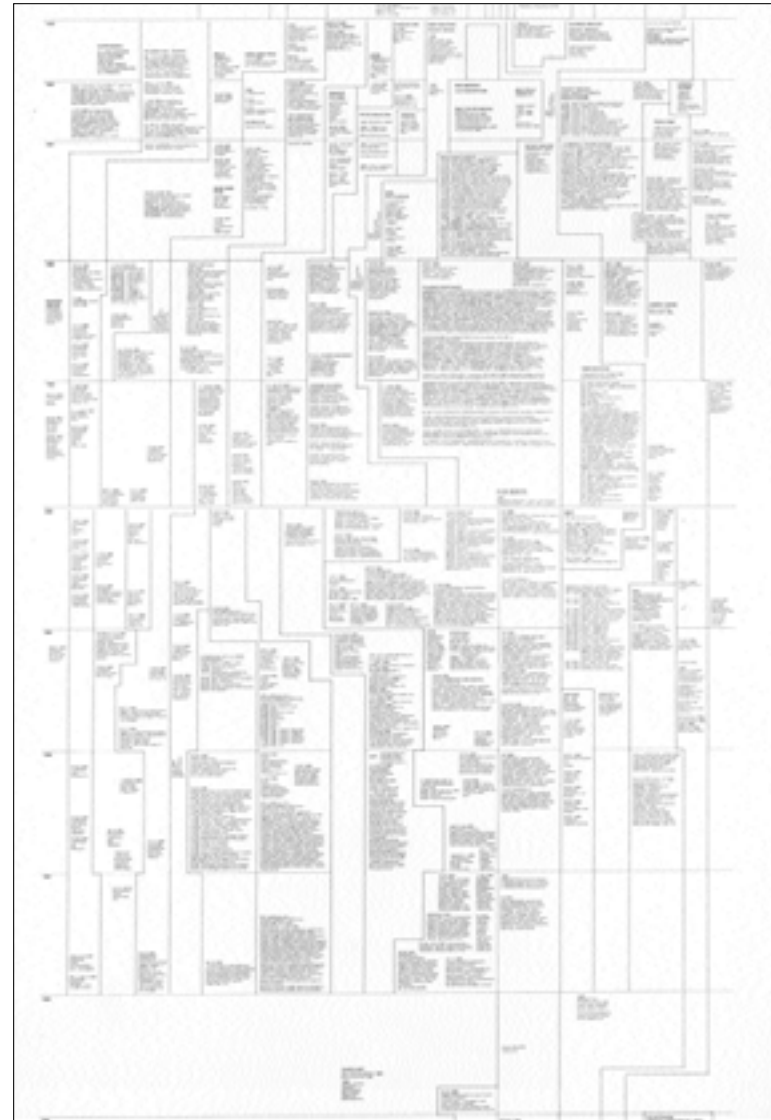
Risale al 1960 anche l'idea di questo compendio, che riuniva musica sperimentale, poesia concreta, arte performativa e concettuale di oltre venti artisti statunitensi, europei e giapponesi; perciò Flynt datò il suo testo a quell'anno. La progettata pubblicazione dei contributi in "Beatitude East" e in "Fluxus" fallì perché, delle due riviste, una non andò oltre il numero uno, e l'altra non uscì mai; anche la pubblicazione di *An Anthology* fu differita fino al 1963 per difficoltà finanziarie¹⁶. L'importanza del volume non stava tanto nell'aver formulato un programma artistico, quanto nell'aver creato una piattaforma per opere che non si potevano appendere al muro né mettere su un piedistallo. I contributi raccolti in *An Anthology* non si lasciavano incasellare in categorie precostituite di tecniche e materiali, discipline e istituzioni.

Poiché il nucleo di *An Anthology* era costituito soprattutto dal testo di Flynt *Concept Art* e meno dalle opere corrispondenti, nel 1961 Conrad ampliò, con il titolo *Anthology of Non-Philosophical Works*, un manoscritto che conteneva partiture di Flynt. Nella *Audart Composition* (dove "audart" sta per "auditory art", "arte uditiva", che nelle intenzioni di Flynt avrebbe dovuto sostituire la musica) si manifesta l'influenza di Cage. Alla fine degli anni quaranta, nella stanza insonorizzata di Harvard, Cage aveva sentito con sua sorpresa non il silenzio assoluto, ma i rumori del suo corpo, traendone la conclusione che il silenzio come assenza di rumore non esiste. Come Cage con *4'33"* – alla cui prima esecuzione, nel 1952, David Tudor aprì e richiuse per tre volte il coperchio della tastiera del pianoforte senza toccare un tasto –, con *Audart Composition* Flynt creò una situazione nella quale si poteva fare un'esperienza uditiva simile: "Per sperimentare questa composizione bisogna essere soli in una stanza tranquilla e al buio. Rilassarsi e abituarsi a respirare lentamente in modo che il proprio respiro sia il più calmo possibile. Poi si mettono le dita sulle orecchie e si chiudono gli occhi. Si ascolta il suono molto basso (vibrazione subsonica) e [...] il rumore forte (il suono del proprio sistema nervoso in funzione), e si 'guarda' il mutare delle condizioni di luce e buio"¹⁷.

Su invito di Young, il 25 e 26 febbraio 1961 Flynt tiene due concerti nel loft di Yoko Ono: una sera suona tra le altre alcune sue composizioni ispirate all'ammirato jazzista Ornette Coleman



La Monte Young, *Composition 1960 #9*, 1960



George Maciunas, *Diagram of Historical Development of Fluxus*, 1973

che il pubblico, abituato a Cage e compagnia, non gradisce¹⁸; la seconda sera include, stando al *Diagram of Historical Development of Fluxus* di Maciunas, azioni neo-dadaiste: "Corse intorno alla stanza, registrò il ticchettio dell'orologio, cattiva musica viennese per violino, batté sul legno del pianoforte" ("ran around the room, recorded watch ticking, bad viennese violin music, banged on wood of piano"). Il 31 marzo Flynt invita a sua volta Young a un concerto a Harvard, dove studia con Conrad. Sulla locandina annuncia un suo possibile contributo: "possibly Henry Flynt", ma poi rinuncia all'esecuzione. Si trattava di una replica al brano *Invisible Poem Sent to Terry Jennings*, che Young aveva scritto per la serata di Jennings nel loft di Yoko Ono, e consisteva unicamente nel titolo – quello stampato sul programma stesso.

Nell'estate di quello stesso anno (15 e 16 luglio 1961) Young, che teneva una serie di concerti alla AG Gallery di Maciunas in Madison Avenue, invita nuovamente Flynt. La prima sera Flynt legge brani dalla sua nuova opera *Exercise Awareness-States*, che nel 1966 ribattezza *Mock Risk Games*: mentre, se ci si mette davanti a una porta a vento con l'intenzione di fare un balzo indietro appena questa si apre, si corre il rischio di perdere il momento giusto e prendere la porta in faccia, la simulazione di questo gioco, in cui non c'è un vero rischio, implica un atteggiamento superficiale perché le istruzioni fornite sono assurde o impossibili¹⁹. Le istruzioni per un gioco simile da fare in due sono: "Mettersi uno di fronte all'altro a una certa distanza e avanzare [...] La testa dell'altro spicca il volo e ti viene addosso come una palla di cannone"²⁰. *Exercise Awareness-States* dimostra chiaramente che cosa interessava soprattutto a Flynt nelle composizioni di Young in forma di testi: il fatto che non fossero realizzabili come performance e che esistessero solo come concetti – musica che non voleva essere sentita, ma letta²¹. Ciò che distingueva Flynt da Young era il fatto che i *Mock Risk Games* non erano riconoscibili come arte: non dovevano essere eseguiti davanti a un pubblico, ma soltanto "accadere" (nella coscienza). Collocati al di fuori dell'ambito istituzionale, rimanevano un passatempo privato²².

In *Concept Art*, Flynt definisce proprio così i brani che problematizzano la loro qualifica di arte: "Arte che implica giocare con i concetti dell'arte come, in musica, 'lo spartito', 'esecutore e ascoltatore', 'suonare un brano'²³. A differenza dell'arte concettuale, tuttavia, la *concept art* di Flynt non sfociava in una critica dell'arte come istituzione, ma in un appello alla sua abolizione *tout court*. Così, nel testo intitolato *Concept art*, Flynt giunge alla conclusione che questa non è arte, ma un'attività che deve andare oltre l'arte: "Ora posso tornare alla domanda su che cosa sia la *concept art*. Perché non è un'attività assolutamente nuova, o almeno non-artistica e non-estetica? La risposta è che i precedenti della *concept art* sono comunemente considerati come attività artistiche ed estetiche; [...] poiché la *concept art* comprende quasi tutto ciò che è da sempre considerato musica, [...] forse sarebbe meglio restringere l'ambito dell'arte [...] e riconoscere la mia attività come un'attività nuova, interdipendente, estranea all'arte [...]"²⁴.

Nel 1962 Flynt inizia il suo distacco dall'arte. Distrugge la maggior parte delle sue prime opere: a maggio tiene una conferenza a Harvard, nella quale presenta i concetti di *acognitive culture* e *creep*²⁵. Per *acognitive culture* intende azioni artistiche lontane dall'arte come istituzione e dalle rispettive limitazioni²⁶, mentre il termine dispregiativo *creep* definisce un adolescente timido e inibito, che per via dei suoi passi stilistici falsi non ha successo con gli altri, soprattutto con l'altro sesso. Il *creep* è "out" nel vero senso della parola: il suo fallimento nel diventare adulto e l'esclusione che ne deriva gli permettono – e qui Flynt fa di necessità virtù – una produzione artistica e intellettuale che sfugge alle convenzioni della "cultura seria", in quanto il *creep* è al di fuori di ogni norma, anche quelle dell'identità di genere²⁷.

Un anno dopo Flynt scende materialmente in campo contro la "cultura seria": il 27 febbraio 1963 guida la protesta che incita alla demolizione del Museum of Modern Art, del Metropolitan e della Filarmonica nel Lincoln Center. Con lui ci sono gli artisti Conrad e Jack Smith. I tre dimostranti si piazzano davanti agli edifici portando cartelli sui quali è scritto "Demolish Art Museum",

"No More Art", "Demolish Serious Culture". Il giorno seguente (28 febbraio 1963) Flynt tiene una conferenza nel loft di De Maria; all'ingresso, una riproduzione della Gioconda funge da zerbino. Il dipinto di Leonardo era in mostra al Metropolitan Museum e richiamava folle di visitatori. La Gioconda usata come zerbino si richiamava al *Painting to be stepped on* di Yoko Ono (1960)²⁸, attualizzazione del ready-made di Marcel Duchamp *Usare un Rembrandt come tavola da stiro*, in cui l'artista invitava a "[lasciare] un pezzo di tela, o un quadro finito, sul pavimento o sulla strada"²⁹. In una fotografia della serata scattata da Diane Wakoski si vede Flynt in piedi, tra le locandine della conferenza, sotto una fotografia di Vladimir Majakovskij: un comunicato stampa inseriva l'azione nella tradizione dell'avanguardia russa³⁰. La reazione generale all'appello di Flynt per l'abolizione dell'arte fu piuttosto tiepida. Robert Morris accampò la scusa di essere stanco, mentre Diane Wakoski fu più esplicita: "Io non sono contro l'arte e credo che qualsiasi artista che dice o pensa di esserlo sia abbastanza masochista da avere bisogno di uno psichiatra"³¹.

La maggior parte degli altri artisti non era interessata all'abolizione dell'arte, come risultò chiaro alla prima di *Originale*, l'opera sperimentale di Karlheinz Stockhausen, presentata il 30 agosto 1964 nell'ambito dell'Annual New York Festival of the Avant-Garde ideata da Charlotte Moorman. Allan Kaprow, che cura la regia, invita anche artisti associati a Fluxus. Così, mentre Nam June Paik, Dick Higgins, Mac Low e George Brecht sono tra gli esecutori, Flynt, Conrad, Maciunas, Takako Saito e altri sfilano all'ingresso della Judson Hall, innalzando striscioni che dicono "Fight Musical Racism", "Fight the Rich Man's Snob Art", distribuendo volantini in cui si cita una conferenza tenuta da Stockhausen a Harvard nel 1958, nella quale, secondo Flynt, il musicista avrebbe espresso giudizi sprezzanti sul jazz. Flynt aveva perso l'interesse per l'avanguardia sperimentale, che continuava ad attenersi al modello della musica europea, in favore del jazz e del blues. Ai suoi occhi, Stockhausen rappresentava un'élite culturale che escludeva la musica afroamericana dalla storia della musica³²; appena pochi mesi prima, aveva organizzato contro di lui una protesta con il titolo *Action Against Cultural Imperialism* (A.A.C.I.)³³.

Flynt non partecipò alla "marcia" verso le istituzioni, come fecero i rappresentanti della *conceptual art*; piuttosto, coerentemente con le sue azioni contro l'arte, si ritirò dalla scena artistica. Ciò che aveva in mente, e che aveva iniziato con la sua *concept art*, era una produzione artistica e intellettuale che andasse oltre i limiti delle categorie precostituite di tecniche e materiali, discipline e istituzioni. Questo ha reso più difficile la ricezione della sua opera.

P.S.: Nello stesso anno in cui Flynt presentò *creep*, Ono compose il suo *Concert Piece*: "Quando si alza il sipario, nascondetevi e aspettate che tutti se ne siano andati. Poi venite fuori e suonate"³⁴.

¹ Secondo Ken Friedman, Flynt parlava di *concept art* già nel 1959, anche se il suo scritto con questo titolo risale al 1961 e fu pubblicato soltanto due anni più tardi. Cfr. G.M. Gugelberger, "Doing my Doingness". Ein Interview mit Fluxus-West Direktor Ken Friedman, in "Kunstforum

International", 1975, vol. 13, p. 178.

² L'espressione risale a Lucy Lippard e John Chandler, che nel 1967 scrissero l'articolo intitolato *The Dematerialization of Art*, pubblicato un anno dopo nella rivista "Studio International".

³ Così lamentava Christoph Metzger ancora nel 2003: "Opere prodotte in questo campo vengono finora definite *sperimentali* [...]", dandone la seguente motivazione: "Non per la prima volta nella storia della musica, alla crescente diffusione del movimento si è contrapposto a lungo il rigido

rifiuto della pratica e della scienza musicale europee, rifiuto che arriva fino agli anni novanta". *Conceptualisms versus Conceptual Art*, in *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, catalogo della mostra, Berlino, Akademie der Künste 2003, p. 9.

⁴ La panoramica storica dell'arte concettuale di Benjamin Buchloh dedica a Flynt almeno una nota, dove si legge che il suo testo non aveva avuto alcuna importanza per gli artisti concettuali interrogati. Cfr. B. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to the Institutional Critique. Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969*, in *L'art concettual, une perspective*, catalogo della mostra, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 41.

⁵ W. Brauneis, *Das Werk des Henry Flynt. Nebengeräusche, Grauzonen und Randbereiche*, in "Spex", n. 340, 2012, p. 79.

⁶ Cfr. la critica di Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley 2002, p. 114 sgg. Studi più recenti rielaborano il significato di Fluxus per la nascita dell'arte concettuale oppure, come Peter Osborne, interpretano il movimento come parte dell'arte concettuale. Cfr. P. Osborne, *Conceptual Art*, London 2002, p. 19 sgg.

⁷ Cfr. P. Osborne, op. cit., p. 48.

⁸ "I never had any connection with FLUXUS as an art movement. The connection was rather that Maciunas published important documents of mine in Fluxus publications at the time when nobody else would touch

them." H. Flynt, *George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm, 1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, catalogo della mostra, Wiesbaden, Museum Wiesbaden 1982, p. 109.

⁹ "Henry Flynt's professional anti-culture and down-withs [...] making Alison Knowles' bean-sprouts seem even lovelier." G. Brecht, in *Fluxus Newspaper No. 4* (1964), cit. in *Fluxus Codex*, a cura di J. Hendricks, New York 1988, p. 248.

¹⁰ W. Brauneis, op. cit., p. 80.
¹¹ Cfr. B.W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York 2008, p. 48 sgg.

¹² Cfr. B.W. Joseph, op. cit., p. 57.

¹³ "Concept art' is first of all an art of which the material is 'concepts', as the material of for ex. music is sound. Since 'concepts' are closely bound up with language, concept art is a kind of art which the material is language. That is, unlike for ex. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, a. s. f.) is just sound, concept art proper will involve language." H. Flynt, *Concept art*, in *An Anthology*, a cura di L.M. Young, J. Mac Low, New York 1963, s.p.

¹⁴ Cfr. H. Flynt, *Concept art*, cit., s.p.

¹⁵ "I consider my 1960 compositions one of the beginnings of concept art. Henry Flynt has referred to my 1960 as having special significance for him he coined the term 'concept art'." L.M. Young, *Historical and*

Theoretical Background (2001), www.diaposongallery.org/archivo/01_06_20.html

¹⁶ La seconda edizione di *An Anthology* uscì nel 1970. Sulla genesi del volume, si veda O. Smith, *Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing*, in *The Fluxus-Reader*, a cura di K. Friedman, Chichester, West Sussex 1998, p. 12 sgg.

¹⁷ "To experience this composition, one must be alone in a quiet, darkened room. Relax, and accustom oneself to breathing slowly so that one's breathing will be as quiet as possible. Then put one's fingers one's ears and close one's eyes. Listen to very low sound (subsonic vibration) and [...] the high noise (the sound of one's nervous system in operation), and 'look' at the changing pattern of light and dark." Cfr. H. Flynt, *Audart Composition* (1961), www.henryflynt.org/overwies/artistwork_images/anthology_2.htm

¹⁸ Cfr. B. Piekut, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and its Limits*, Berkeley, Los Angeles 2011, p. 73.

¹⁹ Cfr. H. Flynt, *Mock Risk Games*, in *Idem, Blueprint of a Higher Civilization*, Milano 1975, p. 153.

²⁰ Cfr. H. Flynt, op. cit., p. 157.

²¹ Cfr. per esempio *Piece for David Tudor #1* di Young, stampato in *An Anthology*: "Porta sul palcoscenico una balla di fieno e un secchio d'acqua per dare da mangiare e da bere al pianoforte" ("Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage

for the piano to eat and drink").

²² Young si atteneva invece alle pratiche convenzionali di rappresentazione della musica: "[Le *Compositions 1960*] sono più efficaci se eseguite nel contesto convenzionale di un concerto". L.M. Young, *Historical and Theoretical Background*, in loc. cit.

²³ "Art involving play with the concepts of the art such as, in music, 'the score', 'performer and listener', 'playing a work'." H. Flynt, *Concept art*, cit., s.p.

²⁴ "I can now return to the question of why concept art is art. Why isn't it an absolutely new, or at least a non-artistic, non-aesthetic activity? The answer is that the antecedents of concept art are commonly regarded as artistic, aesthetic activities; [...] Since concept art includes almost everything ever said to be music [...], perhaps it would be better to restrict art [...] and recognize my activity as an interdependent, new activity, irrelevant to art [...]." H. Flynt, *Concept art*, cit., s.p.

²⁵ La conferenza di Flynt *My New Concept of General Acognitive Culture* (1962) si trova alla pagina iniziale del suo sito www.henryflynt.org/aesthetics/acogcult.html. Una versione del *creep* è stampata nella raccolta dei primi scritti di Flynt, *Blueprint of a Higher Civilization*, cit.

²⁶ Per un'analisi approfondita delle due conferenze si veda B.W. Joseph, op. cit., p. 170 sgg.

²⁷ Cfr. H. Flynt, *Creep*, in *Idem, Blueprint of a Higher*

Civilization, cit., p. 183: "Per ragioni fisiche il *creep* rimane un pubblico involontario per l'altro sesso, ma il suo tentativo di farsi accettare da questo si conclude sempre con un fallimento [...] Per lui la soluzione è cercare un intervento medico che lo neutralizzerà dal punto di vista sessuale" ("For physical reasons, the creep remains a captive audience for the opposite sex, but his attempt to gain acceptance by the opposite sex always end in failure. [...] The solution is for the creep to seek a medical procedure which will sexually neutralize him").

²⁸ Cfr. B.W. Joseph, op. cit., p. 193.

²⁹ "Leave a piece of canvas or finished painting on the floor or in the street." Le istruzioni per *Painting to be stepped on* sono riportate in Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964, nuova edizione New York 2000, s.p.

³⁰ Cfr. H. Flynt, *From "Culture" to Veramusement, Boston/New York, Press-Release: for March-April 1963*, in *Idem, Blueprint of a Higher Civilization*, cit., p. 70.

³¹ "I am not against art and think that any artist who would say that he is or think that he is would be masochistic enough to need psychiatric care." Lettera di Diane Wakoski a Flynt (18 marzo 1963), riportata in *Blueprint of a Higher Civilization*, cit., p. 73. Cfr. anche la lettera a Flynt di Robert Morris (3 giugno 1963), in *Blueprint of a Higher Civilization*, cit., p. 71.

³² Secondo Mary Bauermeister, tra le motivazioni della protesta contro Stockhausen c'era

anche della "vanità ferita" perché nel 1963, invitato da Flynt a una delle sue conferenze, il musicista non si era presentato; tra i due era così iniziato un contrasto polemico. Cfr. M. Bauermeister, *Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*, München 2011, p. 163.

³³ L'azione si svolse il 29 aprile 1964. Un'analisi dettagliata della protesta di Flynt contro Stockhausen si trova in B. Piekut, op. cit., p. 65 sgg.

³⁴ "When the curtain rise, go hide and wait until everybody leaves you. Come out and play." In Yoko Ono, *Grapefruit*, cit., s.p.

WOMEN IN/AND FLUXUS
LA CREAZIONE COME
PROCESSO DEMOCRATICO?
INTERVISTA
CON ANETTE KUBITZA

DI ELENA ZANICHELLI

Parlando di Fluxus, George Maciunas e la storia dell'arte si limitano a citare un ristretto gruppo di protagonisti femminili. Eppure Fluxus è, per certi versi, il primo (non-)movimento della neoavanguardia transatlantica a cui parteciparono molte artiste. In quale misura è possibile descrivere Fluxus come fenomeno inclusivo?

Anche se Fluxus ha visto la partecipazione di numerose personalità di spicco come Alison Knowles, Alice Hutchins, Mieko Shiomi, Takako Saito, Carolee Schneemann e Charlotte Moorman, voglio rispondere limitando l'attenzione alle due artiste di origini giapponesi del gruppo: Yoko Ono e Shigeo Kubota. In linea generale, negli Stati Uniti di quell'epoca il riconoscimento delle artiste e degli artisti dipendeva ampiamente dall'interesse, dalla passione e dalla benevolenza che suscitavano in Maciunas, della cui radicale politica di esclusione sono cadute vittima Schneemann, Moorman e di tanto in tanto anche Knowles.

Yoko Ono era entrata nell'avanguardia newyorkese alla fine degli anni cinquanta tramite il compositore Toshi Ichihyanagi, all'epoca suo marito, che la presentò a Merce Cunningham, John Cage e La Monte Young. Ono mise a disposizione il suo studio di Chambers Street per una serie di concerti proto-Fluxus: l'atelier sarebbe presto diventato un importante punto d'incontro per l'allora nascente movimento. Ma anche l'attività artistica di Ono influenzò Fluxus in maniera determinante. Come ha osservato Jon Hendricks, curatore dell'opera di Yoko Ono e dell'ampia collezione Fluxus di Gilbert e Lila Silverman, il con-

ceettualismo di Maciunas è largamente improntato all'opera di Ono. Sempre secondo Hendricks, Maciunas sarebbe rimasto affascinato dalla strategia anti-artistica di Ono: nei suoi cosiddetti *Instruction Paintings* – che chiunque è in grado di eseguire – Maciunas avrebbe visto la realizzazione dell'idea di un'arte democratica, che si congeda definitivamente dall'individualità dell'artista, uomo o donna che sia.

Benché nelle opere che Ono ha realizzato negli anni sessanta vadano individuate tendenze proto-femministe, i suoi lavori – performance, film, istruzioni per opere d'arte, oggetti semplici eppure ricchi di umorismo come *A Box of Smile* del 1967 – si inseriscono nel contesto di Fluxus in virtù del loro carattere concettuale. Così, persino al suo *Cut Piece*, sul quale tornerò in seguito, Ono ha cercato di conferire un carattere anti-individualista, emotivamente distante e sessualmente neutrale, con una nota aggiunta alle istruzioni in cui specificava che il pezzo non era necessariamente destinato a un'interpretazione femminile. In tal modo *Cut Piece* era esposto alle stesse condizioni mutevoli e “democratiche” degli *Instruction Paintings*. Pur non avendo Ono sempre ottenuto il pieno riconoscimento dei suoi meriti innovativi all'interno dell'avanguardia, le sue opere le hanno conferito lo status di membro accreditato del gruppo.

Dopo il suo arrivo in America nel 1964, Kubota, già legata al gruppo di artisti anarchici Hi-Red Center in Giappone, conobbe Maciunas grazie a Ono e Ichihyanagi. Maciunas divenne suo grande amico ed espresse il proprio apprezzamento nominandola vice-presidente di Fluxus. Tra le creazioni di Kubota, sono da annoverare i

Fluxus Napkins (1965) per i Fluxus-Dinners di Maciunas e le *Fluxus Pills* (1966), una scatola contenente capsule vuote di farmaci che, si suppone, Maciunas aveva ingerito.

Nel 1965 Kubota si esibì nella performance *Vagina Painting* al “Perpetual Fluxfest” organizzato da Maciunas nella Cinémathèque di New York – a un anno esatto dal suo trasferimento a New York, che sigillava la decisione di Kubota di rifiutare e il matrimonio e la sua adesione all'arte. Durante la performance l'artista, in un elegante miniabito, si accovacciava su un foglio di carta bianca poggiato per terra e con movimenti eloquenti sembrava macchiare il foglio con sangue mestruale. In realtà il colore era steso attraverso un pennello fissato agli slip che Kubota tingeva di tanto in tanto in un secchio pieno di vernice rossa.

Anche se questa performance era la dimostrazione di una straordinaria indipendenza artistica, si inseriva comunque nella scia della critica

al predominio dell'espressionismo astratto e al ristretto moralismo borghese. Vale la pena di citare in questo contesto *Chronicle of a Beautiful Pain-tress* (1962) di Nam June Paik, in cui una donna macchia di sangue mestruale le bandiere di diverse nazioni e poi espone se stessa insieme alle bandiere in una galleria d'arte.

C'è poi un altro lavoro di Paik da cui Kubota sembra aver tratto ispirazione diretta: *Zen for Head* (1962), da lui presentato agli Internationales Festspiele neuester Musik di Wiesbaden. L'azione consiste nell'immergere la testa, le mani e la cravatta in un catino pieno di colore scuro e salsa di pomodoro, per poi trascinarsi su un rotolo di carta steso a terra.

In questo contesto di provocazione sociale e rifiuto per l'arte si comprende l'entusiasmo di Maciunas per *Vagina Painting*, da lui annunciato come un evento sensazionale. Sui manifesti della performance, sotto il nome di Kubota, Maciunas esortava: “Venite a vedere *Vagina Painting!*”.



C. Schneemann, *More than Meat Joy*, 1979, libro d'artista pubblicato da Bruce McPherson, New York

Il rapporto tra presenza e presentazione è importante per tutta una serie di pratiche che, sotto l'etichetta di Body Art, hanno contribuito in modo decisivo al cambiamento dello status dell'immagine femminile negli anni settanta. Vede delle dis/continuità produttive tra le posizioni degli artisti europei e statunitensi e la loro rispettiva ricezione? Quasi nessuna artista europea è stata attiva in modo continuativo nel contesto di Fluxus. A questo proposito è interessante ricordare che a New York nel 1967 Charlotte Moorman venne arrestata in occasione della rappresentazione di *Opera Sextronique* di Nam June Paik. La stessa performance era già stata eseguita in Europa senza problemi.

Non credo che la questione del radicalismo sessuale in un movimento d'avanguardia e l'accettazione sociale della nudità esibita in pubblico vada confusa con le tematiche dell'autodeterminazione femminile, dell'autodefinizione (sessuale) e del controllo rappresentativo nella Body Art e nella Performance Art femminili.

Parlando del primo punto, bisogna dire che gli Usa avevano leggi più severe riguardo alla nudità rispetto ad alcuni Paesi europei, tra cui la Germania. Per tornare all'esempio di Moorman, all'epoca dell'esecuzione di *Opera Sextronique*, negli Stati Uniti vigeva una norma secondo la quale i performer potevano comparire nudi in scena, a patto che non si muovessero. In pratica, solo persistendo nella stessa posizione non si infrangono morale e decenza. Ed è per questo che

nel 1967, in occasione della performance di *Opera Sextronique*, opera di Paik in quattro atti, Moorman venne arrestata dalla polizia davanti a un pubblico di duecento persone alla Cinémathèque di New York.

Nella prima Aria l'artista suonava le variazioni di Paik sull'*Élégie* di Massenet con indosso l'*Electric Bikini* dello stesso Paik, fatto di piccole lampadine elettriche. La seconda Aria prevedeva invece la presenza di "un busto greco vivente seminudo seduto, con un violoncello e una lunga gonna da sera di colore nero". Nella terza Aria, Moorman doveva comparire nuda dalla vita in giù, con sopra una maglia da football e un casco; nella quarta, completamente nuda, doveva suonare, al posto del violoncello, una bomba nel suo involucro.

Già alla fine della seconda Aria, il seno nudo di Moorman spinse la polizia a interrompere lo spettacolo. Paik e Moorman furono arrestati entrambi, ma mentre il primo fu rilasciato col pretesto che è impossibile scrivere musica pornografica, la seconda rimase agli arresti per un certo periodo e subì un processo. Fu dichiarata colpevole di atti osceni, anche se la sentenza venne sospesa. Nell'offensivo pronunciamento della sentenza, il giudice accusa Moorman di aver agito non per il desiderio di mostrare la propria arte, ma col proposito di eccitare il pubblico maschile.

Benché la sentenza sia costata a Moorman l'espulsione dall'American Symphony Orchestra, la vicenda ebbe un esito importante: nel 1967 lo Stato di New York promulgò una legge che permetteva alle artiste di comparire pubblicamente in topless.

Le pratiche artistiche di Morris, Oldenburg, Patterson e non in ultimo di Paik mettono in evidenza come anche gli artisti dell'avanguardia newyorkese usassero le donne in modo molto tradizionale, come modelle passive o assistenti. La nudità femminile, le secrezioni del corpo, le allusioni sessuali servivano loro a enfatizzare il radicalismo estetico delle performance, intese come atti di provocazione artistica e sociale – e qui c'è un importante collegamento con l'azionismo viennese (anche per ciò che riguarda il ruolo degradato della donna). Mentre nelle loro collaborazioni con i colleghi uomini le artiste dell'avanguardia rimasero ampiamente confinate al loro status di oggetti, spesso esplicitamente di oggetti sessuali (e questo vale secondo me anche per *Opera Sextronique*), solo nella Body Art e nelle performance autodirette divennero protagoniste attive, il che sfociò in una critica proto-femminista dei ruoli sessuali tradizionali.

A mio avviso l'Europa, dove Moorman e Paik poterono esibirsi indisturbati, è diversa dal Nord America solo nella legislazione, non certo per quel che riguarda l'accettazione nei confronti della donna, della sua sessualità o addirittura autodeterminazione.

Per venire all'ultimo punto, come ha illustrato Peggy Phelan nello studio *Unmarked: The Politics of Performance*, la performance è una forma d'arte che vive solo nel presente perché non viene conservata, registrata o documentata, né d'altra parte può entrare nel circuito della rappresentazione di rappresentazioni. La non riproducibilità (sottrazione della possibilità di circolare in un mercato dell'arte d'impronta capitalistico-patriarcale) e l'inafferrabilità (sottrazione della pos-

sibilità di fissare la donna in un'immagine rigida e di renderla un feticcio) dell'arte della performance ha numerose implicazioni rispetto a una pratica artistica femminista.

Mentre con le loro performance figure come Ono, Kubota e Schneemann hanno preparato il terreno per le generazioni successive di artiste femministe, sarebbe antistorico affermare che Fluxus e altre artiste dell'avanguardia abbiano consapevolmente scelto il mezzo della performance o della Body Art per i motivi sopra citati. Secondo me la loro scelta va piuttosto collegata all'aspirazione dell'avanguardia dell'epoca: arrivare a un ampliamento del processo artistico nelle dimensioni spaziali e temporali – la qual cosa tuttavia, nel caso delle artiste, ha portato con sé una dimensione completamente nuova. Riguardo al confronto tra Europa e America, possiamo citare l'esempio dell'azionista viennese Valie Export.

Veniamo ora ai meccanismi di esclusione: all'epoca della sua rappresentazione, nel 1965, *Vagina Painting* di Shigeko Kubota venne respinta dai colleghi e dalle colleghe Fluxus. Lei ha anche ampiamente descritto il ruolo speciale di Carolee Schneemann in ambito fluxista, o la sua "esclusione". Come si spiega, secondo lei, il palese rifiuto per questi lavori e per le loro autrici?

La posizione di artiste della performance legate a Fluxus, come Ono e Kubota, non era assolutamente indiscussa all'interno dell'avanguardia degli anni sessanta, e questo a causa del loro uso critico del corpo. Se Kubota ricorda quanto alcuni



Nam June Paik, Charlotte Moorman
in *Opera Sextronique*, New York 1967

diretto tra l'organo di riproduzione maschile, con i suoi liquidi, e la creazione artistica ("Prick Painting"), nella performance di Kubota c'è un nesso diretto con la capacità procreativa della donna. Così, Kristine Stiles osserva come Kubota abbia in questo caso guidato l'attenzione sull'importanza del corpo femminile come luogo in cui si produce la vita e l'arte.

In effetti, Fluxus è responsabile di un mutamento paradigmatico sul piano produttivo, come si rileva soprattutto nella seconda fase (dalla metà degli anni sessanta all'inizio degli anni settanta), con la creazione e distribuzione dei cosiddetti Fluxus Yearboxes, di Multipli ed Edizioni, come i Jewelry Kits di Alice Hutchins. È possibile interpretare questi multipli, concepiti per essere accessibili a tutti, anche come rivolgimento o demistificazione dei tradizionali formati maschili legati alla figura eroica dell'artista?

L'idea che Fluxus sia un movimento democratico è molto diffusa e almeno Maciunas la seguì con un rigore tanto puntiglioso quanto antidemocratico. Questo atteggiamento si manifesta nelle linee guida da lui stesso formulate per i membri di Fluxus, accuratamente registrate in un apposito schedario. Maciunas stabilisce tre fondamentali criteri: 1) Fluxus è una cooperativa; 2) ogni membro lavora per gli altri membri; 3) ogni evento editoriale o espositivo deve svolgersi con la collaborazione di almeno il 50% dei membri e andare sotto il nome di Fluxus. È evi-

dente qui il suo interesse per l'arte come processo collettivo al di fuori delle logiche di classe.

Questa idea di creazione artistica come processo democratico si riflette nell'entusiasmo di Maciunas per le *Instructions* di Ono, un'opera onni-inclusiva che proprio perché può essere eseguita da chiunque ha il potenziale di trasformare qualsiasi persona in un/a produttore/produttrice d'arte. Riguardo all'arte come processo interattivo e accessibile alle masse è opportuno citare i *Jewelry Kits* concepiti come multipli di Alice Hutchins, un'artista che per età appartiene alla generazione precedente a quella di Fluxus e che entrò piuttosto tardi nel gruppo newyorkese. Già mentre era a Parigi Hutchins aveva cominciato a realizzare sculture mobili con piccoli pezzi di ferro magnetici, da lei intitolate semplicemente *Playthings*. Paradigmatico è il suo passaggio dall'individualismo dell'artista che lavora in solitudine all'interesse per gli altri e all'interattività.

Hutchins venne immediatamente "flussizzata" da Maciunas, pure solitamente così selettivo, che le propose di produrre insieme i suoi *Jewelry Kits*, serie di multipli che potevano essere commercializzati per pochi soldi. L'artista si procurava i materiali – piccoli pezzi di ferro, in parte magnetici – presso i venditori ambulanti di Canal Street e lui creava le scatole. I *Jewelry Kits* e le *Playthings* di Hutchins sono per molti aspetti esemplari di quei Fluxus-valori propagandati da Maciunas: oltre a essere basati sul fattore "caso", erano realizzati con materiali quotidiani non tradizionali, invitavano l'osservatore ad afferrarli, quindi a partecipare, e potevano essere manipolati e rimodellati. "L'idea di democrazia", affermò Hutchins durante un'intervista con la sottoscritta

nel 2006, "era molto importante per me. Perché l'artista è una figura tanto importante? Perché dovrebbe essere migliore di uno stagnino?"

Se è possibile affermare con certezza che Fluxus abbia provocato una demistificazione della figura dell'artista, a mio avviso questo rifiuto del genio come figura eroica è riconducibile più alle radici dadaiste e antiborghesi del movimento – e nel caso di Maciunas al suo retaggio comunista – che al precoce omaggio a una nascente critica femminista nei confronti di simili modelli virili.

Già con la sua prima mostra presso la AG Gallery, Yoko Ono aprì una nuova via, che partendo dalla musica sperimentale arriva a una relazione esplicita tra notazione ed esecuzione, testo e immagine, come negli *Instruction Pieces*. C'è una relazione tra questi aspetti della performatività e le performance femministe basate su strategie dell'irritazione?

Già all'inizio degli anni sessanta alcune istruzioni e performance di Ono avevano un contenuto di critica sessuale. Penso ad esempio a una delle sue prime performance, *A Piece for Strawberries and Violins*, che Ono mise in scena con Yvonne Rainer alla Carnegie Hall nel 1961. Accompagnata da un collage sonoro di Ono, fatto di gemiti, lamenti e parole pronunciate al contrario, Rainer si alzava e si sedeva ripetutamente dinanzi a un tavolo su cui erano accatastate montagne di piatti. Dopo aver eseguito questi gesti per una decina di minuti, si gettava sul tavolo e fracassava i piatti.

Da una prospettiva odierna, *Cut Piece* di Ono, che criticava implicitamente il ruolo della

dei suoi colleghi detestassero *Vagina Painting*, Ono (secondo Kristine Stiles) ha spiegato come i suoi lavori venissero respinti in quanto troppo "animalistici". Mentre gli oggetti e i successivi video-omaggi a Marcel Duchamp di Kubota mostrano l'attenzione dell'artista nei confronti dei suoi protégé e dei suoi modelli maschili, la performance *Vagina Painting* rivela una straordinaria indipendenza artistica e anticipa le tematiche radicali delle artiste femministe della performance.

Se Paik in *Zen for Head* sceglie di dipingere con la testa (immaginazione) e le mani (esecuzione) – cioè le parti del corpo considerate gli strumenti creativi primari dell'artista – e la cravatta, simbolo fallico, dal canto suo Kubota ridefinisce la propria critica all'espressionismo facendo leva sulle particolarità del corpo femminile. Per farlo, prende ispirazione diretta dai processi fisiologici del corpo maschile, come l'urinare e l'ejaculare, associati ai *Drip Paintings* di Jackson Pollock. Mentre questi ultimi evocano un collegamento

donna oggetto, e *A Piece for Strawberries and Violins*, con le sue connotazioni di femminismo militante, possono essere considerati i prodromi dell'arte femminista della performance. Penso ad esempio a Judy Chicago e alle studentesse del suo *Feminist Art Program* per *Womanhouse* del 1972, una cruda rappresentazione delle infinite fatiche quotidiane nell'esistenza delle donne (di casa): *Scrubbing* di Chris Rush, ad esempio, in cui la performer strofina lentamente e accuratamente un pavimento; *Ironing* di Sandra Orgel, in cui una tovaglia viene stirata e ristirata. In *Cock and Cunt Play* della stessa Chicago, l'esortazione rivolta al maschio di aiutare a rigovernare sfocia in un litigio tra organi genitali sovradimensionali che le performer si sono legate al basso ventre e alla fine nella morte della donna.

Le varie manifestazioni organizzate per il cinquantenario di Fluxus (che coincide con il centesimo anno dalla nascita di John Cage) cercano in genere di evocare lo "spirito" o l'atteggiamento di Fluxus, sia tramite nuove esecuzioni di partiture storiche sia attraverso la partecipazione di artisti che si considerano legati alla tradizione del movimento. D'altra parte, una delle fondamentali caratteristiche di Fluxus era la creazione di uno spazio aperto. Che cosa significa oggi richiamare in vita l'eredità di Fluxus? In generale, è possibile attualizzare questo fenomeno?

A proposito di remake, mi vengono in mente le esecuzioni successive di *Cut Piece* e in particolare quella di cui fu protagonista l'autrice stessa

alla fine degli anni sessanta, in un night club londinese dove suonavano i Beatles. In quell'atmosfera, tra la calca degli avventori e il fumo delle sigarette, la performance, che culminava nella nudità di Yoko, acquistò un aspetto erotico/burlesco del tutto inedito.

Anche l'interpretazione data da Moorman nel 1982 negli studi televisivi Orf di Linz per *Sky Art Conference/Ars Electronica* è completamente nuova. Drappeggiata di seta rossa, l'artista dall'aspetto fragile – di lì a pochi anni sarebbe morta per cancro – ricorda piuttosto un tableau vivant surrealista, da cui emerge soprattutto la vulnerabilità fisica della performer nell'atto di abbandonarsi al pubblico che ha verso di lei un atteggiamento quasi amorevole. Nelle memorie della critica newyorkese Jill Johnston, Moorman figura come la valorosa vittima sacrificale, la quintessenza del corpo femminile conteso.

Un altro esempio è *Meat Joy*, del 1964, un lavoro contemporaneo a quelli di Fluxus, ma nato in un contesto diverso. *Meat Joy* è una performance di gruppo che coinvolge tutti i sensi, in cui otto performer, uomini e donne, si mettono a confronto con ogni tipo di materiale: carta, fogli di plastica, carne cruda, pesce e anche colore. Come affermo la stessa Schneemann, la sua performance, influenzata da Antonin Artaud e Wilhelm Reich, era paragonabile a un rituale sensual-erotico, nel quale l'esperienza di un evento che aumenta di intensità fino ad arrivare alla dimensione orgiastica è accompagnata da uno sfondo sonoro composto da rumori delle strade parigine e canzoni popolari, ma anche da odori di vario tipo.

La questione è se il potenziale sovversivo di *Meat Joy* sia o no indissolubilmente legato alla

sua epoca. Mentre negli anni novanta una performer come Karen Finley ha conferito una nuova attualità alla combinazione tra corpo femminile e cibo nei suoi convincenti – e altrettanto irritanti – monologhi, nel 2002 il remake studentesco di *Meat Joy* alla Whitechapel Gallery di Londra è risultato piuttosto fiacco. Pur realizzato con le migliori intenzioni, il risultato non era che una brutta copia del modello, con la sua carica di ribellione orgiastica contro ogni tabù, e minacciava addirittura di scadere nel decorativismo kitsch.

Con questo voglio dire che la ricostruzione di un movimento artistico attraverso artefatti, re-installazioni o remake di performance solleva questioni generali sulla trasmissione dell'arte effimera e dei movimenti che vi si sono dedicati. La mostra *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, allestita nel 1998 al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, è solo un esempio delle difficoltà insite in una simile operazione. Non c'è da sorprendersi se le controversie iniziarono con il concept della mostra. Così, due tra gli artisti partecipanti, Mike Kelley e Paul McCarthy, costruirono nella Visitors Gallery del museo uno spazio per le performance dal vivo invitando artisti e artiste (tra cui Schneemann) a trattenerci qualche giorno o anche per settimana. In una dichiarazione appesa all'ingresso della galleria, questi artisti comunicavano il loro risentimento nei confronti degli organizzatori della mostra che avevano preferito mettere l'accento sugli oggetti, sostenendo in tal modo la tendenza a una storia dell'arte legata al materiale.

L'ambiente accuratamente ricostruito dello studio di Manhattan in cui nel 1963 Schneemann aveva eseguito per la prima volta una

performance di *Body Art*, *Eye Body*, appariva freddo e sterile: il tentativo di restituire un quadro completo anche grazie alle 36 fotografie che documentavano l'evento era evidentemente vano. Solo la presenza dell'artista nella Visitors Gallery, dove con l'aiuto del pubblico Schneemann realizzò l'environment *Vulva's Morphia* gli ridiede vita – a un paio di sale di distanza però.

Questa carenza di vita/azione di *Out of Actions* condusse all'organizzazione, in quattro e quattr'otto, di un festival di performance della durata di una settimana dal titolo *Beyond the Pink* al quale vennero invitati alcuni degli artisti e delle artiste ancora in vita. Le performance e i dibattiti aperti videro la partecipazione di Allan Kaprow, Eleanor e David Antin, Barbara Smith, Simone Forti, Carolee Schneemann, Joan Jonas e Emmet Williams – tutti ormai tra la cinquantina e la settantina. Insieme affrontarono i temi della sessualità, della vecchiaia e della morte ma chiacchiararono anche semplicemente – e questo era il vero acme del festival – dei vecchi tempi: come artiste e artisti ancora attivi, fonti dirette di una storia vissuta in prima persona.

**FLUXUS E LA
QUESTIONE DEL FEMMINILE
NELLE ARTI**

GIANNI-EMILIO SIMONETTI

"L'artista è l'origine dell'opera.

L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due è senza l'altro."

Martin Heidegger

• • •

"So distinguere il servo dal padrone,

/ So giudicare dal velo la suora, So quando chi parla sottende, / So conoscere i folli ben pasciuti, So riconoscere il vino dalla botte, / So tutto, ma non so chi sono io."

François Villon

• • •

"Lo spirito del tempo è l'anima dell'opera, ma quale spirito dominava nella cueva di Altamira? Com'è risaputo il potere di una costola verrà molto tempo dopo."

Bernard Rosenthal

• • •

UNO.

Ancora oggi l'arte moderna è nella forma di una *téchne* che la sintassi mercantile dei linguaggi artistici ha ridotto a una sorta di omiletica che si ostina a non ri-conoscere il femminile. Così, nonostante certe fortunate lacerazioni di questo stato di cose, la questione del femminile si pone inascoltata come una pregiudiziale nei confronti di quelle poetiche che ignorandola si fanno carico delle ragioni dell'ideologia borghese che vorrebbero deridere. Soprattutto esse rivelano lo smarrimento in cui precipitano tutte le volte che le cronache hanno visto questo tema deflagrare nella vita corrente. Inoltre, nessuno è mai riuscito a determinare le proprietà che escluderebbero dall'arte ciò che non è androcratico, così come d'altro canto non si può negare che ci sia da qualche tempo una teoria espansiva della filosofia dell'arte che ha sul suo confine la questione femminista concepita come un margine stravagante di una democrazia imperfetta – la forza dell'ordine

maschile, scrisse Pierre Bourdieu, si misura dal fatto che non deve giustificarsi. Resta inteso che non possiamo nutrire – come suggeriscono i *cultural studies* – l'illusione di convertire il problema del *gender* in uno strumento di emancipazione dalla sessualità per il tramite dell'attività artistica.

Allo stato dell'arte ancora oggi nei musei d'arte moderna la presenza del femminile assomiglia molto – i libertini direbbero per causa – alle farfalle spillate nei gabinetti di storia naturale.

La *téchne*, da sempre sbrigativamente assimilata alla tecnica – per convenzione le arti applicate sono le arti che modellano la mondanità e non la realtà del mondo – è il paradigma dell'economico costituiscono i pilastri maschili dell'artecrazia. Possiamo comprendere le conseguenze di questa affermazione se si considera come appartenga alla strategia della metamorfosi del maschile la gestione dei nessi copulativi tra predicato e oggetto – nella trasfigurazione del banale Arthur Danto si pone retoricamente la domanda: "Che tipo di predicato è opera d'arte?". In altri termini, legando la nuda vita alle opere d'arte, alla loro cosità, diamo a queste una funzione pragmatica che le denigra. L'esserci, infatti, non può essere considerato un postulato che ha una dimensione teleologica. In quest'ottica la questione del femminile appare morganatica. A essa non si porge che la mano sinistra, visto che la destra possiede il privilegio di donare il nome.

In questo senso l'adeguamento del quadro teorico intorno alla questione del femminile è stato l'ultimo inganno degli studi culturali e della loro fede nei cosiddetti sviluppi storici, da molti salutati come una via armistiziale con una sola vittima, il materialismo storico-dialettico. Nella sostanza questi studi costituiscono una sorta di neo-illuminismo che nascondendosi dietro la libertà creativa mette a sottacere le coercizioni di cui è capace. Di contro, il progresso estetico che promette è irrealizzabile semplicemente

perché la strada che conduce a esso è infinita e quello che ci mostra è sgradevole, in ogni modo, l'idea di progresso, in sé, è estranea a una visione materialista del reale.

• • •

"Se non posso ballare, allora non è la mia rivoluzione."

Emma Goldman

• • •

Per merito di una fantasiosa guerriglia di giovani donne statunitensi, da almeno una generazione è sotto assedio il nesso di familiarità tra le arti e il maschile, in altri termini, si è rovinosamente incrinato il convincimento che vedeva le arti come un *habitus* sessuato dell'uomo. Del resto, come non avvertire nei musei l'aura del testosterone che incorona il maschio-artista come l'unico fuco capace di fecondare la regina delle qualità estetiche e la più evanescente delle illusioni morali: la bellezza?

Nelle istituzioni il fallo e le sue metamorfosi – o le sue germinazioni – sono sempre presenti, ma non sono nominabili. A questo proposito possiamo anche illuderci che l'etica e l'estetica siano i due capi di uno stesso problema, ma l'ago della bussola non è certo nella fibbia dei pantaloni, come imparò a sue spese Elena.

• • •

"Il più bel monumento che si possa erigere su una piazza / la più sorprendente di tutte le statue / la colonna più audace e sottile / l'arco che compete con il prisma stesso della pioggia / non valgono l'ammasso splendido e caotico, / provate per credere, / che si produce facilmente con una chiesa e un po' di dinamite."

Louis Aragon, *Il fronte rosso*, 1931

• • •

Mosca, 21 febbraio 2012, tre giovani donne, di cui una madre, con dei passamontagna realizzati tagliando delle calze di lana colorate, balzano all'improvviso sull'altare della cattedrale del Cristo Salvatore, che aveva conosciuto all'inizio della decade dell'illusione la dinamide operaia – il 5 dicembre 1931 – e, ballando, intonano una filastrocca – blasfema per la chiesa ortodossa, eversiva per i padroni del Cremlino – che mette alla berlina l'ultimo capo del Kgb divenuto il nuovo zar di una Russia che da qualche tempo a questa parte ha capito che governare con le merci è più efficace che ricorrere alle baionette. Sono state arrestate e qualche giorno fa condannate a due anni di lavori forzati – il massimo possibile per non incappare nell'ipocrisia del mondo occidentale. Si sa. *Arbeit macht frei!* Durante il processo Maria Alékhhina, una delle tre, si è difesa ricorrendo alle tesi sulla società dello spettacolo di Guy Debord e citando *Il processo* di Franz Kafka. Sedeva a fianco di Nadezhda Tolokonnikova che indossava una t-shirt con la scritta: No Pasaran! La più nobile delle parole d'ordine giunta fino a noi dalla Spagna rossa, operaia e repubblicana di Dolores Ibarruri. Alla lettura della sentenza, mentre i giudici sprofondavano nel ridicolo, il "sogno di una cosa" di queste tre giovani donne, che si erano definite delle Pussy Riot, ha appiccato fuochi di rivolta femminile in tutto il mondo. Ben scavato vecchia talpa!





Forse oggi c'è il pane, ma non ci sono ancora le rose. Il lato oscuro del femminismo nell'arte moderna, a partire dalla body art, si è sempre risolto più o meno consapevolmente con un ricorso enfatico al corpo – riciclato ad accessorio stilistico – indugiando nella narrazione psico-analitica e nel fallace riscatto che promette. Va anche detto che la sostanza sessuale non è mai nell'opera di per sé – questa è un'ossessione del maschile – ma nel contesto che la promuove e che l'identifica con il corpo simbolico della società. Lo stesso corpo che un imbianchino austriaco, come puntigliosamente annotò, pretendeva di bonificare.

A eccezione di quello che ha scritto Melanie Klein, il problema nelle arti non è tanto quello di restaurare il femminile nel maschile – compito di per sé ambiguo – ma di abolire i suoi riti androcratici che legano l'opera all'artista e condannano il femminile – definito per difetto – a una doppia negazione, come avviene nella body art dove il corporeo deve

essere inseparabile dalla morale, pena la scomunica estetica. Una doppia negazione che la *doxa* sottopone a docimasia. Del resto l'illusione politica d'inculcare con il dominio la virtù è una perversa ossessione maschile in cui sono caduti in molti, a cominciare dal Divino Marchese.

Nel trattare il narcisismo secondario – quello che investe l'io a proposito della scelta dell'oggetto – Sigmund Freud scrive che la donna basta a se stessa, ama soltanto se stessa e, esibendosi, cerca di suscitare invidia. Se ciò è corretto la body art non sfugge al suo destino di sostituto immaginario del fallo. Una strada senza uscita.

Le donne artiste nei cataloghi non hanno età, la mutilazione morale comincia con l'anagrafe. Meglio, debbono restare "piccole", un predicato che in molte lingue africane indica il femminile.

È così, tra l'altro, che la piccola di Charlottenburg fu spogliata e mangiata per festeggiare il surrealismo, piegata a una disponibilità simbolica che – e non per caso – si addice solo al femminile. Sarà per questo che passò la vita a vestire di pelliccia gli oggetti che la vita corrente definisce familiari, come un piattino e una tazza da tè, o a mettere code di scoiattolo ai boccali di birra? Il potere del simbolico è un potere invisibile, a causa di questa sua caratteristica non può esercitarsi senza la complicità di chi non vuol sapere, di contro la significazione produce consenso che la politica muta in dominazione.

Il potere materiale e simbolico accumulato dal maschile nelle arti delegittima, con le parole di Max Weber, ogni interazionismo, riducendolo a una comunicazione favolistica, del lupo con Cappuccetto Rosso, che impone e inculca degli strumenti di conoscenza e di espressione arbitrari rispetto alla rappresentazione. In questo modo la condizione del femminile è costretta a subordinare la sua posizione ai principi di formazione delle gerarchie che la dominano e alla divisione del lavoro artistico.

Gli *habitus* culturali sono le impronte della rappresentazione, producono la *doxa* e determinano il senso pratico che di regola affida al femminile i problemi dell'intendenza, nel suo significato di volgere al compiere. Il maschile d'altronde sa bene che l'obiettività del senso del mondo è un'obiettività strutturante e che l'ordine gnoseologico si attorciglia come un serpente sull'ordine sociale fallico determinando la stessa concezione omogenea del tempo, dello spazio e delle cause.

Nell'arte contemporanea la pregiudiziale del femminile non può dunque scontrarsi con la funzione simbolica delle arti, ma deve contribuire a solidificare la dimensione culturale delle istituzioni. Guai a incrinare l'autorevolezza o a rovinare loro la festa se è vero – come emerge dall'analisi durkheimiana – che in esse si forma il *consensus* sul senso del mondo sociale!

I movimenti del corpo compongono le *matrici* del senso – qui il corsivo rinvia all'accusativo di *matrix*. Lamette, coltelli, bisturi, chirurgia plastica sottolineano le performance della body art quasi a convincerci che la fermentazione del senso nelle arti è lividore, gonfiore e flusso. Dopo Jacques Lacan, come sappiamo, la psicosi anticipa le ritualità motivandole: sanguinare rinvia ad abortire. Nel simbolico inverte la suspizione femminista sui riti della fertilità. Ma come ribellarsi? Gli organi sessuali sono socialmente costruiti, è la ragione per cui possono attraversare l'immaginario senza darsi carico della realtà della *physis*, soprattutto è la causa per cui la sessualità di cultura non tornerà mai indietro alla sessualità di natura, la bellezza non s'indossa, ma fa comodo pensarla!

A cavallo del secolo scorso la questione del femminile nelle arti è venuta alla ribalta illuminando alcune discordanze cognitive e valoriali con il maschile da cui è conseguita, inaspettata, una parziale e inedita chiaroveggenza emotiva. Si può affermare che sempre più di frequente il femminile coglie il

punto di vista maschile più di quanto questi comprenda se stesso. Con ciò si è parzialmente sgretolato il mito dell'eterno femminile, che ha riposato per secoli su una traballante piattaforma scienziata. I linguaggi dell'arte, tuttavia, non sono solo strumenti di conoscenza, ma di costruzione del mondo degli oggetti. Osserviamoli con disincanto, è difficile non pensare a essi come a delle forme simboliche riconoscenti. Forme che possono essere interpretate come storiche e capaci di portare alla luce le condizioni sociali delle strutture produttive. Un *modus operandi* che mette a nudo, osservò Joseph Gabel, l'attività produttrice della falsa coscienza.



Se la definizione sociale del corpo dell'artista smettesse di essere il prodotto culturale del lavoro dei *gender* l'orinatoio di Duchamp e le sue copie perderebbero il corsivo, vale a dire sparirebbe quella pressione ideologica a naturalizzare le costruzioni sociali. In questa prospettiva l'errore del femminismo storico è stato quello di ridurre la sociodicea maschile nelle arti a una questione performativa che ha a suo fondamento le rappresentazioni del corpo. Inscritto nel corpo, poi, l'ordine inevitabilmente s'inscrive nelle cose che diventano documento. In questo modo nella body art – a differenza delle fluxer women – è spesso passata inosservata la somatizzazione dei rapporti culturali di dominio che pure appaiono in tutta evidenza nella liturgia delle sue performance. Ciò nonostante, in principio, questa corrente poetica ha avuto il merito di svalutare i processi di resurrezione che affliggono il maschile al pari di un'ossessione cosmologica. Non è per caso che le forme del sacro e le sue liturgie sono androcentriche.

Addenda. Il ready-made di Duchamp è da qualche tempo assunto come il culmine maschile delle arti del Novecento. "The most influential modern art work", così lo



78

definirono cinquecento esperti nel dicembre del 2004 in un sondaggio commissionato dal Turner Prize di Londra. Al secondo posto si collocò *Les Femmes d'Alger* di Pablo Picasso, al terzo il dipinto *Marylin* di Andy Warhol.

E *Las Meninas*, dove sono finite? Da anni mi riprometto di dedicare a questo argomento una riflessione più approfondita, magari davanti a una caña "mirando" le chicas su La Rambla che dalla Calle Avnyio dista, come diceva Manuel Vázquez Montalbán, lo spazio di una sigaretta.

Nel Settecento un'accorta cerimonia della donna spogliata a misura della sua nobiltà su un basamento di circostanza e dell'artista davanti al cavalletto contribuiva nelle "belle arti" a quei riti di passaggio della bellezza come compensazione delle differenze sociali e, in sub-ordine, ragione dell'anima. Poi la borghesia affermerà, credendoli a proprio vantaggio, i riti d'istituzione della bellezza, condannando il femminile all'arguzia – nell'italiano forbito vale piccante – della differenza genitale e dei segni esteriori che l'hanno obbligata a salire sulle pareti delle quadrerie come rappresentazione della *jouissance*, a uscire da sé. In questo modo finché la *téchne* avrà bisogno del concime della sublimazione ci sarà sempre un problema di libido dominante.

Le appartenenze biologiche, dal punto di vista delle arti, sono un aspetto del naturalismo a cui è delegato il compito di sostenere l'asimmetria tra i sessi e le specie a partire dai modi di produzione. Per di più la resistenza alla questione del femminile nasconde anche la rovinosa alternativa tra il materiale e lo spirituale da cui trae forza l'economia dei beni simbolici. Qui non siamo solo di fronte a un problema di semplici sovrapposizioni tra le prestazioni, ma a una profonda rifondazione degli ambiti. Su un altro registro. Ciò che rende farraginoso il cammino dell'inconscio – nella forma di un congegno di produzione del simbolico – lo

possiamo verificare nel pregiudizio maschile a ripensare il fiume carsico dell'erotismo e il cosmorama delle sue paure.

• • •

"Per l'antropologia le arti sono il modo con il quale gli esseri umani attribuiscono un'anima a delle identità che ne sono prive, in analogia con il comportamento dei bambini che attribuiscono delle intenzionalità a degli oggetti di cui essi stessi sono l'origine." Bernard Rosenthal

• • •

Nelle arti le strutture storiche si sono sempre disposte come strutture dell'ordine maschile. Attraverso di esse quest'ordine s'invera come una forma di dominio e un prodotto di tale dominio. Ecco perché nel corso del Novecento le avanguardie "politicamente corrette" si sono rivelate come delle avanguardie accomodanti con il contenuto della sublimazione (Freud). Un contenuto usato come una visione salvifica del loro destino e un efficace espediente per forcludere il loro fallimento, a dispetto di ogni precauzione ontologica.

Il sotteso processo argomentativo ci suggerisce che l'opera d'arte è pensata come una cosa, ma non ci dice che cos'è una cosa per definire che cos'è un'opera. Per secoli gli artisti si sono illusi, ignorandone la forma tautologica, che la composizione fosse un modo per mettere al suo posto il contenuto, ma l'opera in cui esso s'invera è fragile di fronte al principio di speranza della verità. Giotto che l'aveva capito si astiene dal dipingere la peste ripiegando sull'azzurro dei cieli.

In breve. L'opera s'installa nel frutto della sua verità che non esiste senza la verità dell'opera. Oppure: La verità si fa nell'opera e non con l'opera (Heidegger). In questo contesto le arti si sono rivelate un'enorme e arbitraria cosmologia androcentrica, tanto che il problema del

gender non può ridursi a una compensazione nella produzione tra i generi, ma deve arrivare a rifondarne il loro statuto epistemologico. Di più, a partire dal Romanticismo il genere si è installato nell'arte come un riflesso culturale in cui convergono i traumi sociali di una società che vuole risolverli senza negoziarli. Che sia l'isteria, come diranno i surrealisti nel cinquantenario della sua scoperta, la più bella invenzione poetica dell'Ottocento? Il pudore c'ingiunge di non dire che Augustine è stata la prima performer – suo malgrado – di una nuova arte, la fotografia. Abitava alla Salpêtrière. Veniva dopo la piccola Sara (Saartjie) il cui corpo, con il suo "grembiule ottentotto", il colonialismo inglese prima, e la perfidia francese dopo, trasformarono in un documento di body art da conservare al Musée de l'Homme per i lazzi degli studenti di antropologia, almeno fino al 1974. Ancora, come non elogiare la giovane Voltairine de Cleyre che per fuggire dalla peste religiosa del convento di Sarnia, in Ontario, attraversò a nuoto un pezzo del lago Huron? Molti anni dopo il suo ultimo scritto lo intitolò *Direct Action* (1912). Se poi vogliamo spingerci più in là e consideriamo equivalenti il principio di differenziazione sociale e quello sessuale, allora il faking orgasm deliberato è un'espressione di ciò che nell'arte teatrale si chiama performance.

DUE.

"Come procedimento filosofico, la dialettica è il tentativo di sciogliere i nodi del paradosso con il mezzo più antico dell'illuminismo, l'inganno." Theodor W. Adorno

• • •

A partire dalle avanguardie storiche il documento che diviene opera – con la complicità e il potere simbolico delle istituzioni artistiche che ne gestiscono il percorso – legittima, in modo obliquo, la

79

necessità di un resto che consenta una qualche redenzione gnoseologica dell'opera che altrimenti non sapremmo riconoscere, neppure come *Ding an sich*. Questo resto ci appare come una nostalgia domenicale, una predizione di ciò che nell'opera è l'opacità del negativo. Non per caso questa nuova configurazione del documento s'invera sempre più spesso come un simulacro dell'opera che non c'è. Va aggiunto, come osservò Marshall McLuhan, che nell'arte contemporanea l'opera e il documento si "rivelano" (Heidegger) sempre più frequentemente attraverso lo stesso medium, interferendo l'una con l'altro. Al cuore di questa relazione pericolosa il documento che ricorda – to know by heart – è sempre nella forma di una anosognosia tanto che molte esposizioni d'arte internazionali non vanno oltre un intento di ricordo di ciò che abbiamo creduto fosse arte o che vogliamo diventi arte e che altrove è liquidato come un disturbo di fissazione. Perduta così la sua originale funzione di dare forma, il resto è divenuto in termini fenomenologici la ragione del fatto artistico o della cosità dell'opera. Come è facile costatare nel corso del Novecento la produzione di opere a mezzo di documenti ha portato alla luce, con l'affermarsi delle opere senza aura (Benjamin) e delle copie come loro sinonimo, una nuova frontiera poetica inaugurata da Marcel Duchamp, per così dire, con il congegno del ready made.

Va aggiunto. Finché il documento ha potuto confidare nella parola è rimasto sostanzialmente estraneo a ciò che più conta nel campo delle attività artistiche: tendere a incontrare il reale. Dalle avanguardie storiche in avanti e, segnatamente, prima con la poesia visiva e poi con Fluxus il documento – che si esprime sempre più spesso con qualcosa di estraneo alla parola senza riuscire a sormontarla con l'interpretazione – è intrappolato nei processi di valorizzazione e non può più inverarsi se non assimilandosi all'opera, imitandola nell'uso dei nuovi media.

80

Soprattutto, il soggetto da cui promuove non è assolutamente evidente nel suo discorso, ma vi ci si nasconde.

Il documento consente la critica delle fonti, ma non riconduce i fatti a leggi e a regole o permette di storicizzare ciò che è ancora vivo nell'opera. Nonostante questo la riporta dallo stato di eccezione all'abituale, anche se ridurre al comprensibile non significa spiegare.

Nonostante sia esaltato dalle nuvole dell'immateriale (cloud computing) il documento ha assimilato un limite fisiologico dell'opera, di dover essere presente e visibile e di non potersi riferire che a se stesso. Di non poter essere memoria nella memoria. Poco importa se lo spettacolo integrato rende inutile il contenuto di realtà di questa memoria, perché il documento può anche non essere il risultato storico di un'attività creativa e svaporare da concetto a intento inaugurando una semiosi sostanzialmente tautologica.

Nella compromissione delle avanguardie storiche con la questione sociale si è poi fatta avanti un'altra rappresentazione del documento. Di strumento per legare l'arte alla vita corrente, facendo diventare l'esperienza artistica un documento di quest'ultima e investendola di una missione biopolitica, così quello che l'opera d'arte credeva di ottenere ieri ideologizzando i suoi "contenuti", lo realizza il documento oggi con le sue metamorfosi, non da ultima quella che consegue all'azzeramento della parola, mutarsi in evento.

L'autonomia del visuale, anche nei confronti del realismo iconico oramai incapace di riprodurre adeguatamente la realtà, accresce quella del documento e dell'uso a cui lo si destina, di congegno per registrare il divorzio tra rappresentazione e realtà e, più in là, tra naturale e artificiale, con il risultato che la feconda insignificanza dell'arte si condensa per intero nel significante.

Questa registrazione è nella forma di una narrazione che solo il documento indirizza verso la coscienza del vissuto, pur degradandola. È inutile cercare di scorgere la neve della sua amata rodina nel quadrato bianco su fondo bianco (1918) di Kazimir Malevič, perché non rappresenta che l'ultima possibile *éikona* dell'iconofania ortodossa. Così come, su un altro piano, occorre riconoscere a Sophie Calle di aver mutato in documento la banalità con la quale l'artisticità pretende d'investire la vita corrente in un momento storico nel quale, tra l'altro, il tacere sugli alberi è un nuovo delitto.

Per molte espressioni artistiche a partire dalle avanguardie storiche la *realitas* del documento ha rappresentato un'ossessione sulla quale stagnavano il peso insopportabile del passato e la fragilità del contemporaneo. Comunque non esiste ancora una prassi documentaria che sappia registrare l'illuminazione dell'opera che si storicizza – si sagoma (Heidegger) – così come non sempre il documento s'inchina alla funzione ermeneutica, ha l'eloquenza di Hermes. C'è poi un altro aspetto di questo problema interpretativo. I documenti possono essere fraintesi o devono essere fraintesi con l'interpretazione? L'etimo di documento rinvia all'insegnare e non al documentare, per tanto esso trae in inganno quando lo si percepisce come un esito. La lezione la dobbiamo a Ludwig Wittgenstein, nel mezzo del guado verso il visuale non si può più dosare il linguaggio della metafisica per comprendere, senza comprometterci con la funzione del comprendere.

Platone fu il primo a sollevare una suspicione sulla rappresentazione, che già con Eraclito era sospettata di essere il contrario del vero, ciò non toglie che si possono indurre gli uccelli a beccare i chicchi d'uva di un grappolo dipinto. "Ogni arte, in quanto è un lasciar accadere l'avvento della verità dell'essente come tale, è, nel proprio

stanzarsi, dettatura" (Heidegger) in cui si nasconde l'arcano attraverso il quale l'arte tende a trascendere se stessa e l'opera rivelarsi come un'epifania. Per la doxastica non importa se l'arte inganna, basta che lo faccia nel migliore dei modi. Ecco perché – per restare nella pittura di un secolo in cui la verità si costituiva come dis-velamento – la verità pratica dipinta nella forma di un setaccio nella mano di Elisabetta I da Federico Zuccaro è il grappolo d'uva di un inganno simbolico. La castità di questa sovrana vi appare come allegoria, documento visivo di un godimento che, lungi dall'essere nella forma di copule consumate, è ciò che fa buco nel sembiante (Lacan), un plus-godere che solo il femminile riconosce come tale.

Preso di per sé il documento sbiadisce davanti al presupposto della rappresentazione, soprattutto se è fatto carico dalla speranza dell'opera di rappresentarsi come opera. Ecco perché in Fluxus occorre distinguere tra i suoi documenti quelli il cui contenuto non può essere rappresentato altrimenti o meglio, quelli la cui natura è indipendente da come essi appaiano. Nessun documento, di contro, può inverarsi nella forma di ciò che Aristotele nella *Metafisica* – libro quinto – chiama una completezza, un risultato finale, anche se il risultato finale di un'attività artistica non è sempre nella forma di un'opera. In sintesi, il documento artistico o ci guida attraverso l'opera ri-narrandola o consolida l'espressione di una volontà di compromettere nell'opera la vita corrente, deprezzandola. Ricordiamolo, la documentazione tecnica ha per obiettivo l'uso o la riproduzione, la documentazione artistica la narritività o il suo negativo, la valorizzazione.

Il significante in Fluxus aspira al significato della vita corrente, ma siamo di fronte a un inganno lessicale perché ogni equivalenza tra Fluxus e la vita corrente rappresenta una banalizzazione di quest'ultima a cui

81

l'interpretazione sottrae, con la lettera, il divenire. Occorre aggiungere che questo significato resta sconosciuto perché il significante è sempre arbitrario e si depone in quella che Martin Heidegger chiama *Selbstverständlichkeit*, la banalità che precede l'analisi dei significati. In ogni modo, il fatto che buona parte della vita corrente ha a che fare con le arti applicate fa apparire l'applicazione un carattere della non-arte, ma non è così. L'applicazione nella modernità è solo un carattere mercantile della forma di merce. Il contrario del Vollbringen, di quel potere di "produzione" dell'arte che rivela l'epifania della verità o piuttosto il suo *Geschick* (destino).

Più in generale nell'arte quello che è "a proposito di qualcosa" rimanda inevitabilmente al significato che però non ha una ragione d'essere nell'opera se si considera l'arte una forma di *téchne*. Con Fluxus – e questa è stata una novità – l'unità elementare della poetica non è più l'opera d'arte, in quanto oggetto, ma uno spazio in cui gli oggetti – anche anonimi – s'installano.

In un evento Fluxus il "nuovo" è il risultato dello slittamento delle circostanze sul senso. La banalità dell'ordinario – a cui l'immaginario ammannisce i suoi avanzi – è un'astuzia della *doxa*. Non per caso il senso comune è la più incomprensibile delle forme estetiche, anche perché divarica una relazione che non c'è, quella tra arte e vita corrente, che pure entusiasmava Dada. A ben guardare una relazione da scapoli in uni-forme. Tuttavia un'installazione compiuta è sempre irriproducibile, da qui la necessità del documento. Esso è alla lettera, come abbiamo già sottolineato, ciò che s'installa, non ciò che circola. Per circolare come una merce deve emanciparsi o essere emancipato a documento da un'istituzione che gli è matrigna.

In termini materialisti una società non si giudica in nome dell'arte, ma piuttosto dall'attività artistica che si è data. Se ciò è vero, il rifiuto di Fluxus di porre l'opera come

punto di partenza di una critica dell'attività artistica è allo stesso tempo uno scacco e una rivoluzione.

Per conoscere la direzione intrapresa da Fluxus, posto che ce ne sia una sola, occorre ri-conoscere il suo luogo d'origine. L'ovvietà topografica indicata dai Baedeker è fuori luogo, avendo Maciunas moltiplicato le diversità e le differenze in nome di considerazioni morali e, di conseguenza, politiche. Così, se qualcuno ha marmaladeggiato sulle spiagge della Côte d'Azur, altri, pensando a Danzica, hanno avvolto il pane che sa di sale nelle pagine del "Die Tageszeitung".

Va aggiunto. L'universalità dell'arte se aspira all'istituzione e al mercato – come avviene nel mondo delle merci – deve saper soprassedere alle realtà sociali. Da tempo e con esiti che molti si ostinano a considerare irrilevanti la sensibilità estetica per le opere è interpretata dalla forma di merce universale più che dalle poetiche che su di essa galleggiano come le ninfee di Claude Monet nello stagno di Giverny.

Quando si scrive che i musei sono dei luoghi freddi rispetto a ciò che scorre sempre più caldo e veloce nella modernità è come dire che, senza la stampella del documento, le opere hanno "ghiacciato" la loro funzione maieutica a cominciare dall'artificio del non-sapere. Ecco perché nelle performance l'idea di opera tende a installarsi come cosa a ridosso del documento, per sopravvivere. Una certa critica-critica, come la chiamano Marx e Engels nella sacra famiglia, definisce i musei i frigoriferi del senso. Ma la critica alla critica-critica ci ricorda che è quando c'è una glaciazione che l'uccello di Minerva giunge a cose fatte!

In ogni modo, al freddo dei musei è più facile trascinare la propria ignoranza.

Nell'arte moderna il documento per essere convincente tende a metamorfizzarsi – anche suo malgrado – in una metafora biosociale

costruita su strutture polisemiche elementari. Un tradimento che induce a nuovi sciamanesimi. Nell'ultima decade del secolo scorso a un artista è bastato un po' di grasso, del feltro – fabbricato con capelli e pelo umano – e una lavagnetta su cui scrivere truismi per guadagnarsi un titolo "bioprofetic" verde e quindici minuti di celebrità. Diceva costui mentre predicava l'azione: Ogni uomo è un artista.

Ci sono aspetti della poetica di Fluxus che sono solo documentabili essendo la pretesa esplicativa o politica, direbbe George Maciunas, implicita nella natura dell'opera o dell'evento, sia esso un pesciolino in un'acquasantiera o qualche metro di garza in una vagina.

Per Henry Flynt, che gli fu sodale, Fluxus nella sua infanzia tematica ebbe la felice e rivoluzionaria pretesa di trasformare l'arte in documentazione in modo da metabolizzare la documentazione in arte, farla fermentare a *praxis*. Eravamo ancora dentro una stagione nella quale il documento possedeva la forma di una narrazione comprensiva o appariva nella forma di un collo postale.

Più in generale il documento in Fluxus decide dell'opera, sia anticipandone il destino che completando il suo corso passato. Aggiunge Heidegger, "nel primo caso è posta – *gestellt* – la natura, nel secondo la storia", insieme contribuiscono a edificare la rappresentazione.

Fluxus è stato spesso definito come una delle ultime avanguardie artistiche del Novecento, così resta incomprensibile a chi non sa valutarlo come l'ultima avanguardia estetica. Cogliervi uno strumento che concorre a "produrre" l'esserci – quell'ente il cui essere è l'esistenza (Heidegger) – attraverso una narrazione poetica e il conseguente rifiuto della creatività individuale intesa come un'economia dell'io.

Possiamo affermare che un evento è concluso quando nella con-chiusione c'è l'epifania, inaspettata, di un senso. Inaspettata significa

che è fuori da ogni pretesa di comunicare con lo spettatore in assenza di regole, le stesse che la porrebbero nell'oscuro. In ogni modo la cultura non può generare culti se non vuole rinunciare al suo predicato più efficace, di materiale.

La compromissione dell'evento con la vita corrente lo fa sembrare un placebo contro l'inquietudine, ma lo tiene lontano da ogni liturgia. Il mondo della rappresentazione, come ha osservato Friedrich Hegel, è laico se il mondo delle forme è storico, di contro nel luogo dell'*irréel* – lo spettacolo – la rappresentazione è la più redditizia impresa del sacro. In questo senso il pluralismo espressivo dell'arte contemporanea quando si allontana dal documento è come la bruma sulle avenue, relativizza tutto, ma non sfugge al suo destino di aspirare all'opera assoluta de-strutturando *ad usum delphini* la forma di spettacolo.

Nella forma di documentazione si è progressivamente installata un'ambiguità che si è ingigantita a dismisura con la pop art. I suoi entusiasti critici hanno sempre ricondotto le sue opere più radicali a documento sociale e di costume perché questo modo di procedere si rivela, nello spettacolo, più conveniente che ridurre l'opera a tautologia. Una tale strategia ha un indubbio appeal mercantile oltre che



"pubblicitario", come è avvenuto per le Brillo Box, le Marilyn o le minestre in scatola. Più semplicemente, per i filosofi dell'arte contemporanea le opere d'arte sono ridotte a una classe di oggetti che il processo di valorizzazione trasforma in oggetti di classe, capaci di percorrere *à rebours* l'intestino sociale del gusto artistico.

Come sostiene una certa critica d'arte riconcettualizzare l'oggetto o l'evento non è un compito difficile, mentre è più complicato storicizzarli al di fuori del sistema arte, cioè, di classe. In ogni caso tutte le definizioni di opera che discendono dalla teoria istituzionale sono efficaci e reazionarie, quanto inspiegabili.

Quando la materialità scompare dall'opera che si fa opera emerge la sua sostanza nella forma di una ragione storica che si fa documento.

Una breve appendice analitica.

Nel documento il singolare e l'universale coincidono a spese di un carattere funzionale dell'opera, quello di essere particolare. Come dire? Addio catarsi.

Se il documento perde la lettera sparisce ogni orientamento letterale e l'ermeneutica finisce sugli scogli del significante, di più, diventa impossibile ordinare la funzione della sublimazione in riferimento alla cosità dell'opera. Questo se si condivide l'asserzione che tutte le forme create dall'uomo, sotto l'ombrello della sublimazione, sono rappresentate da un vuoto. Da qui un certo modo di essere dell'arte: di organizzarsi intorno a questo vuoto. Di contro è il caos.

Quando insistiamo sulla natura materialista dell'opera d'arte è come se dicessimo che il sacro è lo strumento per non vedere questo vuoto che ci consegna all'ossessione.

Lacan sottolinea come in Freud il realismo non si trova nella percezione di un oggetto, ma nell'esperienza di ritrovarlo. Un'esperienza che naufraga nell'impossibilità, ma che ci

permette di ribadire che ciò che non ritroviamo è esattamente la Cosa, *das Ding*. Ma la Cosa è l'oggetto del desiderio? No. Questo oggetto è tra le parole e le cose, ha la natura delle illusioni. "Cette Chose... sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose", meglio, "qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose" (Le Séminaire VII). Qui, *autre chose* significa dalla parte dell'arte, come rappresentazione. In modo argutamente conciso: "Le signifiant fait trou".

Va aggiunto. La psicoanalisi in senso proprio non ha che due soggetti: il primo parla, l'altro ascolta, ma per la psicoanalisi la funzione dell'arte è inaccessibile se si pretende di ascoltare l'artista, ce lo rivela Freud alle prese con Leonardo da Vinci. Né si può ascoltare l'opera o far riemergere il rimosso a illuminarla. L'enigma del sorriso della Gioconda non rinvia né all'omosessualità dell'artista, né a certi oralismi.

Se tutto si svolge intorno a un vuoto, per l'arte non è né questione di ornare, né d'illustrare, piuttosto di organizzare. Da qui l'analogia con la *téchne* – su questo crinale Alfred Gell ha definito l'arte una tecnologia tra le tante e Claude Lévi-Strauss l'origine di fenomeni di tipo totemico. Ma chi organizza chi? Da tempo gli ambasciatori di Hans Holbein hanno smesso di fornire istruzioni sull'anamorfismo, eppure "le regard est l'un des quatre objets causes du désir".

TRE.

"...finché non si sarà cambiata l'anatomia dell'uomo attuale, non si sarà fatto nulla né per la poesia, né per nessun'altra specie reale e fisica di libertà!" Antonin Artaud, lettera ad André Breton

• • •

Quando si comincerà a indagare sulle livree degli scapoli del Large Glass senza inciampare

sul sintomo o consolarci con l'aneddotica? Chi tra loro era così abietto da immaginare un cuneo di castità (Wedge of Chastity) nella forma di un congegno perverso – la cui missione è quella di tenere a bada. A bada dal morso di chi? Ogni donna lo sa: dal morso della *jouissance*.

Com'è noto sulla parte bassa del Large Glass gli scapoli bivaccano a fianco di una macina per semi di cacao. Sono forse eccitati dal germe della cabossa o dalla loro madre stercoraria?

Per Lacan l'opera si riduce a un sintomo dell'artista, come sintomo precede il senso analitico, ma la rappresentazione che ne consegue moltiplica il desiderio (Le Séminaire VII). Se ciò è corretto il destino del femminile nell'arte moderna travalica quello dell'artista. Lo possiamo immaginare come un cuneo – alla lettera – capace di impedire il compimento hegeliano dello Spirito Assoluto.

Era una convinzione medioevale assimilare la vagina a un fallo rovesciato – serviva a pensare gli opposti conservando al principio maschile la condizione di origine di tutte le cose – che un orinatoio sia assimilabile a una vagina è solo un problema di perversione culturale in cui si riflette la natura di cosa matriciale del fallo che diviene opera. En passant, le donne di Sardegna chiamano *madriga* la pasta acida destinata alla fermentazione/lievitazione del pane. In sostanza, "ai boys il fallo, alle girls il cazzo" (Lacan).

Per Freud nella sublimazione è installato un ricordo sessuale intollerabile forcluso grazie alla plasticità delle pulsioni. Il che ha fatto dire a Lacan che "la sublimazione eleva l'oggetto alla dignità della Cosa". Per chi non coglie il nesso aggiungiamo: i tratti principali di una pulsione sublimata non sono quelli specifici dell'opera che si crea (Cfr. la corrispondenza tra Freud e Wilhelm Fliess del 1897). Tutto questo avviene perché l'lo ha paura di essere sopraffatto e la sublimazione è espressamente indicata da Freud come una delle quattro

modalità di difesa impiegate dall'lo contro gli eccessi delle pulsioni.

In un sito sul web, tra i commenti a un piccolo saggio intitolato *La curiosa storia di John Cage a Lascia e Raddoppia*, M.V. ha scritto (7 marzo 2011, ore 15:00): "Confermo la storia della signora Fontana cui ha fatto riferimento Protociccius [sic]. Aggiungo che alla fine Cage cedette alle avance della Fontana, la quale, mentre essi praticavano la posizione detta del '69', offriva a Cage una prospettiva ribaltata che – in associazione al cognome della signora – lo indusse a rimembrare il famoso ready-made duchampiano: 'Fountain' (1917). È, in effetti, sulla scorta di questa esperienza erotica che John Cage decise, in futuro, di dedicare al grande artista francese la propria *Music for Marcel Duchamp*". Protociccius (10 settembre 2010, ore 15:38) aveva scritto, tra l'altro: "Cage era stato messo a pensione presso una signora Fontana, era un bellissimo uomo, la signora Fontana era molto più matura di lui e cercava dei pretesti per possederlo...".

Nelle espressioni artistiche della modernità la sublimazione – qui interpretata come un'energia la cui fonte è materiale – è un insopprimibile principio di coerenza tra l'opera e la forma artistica. Come sappiamo da tempo essa rivela la sorgente sessuale dell'impulso artistico nello stesso movimento con il quale mette a fuoco gli ideali dell'epoca che lo scotoma della rappresentazione oscura e manipola. Ciò non toglie che sia la più elaborata delle pulsioni socializzate. Il puritano Freud arriva a interpretarla come una maturazione in direzione della moralità e questo è facilmente comprensibile se pensiamo che per Freud la psicoanalisi è, tra le righe, una versione ridotta e semplificata della Torah a uso dei gentili.

Nella plasticità delle pulsioni, come ripari di uccelli marini su una scogliera, si annidano i fantasmi attraverso i quali si attiva la sublimazione e il suo prodotto finale. Ecco perché nell'arte la sublimazione ha bisogno di un *cadre*, esattamente come in

analisi ha bisogno di un setting. In questo contesto dobbiamo dare per appurato un lo narcisistico che consente il passaggio da un appagamento erotizzato e infantile a un altro se-dicente adulto. Tuttavia in una prospettiva materialista resta in sospeso un problema che la critica affronta sempre con disagio. Accettata la circostanza che le opere d'arte tramite la sublimazione assumono un valore sociale non significa che a esse corrisponda – sic et simpliciter – una qualche utilità sociale. La natura di questo disagio è evidente, mette a nudo l'esigenza che le opere d'arte, per essere tali, debbano diventare delle merci in cui si occulta la loro natura di feticcio. Si consideri a questo proposito il legame del piccolo Hans con la musica e l'illusione paterna di com-pensarla come uno strumento di contenimento delle fobie.

Gli eunuchi che venivano dalla Frigia usavano gli orinatoio? Avrebbe potuto un'artista donna pensare una simile fontana? La risposta va lasciata nel limbo perché l'affermazione è ob-scena quanto inesplicabile. La "fontana" è nelle culture (cosiddette) primitive il luogo femminile per eccellenza, opportunistica invece è la metafora che la definisce natura la cui "coltivazione" (Cicerone) c'introduce a una visione voyeuristica dell'arte. Ne soffriamo tutti, compreso chi scrive, che giovinetto sognò di bagnarsi nella "fontana" termale di Bililis, con la complicità di Pierre Louys.

• • •

"Giardino chiuso, fontana sigillata. I tuoi germogli sono un giardino di melagrane." Cantico dei cantici

• • •

Un piccolo tizzone nero scivola tra le cosce della Danae di Gustav Klimt, persa nella beatitudine di un sogno ovario. Che sia

86

l'antesignano dei cunei di castità o un semplice suggello? Oh, Danae, perduta per quel fiore di sangue che Acrisios scopre sul tuo sesso di bambina! Tragico destino di una doppia violenza: di un padre che teme il frutto del suo frutto e di un dio senza ritegno. Lo sapeva bene James Joyce, lunga è la strada che dall'acqua di mille fiori porta all'oro. Urina, orina, aurina, aurum, oro. Poi dall'oro la pioggia e infine l'epifania, il nettare dell'impudicizia. Elle, le berceau organique de notre vie primitive. Elle le maudit.

Alla fine sarà la pluie d'or di Giove a inseminare la fanciulla, nell'illusione senza limiti di sovrastare al destino contenuto nel suo nome, in lingua greca significa disseccata. C'est le goût qui sacre l'obscène! ...ò my sweet leaker, diceva Joyce a Nora.

Non solo per i vagabondi del world wide web, anche per molta critica d'arte la rotazione di 180° dell'orinatoio di Duchamp ha il potere simbolico di mutarlo in una vagina. Se una tale ortologia è legittima allora risulta sconosciuta rispetto a quelle che sono le regole d'accesso e di contatto. Il solo fatto di essere messa a nudo è la prova della sua natura di tabù. La circostanza che sia di porcellana conta poco, le donne della Nabilla sanno che è la salda qualità della terracotta a distinguerle da ciò che è molliccio nei maschi.

Se il genere è femminile lo scapolo è una scapola (*scapus*), un sostegno, o è piuttosto una costola, un sostenuto? L'etimo di scapolo rinvia a colui che è libero da legami perché li scapola. Ma una livrea non è forse il legame dei legami? Occorre uscire dal maschile come genitivo del femminile, una questione di costole.

Minerva nacque senza madre, da un'emigrania di Giove, votata a coniugare la guerra alla saggezza. A lei però è impedito ogni *regressus ad uterum*, ogni maschile avventura da orinatoio. Osservando come si compensa la

"femminilità" possiamo dire che l'arte esiste nei sensi del femminile prima che nei suoi pensieri, come si evince anche dalla recente biografia della vagina di Naomi Wolf. Condillac avrebbe considerato questo un privilegio del genere. Altre filosofie! Per l'ipocrisia sociale i sensi non hanno un sesso, ma la sensibilità lo suppone. L'uccello di Minerva ridotto a *fascinum* acceca forse le donne artista, come certi frutti d'Arabia (si dice delle lagenarie longissime ricoperte di miele) che consolavano Danae? In ogni modo, nelle epoche in cui l'immaginazione si arrampicava intorno ai torsoli di mela sognando i serpenti, l'uccello della notte finì spesso arrosto sui fuochi dei sabba. L'unità del corpo non depone a favore dell'unità dell'anima, l'osserva André Breton a proposito di Maldoror, riflettendo sulla psicastenia di Pierre Janet nella frantumazione del conscio.

Freud definisce fallica la rappresentazione della libido che organizza la sessualità. Fallocratica è invece una società in cui un pene immaginario – come presenza o assenza, qui poco importa – affida al significante il compito di installarsi nella rappresentazione. L'arte è un levare o un mutilare? Per analogia l'opera si stacca dall'artista come è separabile – nell'angoscia – il pene dal corpo. Se questo staccare è nella forma di un complesso di castrazione esso (il pene) può essere rimpiazzato con ciò che Freud chiama un'equazione simbolica. Quello che Freud non spiega è perché il creare deve essere assimilato per il femminile al pro-creare, soprattutto se teniamo conto del fatto che la produzione simbolica vera e propria nasce con l'elaborazione del lutto, essendo quella che la precede più simile a una metafora, cioè a una equiparazione di cose e di rappresentazioni che fanno del fallo il significante del desiderio.

In un altro contesto avremmo potuto *taquiner*. Il desiderio del bambino di essere il fallo della madre soddisfa il desiderio della madre o quello del bambino? Per concludere, la scelta della poetica è analoga al tema

freudiano della scelta della nevrosi, è una questione dell'infanzia.

Un orinatoio del 1917 vale oggi un bulbo di tulipano del 31 gennaio 1637? Se non vogliamo spedire le opere in giro come il legname della Foresta Nera (Heidegger) non potrebbe quando serve staccare dalle toilette delle stazioni ferroviarie o da quelli degli opifici un orinatoio e adottarlo come un orinatoio di Duchamp? In sé non costituirebbe nulla di straordinario visto che nella radice di fingere c'è il fogggiare. Ancora, non è forse la mimesi il modo di parentela che guida i musei all'adozione? Peccato che la forma di merce sia refrattaria al "tondo" tipografico. Unico merito dell'orinatoio è che il contenuto d'arte – che esso possiede come opera – non s'installa più nell'opera. Così, se questo contenuto non è più necessariamente nell'oggetto, ma nel metodo di pensarlo, la gravidanza è un'opera d'arte almeno fino a quando l'orinatoio del Signor Mutt – concepito dalla Mott Iron Works – resta ruotato di 180° per ricordarci che è una vagina.

Gustave Le Bon sosteneva che le rivoluzioni mentali inducono a nuove inaspettate forme di azione. Un modo arcaico per dire che il tramonto del nuovo è un preambolo all'aurora della novità.

La rappresentazione dell'opera d'arte moderna segue diligentemente lo stato della forma museale e del suo destino, quello di essere una forma bancaria che contribuisce a una storia "iconica" della società. L'arte di per sé deve apparire come una Cosa viva dal momento che le opere non sono più una forma conclusa. In ogni modo, le forme vive sono le forme che fermentano, come i depositi in una banca, in parallelo a quello che avviene per l'arte moderna pensata e destinata all'etichetta delle collezioni.

Nella questione del femminile occorrerebbe introdurre anche una categoria non-discorsiva: la rappresentazione di questa descrizione di

87

una battaglia – come la chiamò Richard von Krafft-Ebing – combattuta sui fatti scotomizzati, alla lettera, che non hanno meritato una cura. Sarebbe un veritiero passo d'esordio di nuove mappe cognitive.

Oggi occorrerebbe un trattamento morale dell'androcrazia uguale a quello che la storia psicologica riserva al sintomo, naturalmente in una prospettiva che esclude il luogo comune di un incontro tra il maschile e il femminile, anche per evitare che a qualcuno venga in mente di affiancare un bidetto all'orinatoio. Da qualche tempo non basta più l'erba trastulla per sedare il femminile nelle arti, soprattutto quando è una forma di trasumazione delle poetiche, cioè, da quando questo femminile non va oltre un trasentire. In ogni modo, vasi comunicanti o negazione della negazione, il genere, per i commissariati di polizia, lo rivela il liquido amniotico.

Se Occam ha ragione la persistenza dell'idea di arte è funzionale a qualcosa che ci possiamo permettere, ma che non sempre sappiamo riconoscere. I pragmatici chiamano "circularità" il fatto che l'opera d'arte presuppone un sistema dell'arte e viceversa, affidando i processi di valorizzazione al mercato e alle sue chimere.

La corporeità come un possibile veicolo dell'esperienza estetica ha ridimensionato il primato della vista dilatando il contenuto dell'opera, che trabocca. Ma come lo spettacolo è una figura parentale dell'isteria, l'isteria è una coscienza teatrante che si fonda sulla performance. Non per caso è la coscienza dell'uomo senza qualità che abita la modernità.

L'arte contemporanea tematizza le forme di spettacolo che la coinvolgono, così facendo paga il suo scotto – alla lettera, il prezzo della cena – alla curatela delle istituzioni che la promuovono. In questo modo, rispetto all'arte moderna,

88

essa crede di attenuare l'aura dell'incomprensione che nelle avanguardie del Novecento ha invero (di questa) la sua struttura profetica. Va aggiunto, una tale struttura non ha sorretto mai nulla, perlomeno non ha illuso sui veleni dello spettacolo che ha ragioni sue proprie affinché questa incomprendimento si rinnovi negandosi. Per favorirla non bada a spese e affronta eroicamente anche il ridicolo. Questo stato di cose ha generato un equivoco, dell'arte moderna come di una forma di comunicazione sociale. Peccato che questa illusione sia naufragata con l'Ecole de Fontainebleau et le sein pincé de Mme d'Estrées.

In altri termini. Lo spettatore chiede all'attività artistica sempre dell'altro che poi non sa riconoscere nella forma di un resto in cui è contenuta *in nuce* la rappresentazione archetipica nei termini di un collasso comunicativo.

Con l'apologia istituzionale dell'orinatoio l'assenza di una comunicazione artistica è diventata un mezzo di comunicazione la cui sintassi mantiene e accentua l'incomprensione come un carattere del nuovo. Su questo discrimine, poi, la neo-forma tecnica raggiunta dallo spettacolo nell'arte contemporanea contribuisce a creare – congiuntamente all'entusiasmo – la fede nel nuovo. Del resto per i fautori dell'arte contemporanea le differenze non devono essere consapevoli, ma visibili, ciò consente l'entusiasmo della critica che le completa esaltando i caratteri di questo nuovo a *novelty*. È così che un gesto scurrile, fermato in un pezzo di marmo di Carrara, è diventato, dopo qualche polemica in difesa della libertà d'espressione, il simbolo della Borsa Valori di Milano. Che sia un supplemento apocrifo alle *120 giornate di Sodoma*? Dovevamo saperlo che con l'arte moderna la nuda opera sarebbe sparita per sempre, lo spettacolo integrato esige perlomeno le paillette e una segreta complicità d'affari.

C'è un'identità oscura tra *phallòs* e *logos* delle cui implicazioni solo l'isterica, inascoltata, se ne avvede, ma a differenza dei figli di Ecuba, il *trou* dell'isterica è come il *trou* dell'arte nella topografia di Lacan, un buco – vuoto – sul quale si affaccia l'invidia del pene. Dal punto di vista di Fluxus l'ovvietà su cui fa perno questa identità rende la definizione dell'arte un problema perché siamo indotti a cercare un confine con ciò che non è arte, ma non conosciamo la natura di questo confine. Non è per caso che i surrealisti cercarono nella scrittura automatica di liberare la parola dalla logica del *logos*, inibendo ciò che la mette in opera. Come osserverà più tardi Maurice Blanchot, il tentativo di una non-scrittura mette il luce la natura testuale del *phallòs*, di costituire un intralcio morale. C'inciamperanno i *letristres*.

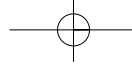
Nel processo di ideologizzazione o di concettualizzazione del nome proprio del femminile a femminismo l'atto di conoscenza si muta in riconoscenza, uno pseudonimo della sottomissione. Questo femminismo è parte integrale della forma di spettacolo che imperversa nella contemporaneità e non ha nulla a che vedere con il libero pensiero delle prime femministe, come si evince, per fare un nome, dal *Vindication of Rights of Woman* (1792) di Mary Wollstonecraft. Forse dovevamo saperlo. Il femminismo sottrae al femminile il legame e lo sostituisce con l'oggetto, esattamente quello che per Freud è il luogo centrale dell'identificazione isterica.

Agosto 2012

89

COME RAMI DI CILIEGIO

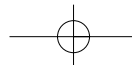
FEDERICA BORÀGINA



Devant ton sexe ailé comme une fleur des Catacombes
Étudiants, vieillards, journalistes pourris,
faux révolutionnaires, prêtres, juges
Avocats branlants
Ils savent bien que toute hiérarchie finit là.
(André Breton, *Violette Nozières*, 1933)

Freedom o freedom
that's what we flight for
and yes, my dear sisters
we must learn to flight.
(Yoko Ono, *Sisters, O Sisters*, 1974)

Shigeo Kubota, *Vagina Painting*, 1965



Parigi, 1866: Gustave Courbet dipinge per il diplomatico turco-egiziano Khalil-Bey, proprietario di una collezione di opere dedicate alla celebrazione del corpo femminile, *L'origine du monde*: il sesso femminile ritratto con un realismo quasi anatomico, senza nessun artificio storico o letterario.

La donna, oggetto della pittura, è identificata con il suo stesso organo genitale, con la sua stessa anatomia con tutta la sua oscenità che, come ha scritto Jean-Paul Sartre “è quella di ogni cosa *spalancata*: è il rischio di essere, come d'altra parte tutti i buchi; in sé la donna richiama la carne estranea che la trasforma in pienezza di essere, per penetrazione o diluizione”¹.

Un secolo dopo, per la precisione il 4 giugno 1965, al Cinemathèque, East 4th Street di New York, l'artista giapponese Shigeo Kubota esegue, nell'ambito del *Perpetual Fluxus Festival*, la performance *Vagina Painting*. In una critica aspra e dichiarata dell'Action Painting americana, Kubota attacca un pennello all'estremità della biancheria che indossa e, accovacciata sul pavimento, si muove lasciando tracce di colore, simulando che la pittura sia realizzata con il suo sesso.

L'inusuale, e forse forzata, associazione fra le due esperienze artistiche è motivata dalla volontà di riflettere sul ruolo del corpo femminile nelle manifestazioni Fluxus al fine di comprenderne il potenziale rivoluzionario che le ha caratterizzate e il legame con le esperienze femministe coeve. Non si intendeva considerare Fluxus come una diretta espressione artistica del femminismo, ma evidenziare i punti di vicinanza di due esperienze coeve, sulla scia del saggio di Kathy O'Dell, *Fluxus Feminus*².

Il corpo femminile si emancipa dalla passività che la cultura per secoli gli ha riservato, con più o meno audacia secondo le epoche; per diventare soggetto, per generare l'opera. La specificità anatomica, la circoscrizione all'organo sessuale, evidenziata dalle due opere prese in considerazione non si esaurisce in se stessa, ma si estende a tutto il corpo nella sua *complessità*, riconoscendosi come essere-sessuato, senza dimenticare che l'etimologia non perdona.

Pierre Bourdieu, nei suoi studi etnografici³ dedicati ai Cabili dell'Algeria, ha evidenziato come nella cultura occidentale il corpo della donna esista in quanto “percepito”, ossia come elemento alienato che ha la sua propria identità in un rapporto di dipendenza con lo sguardo che lo scruta, non lontano da quell'impressione che Sartre tratteggia nelle ultime pagine di *L'Essere e il nulla*, considerando la donna come un oggetto da rifinire e da compiere. Tale sguardo è maschile e il suo compimento è portato a termine da un uomo. Lo sguardo appare violento, ma legittimato da secoli di storia dell'arte in cui i musei sono stati riempiti di quadri rappresentanti corpi nudi di donne. L'esperienza passiva del corpo della donna è una costante nascosta che si riscontra nei rapporti di dominio tra i sessi, a prescindere da tutte le trasformazioni visibili che la condizione femminile ha subito nei secoli. La considerazione del corpo femminile come “oggetto simbolico” è conseguenza del dominio maschile. *L'origine del mondo*, dipinta con tanta meticolosità da Courbet, non è la vagina di una modella sconosciuta o di un'amante sedotta, ma la reiterazione di tale dominio che crea dinamiche e rende evidenti processi che portano a trasformare la storia in natura, l'arbitrio culturale in norma innata così da legittimare quell'atteggiamento, chiamato da Bourdieu “violenza simbolica”. La “violenza simbolica” si compone di una sorta di imposizione coercitiva di norme e abitudini, e quindi di posizioni sociali, perpetuata attraverso le vie simboliche della comunicazione e della conoscenza, di cui le stesse vittime non percepiscono la presenza, se non in trasparenza.

In questo senso, il corpo della donna, la sua evoluzione da oggetto a soggetto, ha un potenziale rivoluzionario.

L'opposizione fra maschile e femminile diviene naturale nella società occidentale perché si inserisce in un sistema nel quale si immergono i corpi. Questi schemi di pensiero registrano come differenze di natura scarti e tratti che essi stessi legittimano, “naturalizzandoli” e rendendoli manifesti nell'oggettività e soggettività dei corpi. Se la donna è da completare, da “riempire”, se è soggetto da vedere, ma che non vede; la sua vulnerabilità è

enfattizzata e coinvolta in un processo di possesso e violenza. La società diviene una macchina simbolica in grado di ratificare il dominio maschile sul quale si fonda e sviluppa, accanto alla logica economica reale, una logica specifica dell'economia dei beni simbolici fra cui rientra anche il corpo della donna.

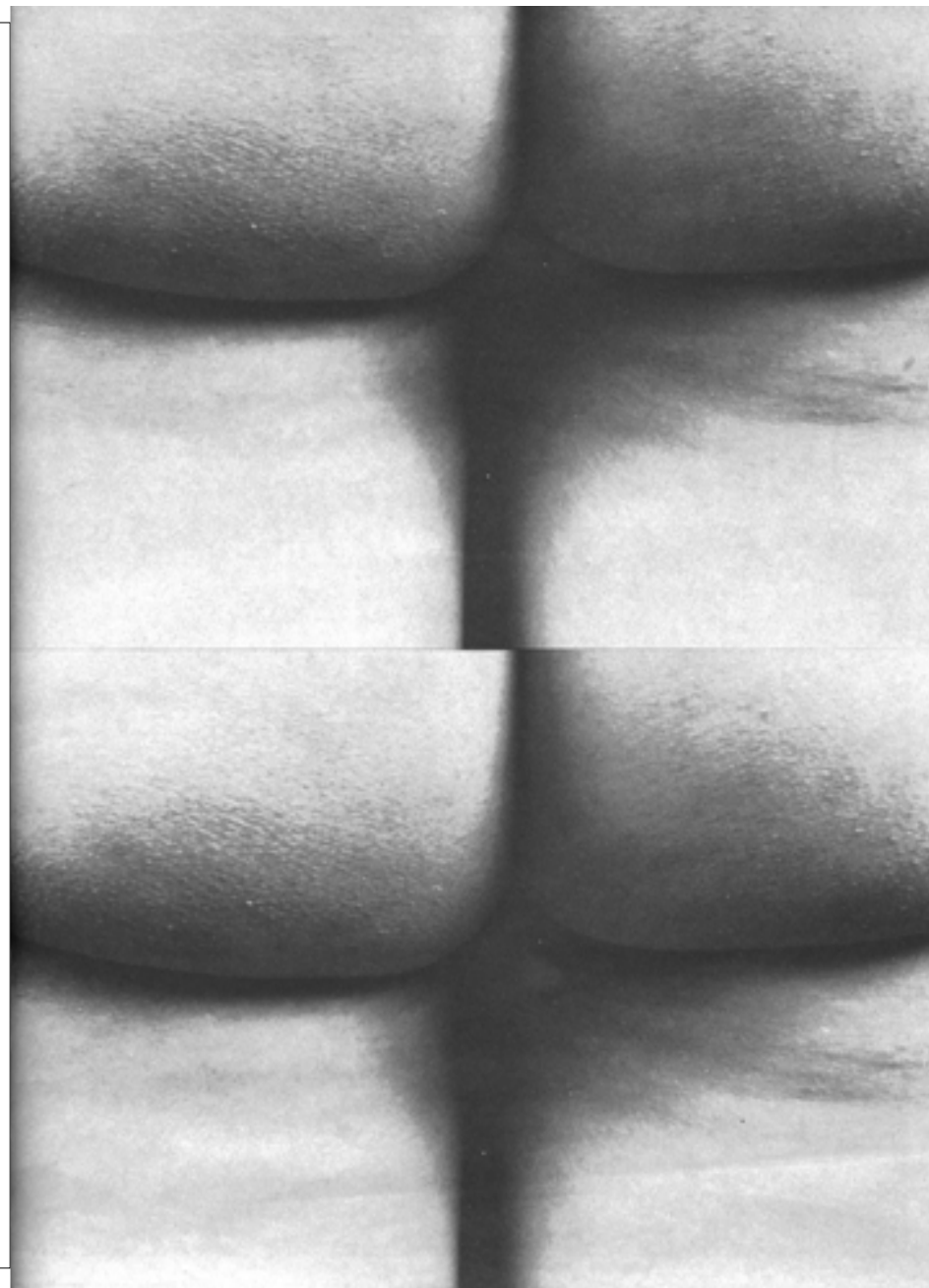
In un sistema culturale fondato su queste premesse, l'adesione agli schemi di dominio è incondizionata sia da parte delle donne che degli uomini: tutti gli attori sociali partecipano al principio androcentrico che ha incorporato le strutture storiche dell'ordine maschile, sotto forma di schemi inconsci di percezione e valutazione del mondo.

Le istituzioni culturali sono parti preponderanti del sistema economico dei beni simbolici e dunque si inseriscono perfettamente in questa legittimazione tutta maschile, e poco importa se Gustave Courbet sia stato, in una prima fase della sua carriera, *rifiutato* dai Salon parigini...

A distanza di un secolo, non c'è molta differenza fra i Salon, le esposizioni, i musei e le gallerie private: è sempre una questione di appartenenza. Il sistema istituzionale dell'arte⁴, perfettamente delineato da Arthur Danto e George Dickie, riconosce, infatti, l'identità di opera tramite l'appartenenza al cosiddetto "mondo dell'arte". Un oggetto è un'opera d'arte se legato attraverso il sistema di produzione e valorizzazione economica al mondo dell'arte. Essendo le istituzioni culturali e artistiche parti del sistema economico dei beni simbolici, ne condividono le caratteristiche e gli schemi costitutivi, i quali hanno la medesima matrice maschile e i medesimi limiti.

In altri termini, è il caso di chiedersi: è mai esistita un'avanguardia guidata da donne?

Yoko Ono, Film n. 4, Bottom, 1967



Anche l'esperienza Fluxus ha avuto alla sua guida un uomo, George Maciunas, un lituano emigrato negli Stati Uniti, il quale, soprattutto in una prima fase iscrivibile fra il 1962 e i primi anni settanta, ha avuto un ruolo dominante. Era Maciunas a spedire nel mondo le *Flux Box*, a scrivere le partiture per gli *events*, a indirizzare l'operare degli altri artisti i quali, fra l'altro, erano quasi tutti uomini (e bianchi). Fino a questo punto, non sembrano esserci grandi differenze rispetto alle altre esperienze d'avanguardia, ma la differenza si intravede in controluce, solo abbandonando lo sguardo saccente di chi pretende di definire l'identità dell'arte. Fluxus non è stato "art-amusement", seppur Maciunas così scrisse nel *Manifesto* del 1965, nel senso di un procedere puramente ludico, di un operare senza regole e senza scopi; è stato uno slancio creativo, ben lontano dai residui romantici che le avanguardie del secondo dopoguerra inconsciamente riabilitavano. Fluxus è tensione senza risultato, è attitudine senza talento. È necessario fuggire dalla volontà di definizione per evitare di *deficere* e si richiede la rara capacità di scrutare l'evidenza per cogliere il nascosto che mostra. In questo senso, Fluxus ha avuto un potenziale rivoluzionario, dichiarandosi indipendente dal sistema istituzionale dell'arte. Proporre un operare artistico che fosse realizzabile da tutti, che rifiutasse i professionalismi, le specializzazioni, l'abilità tecnica, il valore istituzionale voleva dire sottrarsi a quell'"artworld" che in quegli stessi anni Arthur Danto riconosceva, vivisezionando le *Brillo Box* di Andy Warhol. Si badi bene che non si cerca di riconoscere un legame diretto fra Maciunas e Danto, ma si applicano le categorie proposte della filosofia dell'arte americana per leggere un fenomeno artistico che, ancora oggi, a cinquant'anni di distanza, continua a essere banalizzato e interpretato con strumenti alienati per legittimare l'alienazione che lo circonda.

Proprio riconoscendo Fluxus come alternativa, si comprende perché le donne in Fluxus sono il reale potenziale rivoluzionario all'interno dell'avanguardia.

Vagina Painting e altre esperienze performative iscrivibili in ambito Fluxus permettono di immaginare l'emancipazione del corpo femminile dalla

passività a cui era stato costretto dal mondo culturale istituzionale e a cui anche le avanguardie non avevano saputo reagire.

L'universo maschile si impone come evidenza, bisogna dunque che vi sia una produzione collettiva di menti strutturate in maniera da contrapporsi all'ovvietà della violenza. Ciò è avvenuto, in parte, con il femminismo di seconda generazione, diffusosi negli Stati Uniti durante gli anni settanta e anticipato, nella cultura visuale, proprio dalle performance delle artiste Fluxus.

Essendo gli strumenti di conoscenza generati dal sistema maschile, essi non garantiscono una criticità interpretativa e costringono le donne a criticare tale virilità attraverso le categorie stesse della virilità maschile, a tentare l'emancipazione con le armi della schiavitù, combattere l'alienazione sotto forme alienate. Impossibile non ricordare i surrealisti e le donne considerate il loro oggetto prediletto ("Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt", scrive Magritte su una sua opera), le donne che divennero assassine per reagire all'oppressione. Germaine Berton⁵, l'unica donna "ammessa" nell'Olimpo dei surrealisti, giustiziò un uomo e solo dopo questo gesto ebbe posto fra i maestri, tutti, rigorosamente, uomini. Violette Nozière⁶, donna dalla vita dissoluta e immorale per la Parigi degli anni trenta, che uccise suo padre perché abusava di lei e proprio per quell'azione divenne l'"angelo nero" dei surrealisti che si le resero omaggio, concedendole l'angelica considerazione; ma solo per conseguenza della violenza più efferata.

Aveva forse ragione Valentine? "Le donne sono le Erinni, le Amazzoni, le Semiramidi, le Giovane d'Arco, le Jeanne Hachette, le Giuditte e le Carlote Corday. Le Cleopatre e le Messaline, le guerriere che combattono con più ferocia dei maschi, le amanti che incitano, le distruttrici che – spezzando i più deboli – agevolano la selezione attraverso l'orgoglio e la disperazione, la disperazione che dà al cuore tutto il suo rendimento."⁷

Difficile dirlo.

Le esperienze performative condotte dalle donne Fluxus prendono le distanze

dagli schemi dominanti, dalle dinamiche maschili, pur considerandoli punti di riferimento imprescindibili. La libertà delle donne deve incominciare proprio dal corpo, luogo in cui la femminilità è stata ridotta a stereotipo passivo. Il corpo femminile affronta i pregiudizi cognitivi della cultura visuale rendendo evidente la sua "violenza simbolica". È così che Charlotte Moorman nel 1965 "suona" il corpo di Nam June Paik come fosse un violoncello in *Human Cello*, richiamando inevitabilmente alla mente *Le Violon d'Ingres* di Man Ray, nel quale il corpo della donna è equiparato a un violoncello e quindi a un oggetto (e non solo: il titolo scelto echeggia un modo di dire parigino del tempo per indicare un hobby: la fotografia e le donne sono equiparate a passatempo). E ancora: Shigeko Kubota, nel 1976, rilegge con ironia critica l'opera di Marcel Duchamp *Nudo che scende le scale*, realizzando un video, proiettato poi in schermi posti su una scala, in cui è lei, nuda, a scendere le scale.

La nudità non come condizione subita, ma come scelta, come dichiarazione di autonomia sul proprio corpo. Non è il pittore, il fotografo che chiede alla donna di spogliarsi, ma la donna che si spoglia e decide di mostrarsi. Così Yoko Ono nel 1964 si siede su un palco, completamente vestita, e chiede agli spettatori di interagire con lei, salire sul palco e tagliare i suoi vestiti. O ancora, nel 1967 realizza un video (*Film No. 4, Bottoms*) in cui riprende i glutei di uomini e donne, fra cui anche alcuni protagonisti di Fluxus, mentre camminano nudi. Ono si emancipa dal determinismo culturale che prevedeva l'isolamento del corpo femminile come oggetto di osservazione erotica e affronta il pregiudizio antropologico, tipico dell'epoca moderna, in cui la nudità è percepita come caratteristica dei popoli primitivi. Anche in questo caso, come ha notato Chrissie Iles in *Yes Yoko Ono*, vi è una presa di posizione rispetto alle espressioni artistiche precedenti: "Ono trasforma la struttura narrativa fotografica di Muybridge e Lewitt in una sequenza temporale, un perpetuo presente in cui la singolarità è raggiunta attraverso la ripetizione delle differenze. [...] Il mettere insieme di Ono nello stesso film la nudità dell'uomo e della

donna rifiuta l'erotismo orientato al femminile dei film di Lewitt e delle grigie di Muybridge"⁸. Di questo video Yoko Ono ha realizzato una seconda versione⁹ nel 1966, aumentando il numero dei partecipanti e inserendo un audio realizzato con interviste dei performer. In questa seconda versione è ancor più evidente il valore sociologico dell'opera: ogni andatura permette di riconoscere se il performer è donna o uomo e quindi suggerisce una riflessione sulla fisiologia dei generi e sull'identità sessuale.

Le donne sembrano costrette a mostrarsi per non essere mostrate da altri, a strapparsi il reggiseno per ritornare a respirare (Yoko Ono, *Film No. 47, Freedom*, 1970), a rimanere immobili, nude, lasciando che una mosca che si posa su quella nudità spontanea possa essere metafora della libertà femminile che la società continua a negare (Yoko Ono, *Film No. 13, Fly*, 1970).

Nudità come azione sul corpo, dunque, come azione sull'identità perché il corpo non è mai nudo, è vestito dai suoi atti, dai suoi atteggiamenti: le performance delle artiste Fluxus, infatti, non cercano di adeguarsi al dominio, di diventare "dominatori", ma espongono, con la crudeltà dell'evidenza, la loro natura di "dominate". È così che la virilità esasperata fino all'ebbrezza e al suicidio di Jackson Pollock e dell'Action Painting è annientata dai movimenti goffi e ostinati di una donna, Shigeko Kubota, che grida al mondo la sua soggettività generatrice, autonoma, impiegando gli "strumenti" che per secoli l'avevano costretta a essere oggetto. Qualche anno dopo, nel 1976, anche Carolee Schneemann ha reagito alla "violenza simbolica" operata dagli espressionisti americani con *Up to and including her limits* in cui l'artista è fisicamente appesa per una gamba a un gancio e da quella posizione disegna sulle superfici su cui il suo corpo pende.

E ancora, nel decennio precedente, *Eye Body: 36 transformative actions* (1963) in cui Schneemann ha considerato il suo corpo soggetto e al contempo oggetto dell'operare pittorico inserendolo fisicamente nell'opera. Il corpo genera l'immagine ed è immagine.

Non solo il sesso, ma il corpo nella sua totalità, violentato dallo sguardo che lo riduce a carne: così, *Meat Joy*, opera di Schneemann del 1963, celebra, senza veli, la carne come materia; parafrasando Sartre, il farsi carne di fronte all'altro per appropriarsi della carne dell'altro. L'opera è una sorta di rito erotico in cui pesce crudo, pollo, salsicce, vernice, plastica trasparente, spazzole di corda, frammenti di carta giacciono abbandonati insieme al corpo della donna.

È evidente la potenzialità che la nudità e l'anatomia femminile sprigionano in queste opere, emancipandosi dai ruoli legittimati dalla cultura: il sesso femminile, mostrato senza pudore nel quadro realista di Courbet, è divenuto, nel giro di un secolo, "la sorgente di un sapere interiore". Così, infatti, recita Carolee Schneemann in *Interior Scroll*, nel 1975: posta in piedi su un tavolo, come una divinità, con il corpo nudo e completamente coperto di fango, estraе, lentamente, dalla sua vagina una striscia di carta da cui legge: "I thought of the vagina in many ways – physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship".

Il controllo sul corpo operato dalle donne è la presa di coscienza di se stesse non come parte debole, elemento complementare da completare, non è un buco, ma uno scrigno. La nudità è terribile perché fragile, esposta, impotente a essere autonoma da se stessa. Perfetta è la metafora disegnata

C. Schneemann, *Interior Scroll*, 1975



da Franco Rella: “[Il corpo] assomiglia al fulgore di un ramo di ciliegio che giunge al suo più grande splendore nel momento in cui i petali dei fiori che lo coprono cominciano a librarsi nell’aria”¹⁰.

Felice coincidenza che il ramo di ciliegio sia simbolo di quella terra dove la maggioranza delle artiste vicine a Fluxus sono nate?

“I had to wake up from my dream,
grow realistic about the very spurious character of my privilege,
and become ashamed of my complicity in the humiliation of my own kind.”
(Kate Millett, *Sexual Politics*, 1970)

Le tematiche affrontate nelle performance Fluxus e la grammatica visiva che esse propongono anticipano e condividono le questioni affrontate dal movimento femminista americano.

La gabbia, in cui le donne sembravano essere confinate dal dominio maschile, ha trovato il suo corrispettivo nella cultura visuale nel 1967, per la precisione il 14 luglio (anniversario della presa della Bastiglia, la prigione in cui il marchese De Sade scrisse *Le 120 giornate di Sodoma*, il testo in cui la violenza sulle donne è legittimata dalla letteratura) quando, in uno scantinato di New York, fu proposta un’installazione perfettamente iscrivibile in ambito Fluxus. A livello politico *Trap* esemplifica il dogma “personale è politico”, adottato dal movimento per i diritti civili e della liberazione della donna; mentre a livello artistico, condivide i linguaggi dell’avanguardia i quali coinvolgono direttamente l’osservatore attraverso un procedimento di identificazione, per cui egli si sente implicato nella lotta.

L’autrice è Kate Millett, colei che pochi anni dopo sarà celebrata sulla copertina di “Time” come “la sacerdotessa del femminismo” e ancora “Mao Tse-tung della liberazione delle donne”. Con tre anni di anticipo rispetto alla pubblicazione del suo più importante scritto teorico, *Sexual Politics*, divenuto guida teorica del femminismo di seconda generazione, *Trap* ne

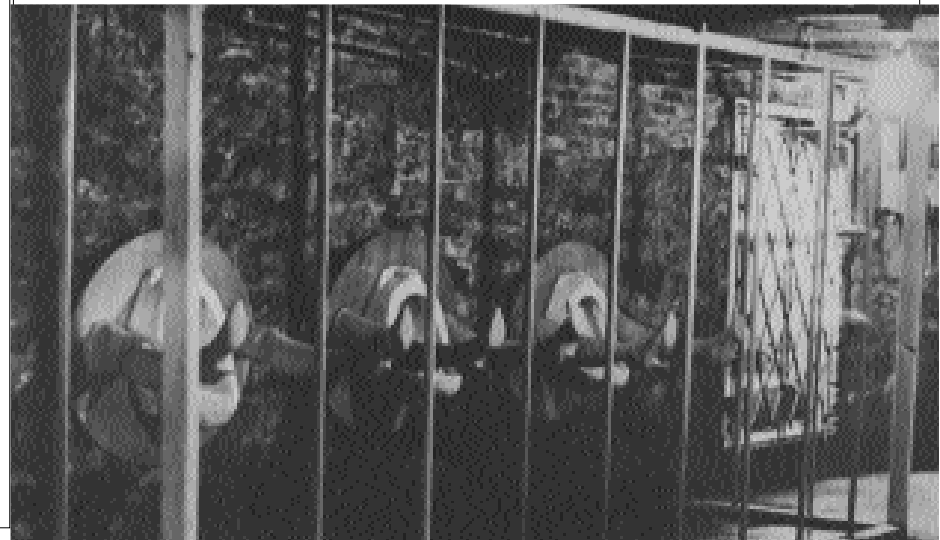
anticipa i contenuti, traendo ispirazione da un fatto di cronaca avvenuto pochi anni prima. Nel 1965, infatti, Sylvia Likens, una giovane donna, è trovata uccisa in uno squallido seminterrato di Indianapolis. Rimasta intrappolata sottoterra, aveva subito abusi psicologici e sessuali.

Kate Millett propone un’installazione in cui i visitatori possano provare lo stesso sentimento di prigionia e comprendere lo stato delle donne in qualità di soggetti discriminati, denunciando la reificazione della donna e il suo imprigionamento nel ruolo sessuale.

Scendendo sotto terra, il visitatore cade in una sorta di trappola, senza intuire cosa si nasconde nel seminterrato. Odori, mattoni, tubazioni rotte suscitano l’impressione di essere in una trappola da cui è difficile uscire. Una situazione sospesa, a-temporale, ipnotica. Sotto una botola è posizionata la metà superiore di un manichino femminile.

Trap è sottotitolata *Bordello: Città di Saigon, Macelleria, Scrutatori e Labirinto*, richiamando i rapporti fra l’esercito statunitense e la prostituzione del

K. Millett, *Bordello: Città di Saigon*, da *Trap*, New York 1967.
Foto George Maciunas. Courtesy Charleen Whisnant Swansea e Red Clay Reader.





Sud-est asiatico, la mercificazione del corpo, la violenza dello sguardo e la difficoltà di emancipazione.

La gabbia, come una metafora psicologica e politica, occupa il centro dell'installazione.

Ogni elemento della trappola richiama alla prigionia, alla violenza, allo sfruttamento sessuale, economico e politico. Calchi di gambe, busti femminili con visi bianchi simboleggiano il potere del patriarcato sulle donne, rendendole soggetti dominati. Per enfatizzare la violenza della sottomissione, nella gabbia sono contenuti strumenti da macelleria. Ogni oggetto è uniformato a livello cromatico dalla tonalità del grigio. Compaiono orinatoi tappezzati con papier-maché raffiguranti gambe di donne con tacchi alti. Le scarpe scollate richiamano la seduzione fittizia della prostituzione che camuffa il suo carattere di scambio nell'industria. Se le scarpe col tacco sono lo strumento della schiavitù della prostituzione, sulla parete opposta degli stivali di gomma fanno riferimento alla schiavitù razziale. Il focus è posto sulla disumanizzazione operata dal sessismo e dal razzismo. Manichini di gambe di donne sono appese a una rastrelliera sopra a un lavandino, esposte come fossero pezzi di carne in vendita. La donna è ridotta a parti del suo corpo, oggetto di commercio. Nella gabbia sono contenute anche delle banconote gettate a terra, non lontano da manichini legati con una corda per accentuare la mercificazione della sessualità. Fra gli altri oggetti, un pezzo di pane dietro una grata che simboleggia l'utero, indica la convergenza dello sfruttamento sessuale e dell'ambiente domestico. In alcuni punti, si intravedono mani e piedi come frammenti che richiamano alla mente la teoria psicanalitica per cui gli uomini ridurrebbero inconsciamente le donne a oggetti di compensazione in modo da sconfessare la minaccia di castrazione. Infine,

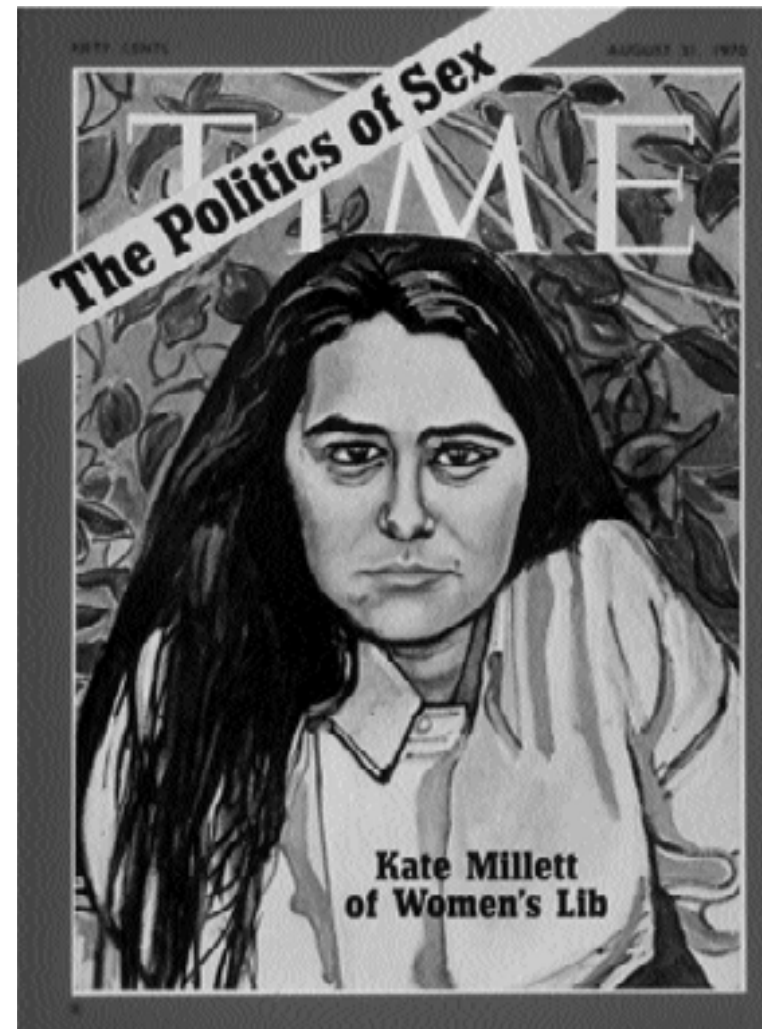
Kate Millett in *Bordello: Città di Saigon*, da *Trap*, New York 1967.
Foto George Maciunas. Courtesy dell'artista.

teste grigie sono le custodi femmine di questa trappola, a indicare la partecipazione delle donne alla loro stessa oppressione.

Seppur prediligendo la dimensione oggettuale a quella performativa, è evidente il legame fra le performance delle artiste Fluxus e la soluzione visiva proposta da Kate Millett: il corpo della donna sezionato, le gambe, il sesso, il volto; mostrato nella sua nudità, ha il potenziale delle avanguardie, ossia qualche diottria in più nella visione, la lucidità di prevedere il luogo del cambiamento.

A livello di grammatica visuale l'esperienza artistica di Kate Millett, la quale aveva vissuto la sua *ouverture* artistica proprio in Giappone e lì aveva conosciuto Yoko Ono e preso contatti con l'avanguardia giapponese, condivide con Fluxus la poetica degli oggetti ritrovati. Negli anni sessanta l'avanguardia artistica, tanto a New York quanto a Tokyo, ha proposto l'abbandono dei privilegi delle arti e l'impiego di oggetti già esistenti, rispondendo alla cultura di massa, al consumismo e reinventando gli scopi delle arti e del mercato. La modalità provvisoria e irrazionale dell'operare artistico, richiamando Dada e il surrealismo, è stata ottenuta giustapponendo oggetti fra loro scollegati e, in molte occasioni, attribuendo a essi valore politico. Il significato politico è stato tipico dell'avanguardia giapponese con i Yomiuri Rebels, Akasegawa Genpei e la New Dada Organizers, Hi Red Center, Takehisa Kosugi e il collettivo Onagaku, arrivando fino a ipotizzare un'azione contro il Tokyo Art Museum.

La "giovane artista donna americana"¹¹ – così era chiamata Kate Millett dopo la sua prima mostra personale alla Miniami Gallery di Tokyo nel 1963 – ha partecipato alla mostra *Yomiuri Independent*, proponendo assemblaggi con oggetti recuperati e affiancati con precisi significati socio-politici. Il secchio recuperato fra gli oggetti lasciati in Giappone dall'Occupazione Americana, ad esempio, è divenuto la testa di una figura (maschile) in *Number 1 Fire Department* (1963), il cui corpo era reso con una canna appiattita di legno con attaccato un rubinetto "troppo piccolo", deridendo la mancata virilità. Un treppiedi con stivali di gomma completava l'assurda figura



The Politics of Sex, 1970, copertina di "Time".
Courtesy degli editori, © 2009 Time Inc.

antropomorfa, prendendo in giro la burocrazia, “legnosa e immobile”.

La stagione artistica di Kate Millett rientra perfettamente in Fluxus, creando un ponte fra Maciunas e Betty Friedan, teorica del femminismo e fondatrice di NOW – National Organization for Women; fra l’organizzazione neo-dada giapponese e il femminismo radicale di TI-Grace Atkinson. Un collegamento dunque fra il Giappone e gli Stati Uniti d’America, oltre la politica e la geografia, in nome dell’autonomia femminile e artistica, unite nella volontà di palingenesi del reale, come scrisse Lawrence Allowey¹² nel 1976.

Le esperienze Fluxus femminili si connotano proprio per la capacità di trascendere dalla dimensione strettamente estetica e coinvolgere l’ambito sociale e politico, palcoscenico reale del cambiamento.

Le donne sono costrette a tagliarsi i vestiti su un palco, mostrarsi nude su una tela, dipingere attraverso il loro corpo, usare il proprio sesso come arma per mostrare al mondo la propria identità. È necessario cadere in una trappola e pensare di non avere vie di fuga camminando nelle vie di New York per comprendere l’esistenza del dominio maschile?

Ciò sembra non bastare.

“In questa società la vita, nel migliore dei casi, è una noia sconfinata e nulla riguarda le donne: dunque, alle donne responsabili, civilmente impegnate e in cerca di emozioni sconvolgenti, non resta che rovesciare il governo, eliminare il sistema monetario, istituire l’automazione globale e distruggere il sesso maschile.”

(Valerie Solanas, *S.C.U.M.*, 1967)

Il 3 giugno 1968 Valerie Solanas, attrice e attivista americana, autrice di *S.C.U.M.*, manifesto adottato dalle femministe americane, spara alcuni colpi di pistola ad Andy Warhol, al suo critico d’arte e al suo curatore e compagno di allora, Mario Amaya, nell’atrio della Factory.

La donna fugge e, una volta arrestata, è accusata di schizofrenia paranoica. La

giustificazione che dà per motivare il suo gesto è la necessità di difendere la sua produzione artistica che, a suo dire, Andy Warhol tentava di controllare.

Gesto estremo, con l’ambizione di essere definitivo, per dichiarare

l’indipendenza dal sistema istituzionale dell’arte e dal dominio maschile.

Germaine, Violette, Valerie. Forse aveva ragione Valentine.

¹ J.-P. Sartre, *L’Essere e il nulla*, 1943, ed. it. 1965, ed. cons. Net 2002, p. 680. | ² K. O’Dell, *Fluxus Feminus*, in “The Drama Review, vol. 41, n. 1, Spring 1997, pp. 43-60. | ³ P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998. | ⁴ Cfr. A. Danto, *The artworld*, in “Journal of Philosophy”, LXI, 1964, pp. 571-584; G. Dickie, *Aesthetics: an introduction*, Pegasus, New York 1971. | ⁵ Germaine Berton, responsabile dell’assassinio di Marius Plateau, membro dell’organizzazione di estrema destra Azione Francese (1923), nel 1924 è comparsa su “La Revolution Surrealiste” (n. 1, dicembre 1924): la sua fotografia è al centro della pagina circondata dai ritratti fotografici dei “grandi uomini” del surrealismo. In calce una citazione di Charles Baudelaire: “La femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”. | ⁶ Violette Nozière nell’agosto del 1933 tentò di uccidere i suoi genitori, asfissinandoli con il gas. La madre si salvò e il padre morì. Fu condannata a morte per parricidio, dopo essere stata denunciata dalla madre. Giustificò la sua azione come vendetta nei confronti del padre che per anni aveva abusato di lei mentre la madre non aveva mai tentato di difenderla. I giudici, negativamente persuasi dalla vita dissoluta condotta dalla donna, accusata di prostituzione nel Quartiere latino di Parigi, non credettero alla sua versione e la condannarono all’ergastolo. La sua vicenda colpì molto l’opinione pubblica. I surrealisti dedicarono a Violette un *hommage* che fu pubblicato in Belgio nel 1933 e parzialmente censurato. *L’affaire Nozière* è divenuto oggetto di romanzi e film. | ⁷ V. de Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, (1912), il melangolo, Genova 2006, p. 10. | ⁸ C. Iles, *Yes Yoko Ono*, Japan Society, New York 2000, p. 203. | ⁹ *No. 4 Bottoms*, 1966, realizzato in occasione del *Destruction in Art Symposium*, coinvolgendo 365 performer per una durata complessiva di 80 minuti di ripresa. | ¹⁰ F. Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 147. | ¹¹ L. Fredrickson, *Trap: Kate Millett, Japan, Fluxus and Feminism*, in “Woman & Performance: a journal of feminist theory”, 2009, pp. 346. | ¹² L. Allowey, *Woman’s art in the 70’s*, in “Art in America”, 64, n. 3, maggio-giugno 1976.

FIVE QUESTIONS

TO...

BY ELENA ZANICHELLI



Yoko Ono



Billie Maciunas



Mieko Shiomi



Takako Saito

YOKO ONO

At the beginning of the Sixties you were already concerned with experimental music and you organized avant-garde concerts with La Monte Young. There you met George Maciunas amongst others.

Henry Flynt, who has been talking enthusiastically about those events you organized, was also there. What is the personal best pre-Fluxus moment you remember?

When I did my scream with my hair rotating like what Kabuki dancers do in Kabuki.

How was your experience being a female artist in the context of musical and artistic avant-garde at the beginning of the Sixties? What were your references?

It shows in their work.

Summer 1961: your first exhibition of the *Instruction Paintings* at the AG Gallery, a great moment for Fluxus and the whole avant-garde. Can you tell a bit about the genesis of your use of the typewritten medium for your work and your collaboration with Toshi Ichiyonagi a year later in Tokyo?

Toshi is a brilliant artist independent from me. The way you say "your collaboration with Toshi Ichiyonagi" sounds like my work itself was somehow collaborative with Toshi. I am sure that Toshi will not like that.

114

Social and political commitment plays a very important role in your own artistic research work – your text *The Feminization of Society* comes to mind amongst others. To what extent was Fluxus committed to matters of social relevance?

I think most Fluxus artists were committed to their artistic inspiration and sense of humor in life. With sense of humor, many of them made comments about what was going on in our society. But they were not political activists in the sense we use that word.

Is there something like Fluxus nowadays – outside the institutional frames?

Fluxus is still alive and well.

BILLIE MACIUNAS

How did you as a female poet and writer experience the switch from literature to musical and artistic avant-garde in 1977? Which were your main references before Fluxus? And afterwards?

I stopped using a typewriter to write narratives and switched to writing on tactile surfaces, such as construction paper and crayons. I experimented with "breathing poems," which were poems written while exhaling slowly. The result was a sound with which I filled pages, a page a letter.

To what extent was Fluxus interested in social matters?

The entire concept was social. George Maciunas wanted a collective, though he was, as reported, highly selective and particular about what constituted Fluxus. His architectural designs, such as the Pre-fabricated Building Design, were meant for mass housing, not individual upper-middle class housing. I think his experience as a refugee in the Forties and Fifties influenced his desire to house others. This was the basis, for example, of the Fluxhouse Cooperative that George started and that developed into Soho.

Can you comment on the origins of the Performance *Black & White* – how was it transformed from a private to a quasi-public ritual? How do you explain the fact that people often tend to confuse the private person with the performing artist?

How queer was Fluxus at the end of the Seventies in your opinion?

It was transformed, it seems to me, "magically." George and I rehearsed it loosely once. We often listened to the accompanying music, *Zefiro Torna*, so the timing was nearly automatic. I describe the piece from my perspective as a Romantic in my book, *The Eve of Fluxus*.

Your personal and artistic commitment to Fluxus plays a very important role in your artistic work – as, for instance, in your book *Unsettled Oranges*. Can you tell us something about the genesis of this work?

It was written in the wake of George's death. I moved to a village in upstate New York. It was a far cry from the refined atmosphere of George's company. I had no protection as an artist, a woman, or a person, from the rawness of the reality of a single young woman – and artist – traveling alone in life. This was a return to the pre-George state and it was tragic for me to lose both George and an entire beautiful potential life.

Which is your favourite Fluxus tale?

George once flew to Europe for a Fluxus event. However, he learned after he landed that he had got the date wrong. He slept in the airport overnight and returned home the next day. He thought it was funny!

115

MIEKO SHIOMI

In 1963 you met Nam June Paik in Tokyo at a concert – this was the beginning of your contact with Fluxus and George Maciunas. How was it for you to change from Tokyo to New York, from music and theater to Fluxus?

It was a big change. In Tokyo I could always look at the wide scene of art world and art journalism of Japan. But in New York I could not do it either of the States nor Japan. Fluxus people, especially George Maciunas, were so kind to me. Thanks to them I could enjoy my life in New York. But it was a kind of small utopia. After half a year I started feeling a desire to communicate with many people in Europe and Japan through my own project. That was the motivation I began *Spatial Poems*.

What is your personal best Fluxus tale?

There are so many best Fluxus tales – my solo concert at Washington Square Gallery helped by many Fluxus friends – The strong music performance by La Monte Young and Marian Zazeela – An impressive poem reading by Robert Filliou – A beautiful evening spent at George Brecht's house – A hearty farewell party for me held at Peter and Barbara Moore – and so on.

Could you please tell about the genesis and the involvement of an audience which was in part not genuinely from the art world?

After I had a concert in 1963 in my home-

town, a woman who had no music or art education told me that she had begun enjoying all sounds in her environment as a piece of music, and thanked me. Since then I believed that there should be no line between artists and non-artists.

How was your experience being a female artist in the context of musical and artistic avant-garde at the beginning of the Sixties?

I had no specific awareness that I was a female artist. Most of the members of "Group Ongaku" were my classmates. Though I was an only girl in the group, I behaved very friendly and confidently with them. In my childhood I used to play with my younger brothers. I have no sister. Maybe this was the reason why I had no hesitation doing experimental music among boys. Outside of my sight there might have been negative reactions to female artists, but I was too enthusiastic for exploring new music to pay attention to them. Also there were many male artists and organizers who were rather empathetic to my activities. I have no bad memory about being a female artist in that era.

Nowadays you work in Japan again. In an interview from 1990 you asserted that there is no great interest in Fluxus in your country. Has something changed since then? What are you currently working on?

Yes, the situation widely changed. I did a lot of Fluxus projects in Japan after 1990, such as

TAKAKO SAITO

How did you begin to use the chess form as a medium for your work in the Sixties?

It's very simple. In 1964 (I think) I moved to the downtown of N.Y. on Canal Street, and of Ay-o's loft. Around there, at that time many of so called (right now) Fluxus artists trying to contact with George Maciunas. Doing concerts at his loft. I lived a door next from G. M. lived. At that time I was making small games or objects.

One day George M. asked me whether I had any ideas about chess sets? That was the beginning. Then came ideas one after another.

In the beginning were chess boards were different labels. Then came sound chess, weight chess, small chess, jewel chess, space chess...

In 1944 Marcel Duchamp invited John Cage to the exhibition *The imagery of chess* held at the Julien Levy Gallery, New York – was it a reference for you?

About Duchamp inviting John Cage to the exhibition *The imagery of chess* – I did not know about it till now.

How was your experience being a female artist in the context of musical and artistic avant-garde at the beginning of the Sixties? What were your references?

When I left Japan for USA It was not as an avant-garde artist, and I'd never thought I could be called artist yet, even though I had done many paintings or drawings...

I left Japan for trying myself from the bottom to create my life anew (I had not learned art at a school in Japan).

As soon as I arrived in New York, I found a job as cleaning woman at a big Japanese department store, "Takashimaya". I was the only one cleaning woman in the house, it was a big job, but I was happy. One of a bit old and round woman was very nice to me; I still remember her smiled face. Once a year they did a "Taneoroshi" to check all the articles, then they worked till late night. Then I had to cook for them. They were happy with what I cooked, except a man. He was angry at me because I did not treat him with kind gloves. Because he was the one who helped me to get the job. At that time he was looking for a cook: I was not a ready patented cook, but I went to see him. Surprisingly he wanted me and two others also artists (men). So I quit the cleaning woman job. Until I had to change a way to get Visa for U.S.A. I was cook at the macrobiotic restaurant.

Creative or being avant-garde is not only making art or music but it is living in a creative way.

During your time in Reggio Emilia in the Seventies you realized different environments, using and transforming found materials and involving the audience in them. Can you tell us about those experiences and your collaboration with Rosanna Chiessi during that time?

My way of thinking has not changed from when I was in Reggio Emilia. I don't like repeat-

ing something again and again. The world is full of surprises. When I find something new which I did not notice before I try and develop it. Some games were unexpectedly originated from these experiments...

For example when I was in Reggio I started experimenting with rubber stamp ink, Japanese/Chinese black ink, soy oil with Reggio's water and made some sets ok books.

The Japanese/Chinese ink reacted with the Reggio's water in quite a special way. At that time I knew I was moving to Düsseldorf and wanted to do further experiment. I thought water was water. But it was not everything were different that was incredible. Unfortunately here I cannot write the whole story.

When I was in South France near Nice I lived in a restaurant. The owner of the restaurant was an architect, George Dalmas, a friend of Robert Filliou, that's why I got the job, and worked as a cook and washing dishes.

The room where I stayed had no door so no privacy. Instead of making cloth curtain, I gathered small wooden pieces from the beach (the restaurant was in front of the beach) and put them together with card and hanged-it. It was a sound curtain... The owner of the restaurant wanted to have like that for the restaurant too. And when I had time own I drawn on the roll of paper for under the wall paper with coloured pencils without cutting the paper.

Ben Vautier had a gallery in Nice and wanted to do my show. When he came to the restaurant to pick my works, I was just washing dishes after lunch time. He saw me and said they treat you badly. But it was my job.

In Reggio Emilia the living situation was quite different. I was staying in the two-room apartment of Rosanna's aunt, which had no shower, no private toilette, no telephone, no wash machine and norefrigerator. But that was the first time I had my own place to live after I left U.S.A. And for the first time I had a small work room for working wood and I was working for the first time as an artist without any job beside. That I had to thank Rosanna for. Rosanna organized performances in Rome, Geoff Hendricks was there too and in Napoli, La Spezia...

But it was not so easy time for me, because each 3 months I had to leave Italy and come back.

At that time Rosanna moved to her farmhouse in Cavriago and organized a big festival, inviting many Fluxus artists. It was the peak point.

Then I moved to Düsseldorf. A friend who was professor of Essen University invited me to teach 2 times a week. Then I had for the first time a longer staying (one year).

In your work the human body is a very important element. I am thinking in particular about your fashion performances. To what extent did social and political, feminist informed concerns play a role in your artistic practice?

The human body is also one of the important elements (female o male). You say about my fashion performance, but my first fashion performance (communicative fashion show) had nothing to do with bodies. They were games of cutting, writing or drawing.. etc...

The second one was, it's up to performers what she or he wanted to show under the costume. For example during my last performance at the Gallery Lara Vincy in Paris, I asked two artist friends to paint my body (front and back), so that as the dress was loosing little by little, the painting would appear on my body. That was a collaboration work using body.

I am not a feminist. Feminists say there are problems between female and male, but within females also there are the same problems that one must not forget about.

Like me trying to create my life from O, in between time I was very poor, but I was not unhappy.

Others (it seems) think they can put me down that is as if were the rule of world. To be avant-garde is to live with flexible, creative mind.

I gone as a statement for the book "John Cage and..."

"Listen to the hearts beating!" (I meant all the people's hearts beating)

I would like to open myself as much as possible to all the people. That is very important for me.

FLUXUS AROUND ITALY
L'ATTIVITÀ

DI FRANCESCO CONZ,
ROSANNA CHIESSI
E LUIGI BONOTTO

CARLO SALA

Due persone stanno compiendo un gesto molto semplice, simbolico e ironico al tempo stesso. Non si capisce con chiarezza cosa stiano facendo: il primo sta sussurrando qualcosa in un tubo che arriva all'orecchio dell'altro. È la didascalia estesa della fotografia in cui l'artista George Maciunas realizza la performance *Chanting Dirty Words and Noises*, insieme a Francesco Conz, nel 1974, in occasione del viaggio di quest'ultimo a New York. I due si trovano nel *loft* di Nam June Paik e Shigeo Kubota. La scena immortalata su pellicola esprime meglio di tante parole le storie che voglio qui riportare¹. In quest'immagine si possono cogliere nettamente molti caratteri di Fluxus, oltre al rapporto che esisteva tra i protagonisti di queste vicende. La concezione democratica dell'arte, il primato della dimensione umana nei rapporti committente-artista, la sodale volontà di dare forma alle idee degli autori e di conservarne la memoria contraddistinguono l'attività di tre figure che, pur agendo in contesti differenti, sono tuttavia tra loro legate. Tre protagonisti italiani che hanno rivestito una grande importanza nella valorizzazione e promozione del movimento Fluxus: Francesco Conz, Rossana Chiessi e Luigi Bonotto, tutti animatori di un panorama italiano ampio e articolato, che comprendeva diverse costellazioni, tra cui corre l'obbligo di citare almeno quelle di Giuseppe Morra a Napoli e di Gino Di Maggio a Milano.

Il primo, Francesco Conz, dopo alcuni anni a peregrinare per l'Europa compiendo i lavori più disparati, inizia a collezionare arte contemporanea verso la fine degli anni sessanta. Nel 1972 apre a Venezia la Galleria d'Arte Moltiplicata, un'esperienza che ha vita breve, superata da nuove istanze. Dopo aver conosciuto l'artista Joe Jones alla fiera di Berlino, Conz sente infatti inadeguato il primo percorso e per il resto della sua vita si dedicherà con tutte le proprie energie a Fluxus, all'Azionismo viennese, alle ricerche relative alla fusione dei registri espressivi. Pur presentando autori molto distanti da questa concezione – perlopiù legati alla variante europea della pop art – la galleria veneziana già nel nome sembra lasciar intuire uno degli aspetti che caratterizzeranno l'intera attività di Conz, ossia l'interesse per la riproducibilità. Il suo percorso è legato al collezionismo, ma soprattutto all'intensa attività editoriale, che lo porterà a realizzare tirature artistiche di pregio di alcuni dei protagonisti del movimento Fluxus.

Nel 1972 Conz si trasferisce a Palazzo Baglioni ad Asolo, eleggendo questa cittadina a crocevia dell'arte contemporanea di allora. Vi soggiornano, vivono o lavorano quasi tutti i principali esponenti del movimento Fluxus. Joe Jones si stabilisce nella località trevigiana nel 1973 per rimanervi sette anni, seguito da Charlotte Moorman, Nam June Paik, Al Hansen, Geoffrey Hendricks e Takako Saito, solo per citarne alcuni.

Al 1974, anno particolarmente prolifico, appartengono alcune celebri performance, come *Kosugi's Chamber Music* e *Zen Smile* di Paik e Moorman, *Between Two Point* di Hendricks e *Running* di Al Hansen. Manca in tutte un canovaccio rigidamente definito che ne indichi compiutamente lo sviluppo. Si tratta di *events* che potrebbero essere definiti "banali", lontani dai tecnicismi formali o accademici, codificati dai generi espressivi tradizionali. Ma proprio questa loro natura "libera" li rende strutturalmente perfetti per creare una sovrapposizione tra atto creativo e quotidianità, sino a inglobare ogni fatto e accadimento del reale nel processo artistico.

Il vigore delle iniziative asolane continuerà sino al 1979, anno in cui Conz trasferisce le sue attività a Verona. Quegli anni di fermento artistico sono documentati dalle molte pubblicazioni delle *Edizioni F. Conz*, tanto che l'aspetto più effimero, tipico della performance, trova una sua imprevedibile materializzazione nelle tirature. Nell'attività di Conz editore si rispecchia pienamente il pensiero di Maciunas, teorico e animatore del movimento, che sosteneva la necessità di un'arte democratica, in grado di arrivare indiscriminatamente a tutti perché libera dall'idea di originalità dell'opera. Questa tesi compare nel suo manifesto programmatico del 1963, dove si afferma "promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals"². È questo lo spunto teorico su cui si baserà, negli anni successivi, la prolifica produzione di oggetti e poster, venduti nel celebre *Fluxshop* di Canal Street a New York, gestito proprio dall'artista di origini lituane.

Sulla scia del merchandising Fluxus, le edizioni di Conz propongono serie fotografiche degli *events*, ma anche scatole contenenti frammenti oggettuali delle azioni, a voler preservare il simulacro dell'accadimento. Anche le opere uniche sembrano rispecchiare tale prospettiva, ovvero quella di una "collezione d'arte feticista"³ (stando alla definizione dello stesso Conz), ispirata alla "Boutique aberrante" dell'artista Daniel Spoerri, che "tentava di vendere le 'reliquie' degli artisti"⁴. L'idea di una raccolta che, accanto ai lavori concepiti secondo le forme usuali, radunasse una serie di oggetti "erranti", "dispersi", refrattari alla comune logica del mercato dell'arte, risulta centrale per un movimento come Fluxus. Le opere sanno travalicare le mere funzioni documentative, configurandosi come il cuore stesso della produzione di molti artisti; assurgono a frammenti di realtà che trascendono il tentativo secolare dell'arte occidentale di rappresentare il mondo reale, sino ad annettersi in termini fisici all'oggetto artistico, tendendo così al massimo punto di sovrapposizione tra quotidianità, vita e processo creativo. Il termine "reliquie" non appare casuale data la peculiare visione che Conz aveva di quel gruppo di artisti, più volte definiti "i nuovi santi [...] gente che ha qualcosa di importante da dire su tutto il nostro sistema di vita, gente che ha mosso obiezioni radicali mostrando una dedizione per un altro tipo di coscienza, una diversa consapevolezza"⁵. Di qui l'impulso "di mettere assieme le loro testimonianze, vere e proprie reliquie o oggetti di culto feticista, come le loro macchine da scrivere, le tavolozze usate, le loro automobili, i resti delle performance, il tutto completato da materiale fotografico"⁶, oggetti che sono confluiti nell'archivio Conz, un patrimonio unico da tutelare.

Tra le edizioni che è bene menzionare ci sono *Between Two Point* di Hendricks, *Paik & Moorman Untitled (Retrospective 1964-1974)*, entrambe del 1975, e *History of the Music Bike* di Joe Jones del 1977. L'edizione realizzata da Paik e Moorman appare oggi particolarmente emblematica della concezione della tiratura come ma-

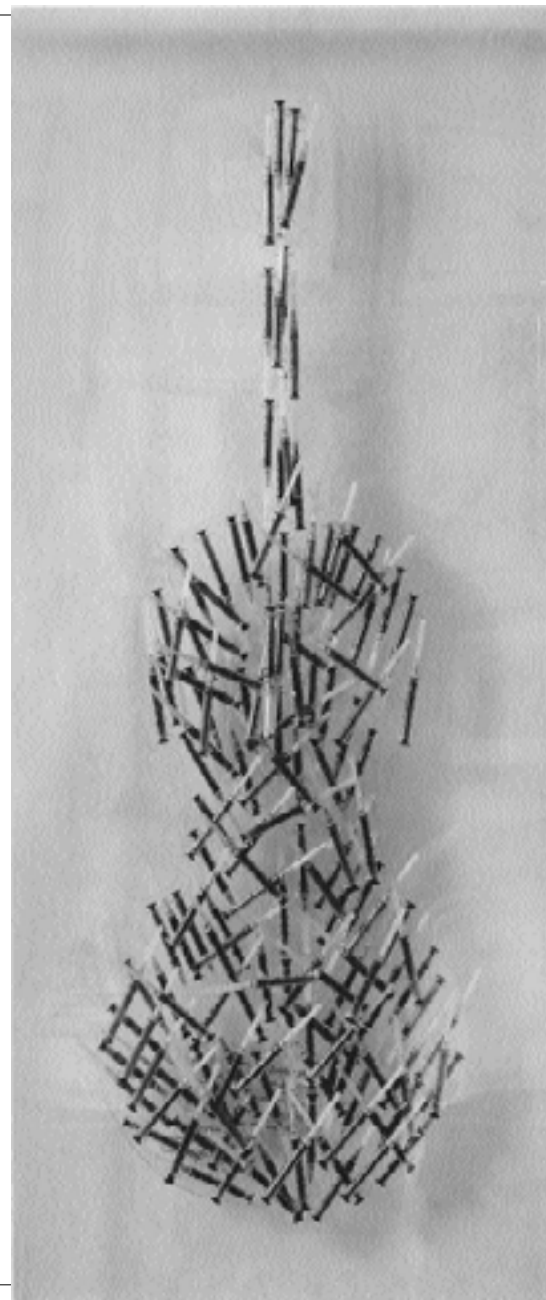
nufatto complesso: l'opera è difatti composta dagli scatti delle principali performance realizzate dai due protagonisti in quel decennio, dai poster originali di alcuni festival d'avanguardia, da serigrafie, e persino dai facsimili degli atti del processo intentato contro la Moorman per oscenità e pornografia musicale. Simili pubblicazioni riescono dunque ad accostare contemporaneamente una funzione estetica e una metacritica, radunando i materiali di lavoro dei due artisti e presentandoli in forma di auto-antologia della ricerca in corso. Realizzate con la collaborazione delle edizioni, le vicende di Conz s'intrecciano con quel-

Charlotte Moorman,
Syringe Shadow Cello, 1989
Collezione Archivio Bonotto

le di Rosanna Chiessi. Il loro incontro è davvero – come nella migliore tradizione di Fluxus – casuale, frutto di una serie di disavventure legate alla fiera di Basilea del 1972. La Chiessi avrebbe dovuto esporre una serie di opere di William Xerra e Corrado Costa, ma la Sovrintendenza di Bologna negò il proprio beneplacito per l'espatrio all'ultimo momento. I lavori erano composti da oggetti comuni, scambiati per cianfrusaglie e non riconosciuti come opere d'arte. Per sopperire alla loro assenza venne proposta la documentazione di una performance di carattere sociale ed ecologico realizzata poco tempo prima a Marghera. Lo stand praticamente vuoto, se non per la documentazione dell'evento, incuriosi Conz e da lì partì un sodalizio e un'amicizia che durò per anni. I due si rivedranno ad Asolo con Joe Jones, che avrà un ruolo fondamentale per creare contatti con numerosi altri autori del movimento Fluxus. Come ricorda la Chiessi, riferendosi alle prime collaborazioni con Conz, "allora era solo collezionista, io facevo le edizioni e organizzavo eventi e Giuseppe Morra realizzava le mostre".

Da quel momento si succederanno una serie di iniziative che vedranno Rosanna Chiessi promuovere festival, esposizioni e concerti lungo tutto il decennio dei settanta con un'attività intensa e frenetica tra Reggio Emilia e Cavriago, e con diramazioni lungo l'Europa. Uno dei momenti più significativi fu proprio la partecipazione alla principale fiera continentale d'arte nel 1975 a Basilea: vi presero parte alcuni celebri performer Fluxus come Nam June Paik, Charlotte Moorman, Geoffrey Hendricks, Takako Saito e Joe Jones. Anche in quell'occasione pochi erano i lavori dotati di una fisicità compiuta, mentre vennero messi in scena molti *events*. Il tam tam e il clamore destati furono tali che l'organizzazione della fiera si vide costretta a vietare altre performance. Seguendo le stesse finalità l'anno successivo venne organizzato, insieme a Morra, uno stand alla Fiera di Bologna, che presentava otto differenti performance: dalle visioni ancestrali di Hermann Nitsch agli strumenti di Joe Jones, dall'intervento ludico di Takako Saito alla messa in scena del rito del matrimonio di Giuseppe Desiato. Vi comparivano anche Geoffrey Hendricks, con un lavoro sulla natura attraverso corpi nudi che si stendevano e rotolavano tra fieno, erba e fiori; Urs Lüthi, con il volto celato da un passamontagna, che distribuiva delle buste che, una volta aperte, avrebbero cancellato per sempre i negativi al loro interno; e una delle celebri *Esposizioni in tempo reale* di Franco Vaccari.

Quello compiuto da Rosanna Chiessi in quegli anni è un continuo peregrinare per l'Europa non senza intoppi, superando problemi doganali che oggi farebbero sorridere, tanto appaiono distanti e impensabili. La Chiessi ama ricordare molti aneddoti al riguardo: l'incredulità e perplessità degli agenti preposti ai controlli di fronte alle opere di Joe Jones, realizzate con strumenti musicali; o l'*escamotage* ordito in occasione del ritorno dalla fiera di Düsseldorf, quando riuscirono a riportare tutto in Italia spacciandosi per una band musicale, facendo così scemare la diffidenza verso quegli oggetti inconsueti.





Sono anni che vedono diverse manifestazioni promosse dalla regia della Chiessi, come il Festival "Tendenze d'Arte Internazionale" di Cavriago, partito nel 1977, dove si susseguirono mostre, performance e un concerto Fluxus diretto da Geoffrey Hendricks. Eventi che si legavano profondamente a quei luoghi, entrando in simbiosi o sollevando dibattiti e polemiche. Tra le immagini più significative che ci sono rimaste, sempre di Hendricks, un *event* in cui l'artista srotola un telo lungo venti metri dalla chiesa di San Terenziano, liberando colombe e lanciando un messaggio di pace.

Si può affermare, senza retorica, che sono anni vissuti dalla Chiessi a stretto contatto con gli artisti, stabilendo con loro un rapporto umano e creativo molto stretto. Un esempio eclatante è quando la Moorman, già gravemente malata, visse a casa sua per un mese nel 1989, realizzando alcune delle sue ultime edizioni. In quei giorni trovarono la propria genesi il *TV Cello* in vetro grazie a

un artigiano veneziano e, dopo aver rigettato l'ipotesi della versione marmorea, vide la luce l'opera in ceramica. La variante che appare più densa di significati è però il *Syringe Shadow Cello*, sublime e terribile al tempo stesso perché raffigura lo strumento tanto amato dalla Moorman, ma ricoperto dalle siringhe con cui l'autrice assumeva la morfina per lenire la sofferenza della malattia.

Uno degli aspetti di quei soggiorni che colpisce maggiormente è come quegli artisti, pur sposando un'idea avanguardistica, riescano sempre a innescare con semplicità momenti di dialogo con le comunità locali. Sempre durante il suo soggiorno la Moorman passò una mattinata alla scuola locale per incontrare gli studenti e realizzò la performance *Kosugi's Chamber Music*, un'azione emblematica in cui l'artista, collocata dentro un sacco, faceva emergere lentamente alcune porzioni del suo corpo dalle aperture laterali.

Alla prospettiva comunitaria qui intesa afferisce uno dei progetti incompiuti di Rosanna Chiessi, il cosiddetto "museo tra la gente". L'idea era di distribuire sul territorio, nelle abitazioni private, le opere donate dagli artisti durante le numerose attività a Cavriago, in modo da farne un patrimonio comune diffuso nel territorio, dunque in piena coerenza con il percorso già intrapreso con gli happening e con le esposizioni, che spesso non si svolgevano nei luoghi deputati al sistema dell'arte, ma in piazze, vie, case e perfino nelle stalle dei contadini. Come scrisse enfaticamente il poeta Emilio Villa "ogni casa, custode e fruitrice di una o più opere" porta con sé un'"idea luminosa, illuminante: sottrarre i prodotti della inventiva umana all'eshausto impantanato terreno del vecchio 'museo' urbano, che è luogo di privilegio e di arroganza, di presunzione e di prepotenza del potere, furto e prevaricazione"⁸.

Dopo gli anni emiliani l'attività della Chiessi continua per un decennio a Casa Malaparte a Capri e successivamente con le cosiddette "cene colorate". Quest'ultime sono momenti conviviali

che nell'etica Fluxus riuscivano con leggerezza a creare svariate attribuzioni di senso ai gesti messi in atto. Con il semplice pretesto di un colore, gli artisti si cimentavano nella realizzazione di opere, interventi o performance a tema cromatico. Tra quelle più riuscite possiamo ricordare la prima, compiuta proprio a Reggio Emilia, che aveva come protagonista Alison Knowles. L'artista realizzò il suo concerto con i fagioli e nella serata fu proiettato un video che la vedeva cucinare dei funghi con John Cage. Piccole azioni che in quei momenti si trasformavano in una sorta di meraviglia alternativa, aprendo alla possibilità di osservare la stupefacente carica rivoluzionaria della quotidianità. Gestii lievi, ma incisivi a favore di un'etica della normalità che si oppone alle società di massa e al consumismo.

Il terzo protagonista di questa storia è Luigi Bonotto, a cui si deve, a partire dalla metà degli anni ottanta, un'intensa opera di valorizzazione e di sostegno degli artisti Fluxus. Il collezionista veneto continua idealmente l'attività di Conz e della Chiessi – un legame peraltro rinsaldato dalla stretta amicizia con quest'ultima. Bonotto ha promosso numerosi eventi volti alla storicizzazione del movimento, tra cui due mostre incidenti nel panorama italiano, *Fluxus nel Veneto* e *Sentieri Interrotti*, entrambe svoltesi a Bassano del Grappa⁹. Artefice della creazione di una vasta collezione, è riuscito a mettere insieme un sorprendente archivio, che è divenuto uno dei punti di riferimento a livello internazionale per gli studiosi del movimento per la completezza dei materiali raccolti: opere originali, documenti, simulacri e manufatti dei maggiori autori del movimento oltre che della Poesia Visiva e Concreta, tra cui Joseph Beuys, George Brecht, John Cage, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Dick Higgins, George Maciunas, Ben Vautier, Nam June Paik, Ben Patterson, e ovviamente le figure femminili come Yoko Ono, Charlotte Moorman, Alison Knowles, Shigeo Kubota, Takako Saito e Mieko Shiomi.

Si tratta di opere che non seguono i normali binari del mercato attraverso generiche acquisizioni, ma sono il frutto di condivisioni umane, ideali e della volontà di preservare un passaggio fondamentale dell'arte del ventesimo secolo. Il comune di Molvena, dove Bonotto ha abitato e dove tuttora si trova la sua azienda, è da oltre vent'anni una tappa fissa per autori che gli sono legati da un rapporto di amicizia e stima. Ad accomunarli è la convinzione che Fluxus non sia un'esperienza limitata al primo periodo fondativo degli anni sessanta, ma sia prima di tutto una modalità in-temporale di intendere l'arte che, senza alcuna nostalgia o retorica, continua a vivere nel lavoro individuale di alcuni autori.

Uno degli artisti che ha più volte soggiornato a Molvena, realizzandovi concerti e performance, è il musicista e compositore americano Philip Corner. Nel 1995 Corner ha dato vita all'*event* intitolato *Posso passeggiare ascoltando il mondo come un concerto*, compiuto anche con Rosanna

Nam June Paik, Charlotte Moorman, Takehisa Kosugi, Gary Harris, *Third Annual Avant-Garde Festival*, New York, 26 agosto 1965

Takako Saito, *1936 Giovanni, Luigi's Father, starts producing hats...*, 1972
Collezione Archivio Bonotto



Chiessi a Reggio Emilia. In terra veneta questo evento è stato riattualizzato all'interno del lanificio Bonotto secondo una modalità semplice e disarmante, ossia invitando il pubblico a seguire l'artista mentre cammina tra il rumore assordante delle macchine industriali, in uno scenario di modernità irruente. L'interno della fabbrica diviene un corollario di realtà, in cui la sinestesia di suoni e rumori innesca nuove percezioni. Sempre nel 1995, di passaggio nella fabbrica, Milan Knížák realizza il suo *Bonotto's history in Mimicry*, agendo attraverso la matrice stilistica che lo ha reso celebre. Il risultato è una scultura composta da una serie di oggetti comuni della vita del collezionista trovati nel luogo (tra cui scarpe, tastiera del computer, bottiglie di vetro, telefono), assemblati su una tavola di legno e ridipinti con colori sgargianti. Osservando questo lavoro si possono percepire le dinamiche relazionali tra il collezionista e gli artisti, nel tentativo di fissarne in modo indelebile le tracce di vita.

Si possono ricordare altri artisti che hanno "ritratto" Luigi Bonotto, naturalmente agendo senza seguire i canoni della tradizione e della verosimiglianza. Da Dick Higgins con il suo *Portrait of Luigi Bonotto*, in cui troviamo espresso appieno il "credo" intermediale attraverso un'opera che diviene espressione estetico-scultorea, sonora e linguistica; ma anche il divertente *1936 Giovanni, Luigi's father, starts producing hats... - 1972 Luigi starts his business* di Takako Saito, quasi un ritratto familiare attuato con il *ready made* di oggetti quotidiani, che vuole evocare l'ingegno di due generazioni di imprenditori.

Va precisato che tutte queste opere "dell'anti-arte" non hanno un senso celebrativo. Il peculiare rapporto tra collezionista e artista non può ricadere in una committenza convenzionalmente intesa. In molti casi siamo in presenza di momenti ludici che innescano un lavoro, secondo quella stessa modalità di "leggerezza" dell'atto creativo che in Fluxus ha prodotto la genesi improvvisa e non preordinata di svariate opere, al di fuori delle logiche tradizionali del mercato e delle finalità speculative dell'arte.

Negli ultimi anni Bonotto è stato promotore di alcune iniziative legate all'opera di Yoko Ono, dalla personale al Museo Civico di Santa Caterina a Treviso nel 2007, fino a *Dream*, evento realizzato nel 2009 in occasione della Biennale di Venezia.

La mostra di Treviso presentava un percorso critico, volto a indagare i differenti aspetti della ricerca della Ono, partendo dalla riproposizione della performance *Blue Room Event*, con la quale si esaltava la forza del linguaggio per sovvertire la percezione ordinaria dello spazio e del tempo. Ciò traspare, in particolare, dalle frasi scritte dall'artista, che indicano situazioni incoercibili alla normale fenomenologia *"this room slowly evaporates every day"*, *"this is not here"*, *"this line is a part of a very large circle"* fino alla conclusione *"stay until the room is blue"*¹⁰. Il pubblico riveste in questa performance un ruolo centrale perché l'essenza del lavoro non si cela nelle frasi, materialmente scritte e ancora visibili sulle facciate del museo, ma nella relazione tra opera d'arte e suo fruitore. Ovvero nel rapporto empatico che offre a tutti la possibilità di diventare soggetto attivo, completando questo sovvertimento delle regole fisiche mediante la forza generatrice dell'immaginazione, che permette di arricchire la stanza di nuovi scenari. Si tratta di modalità ben esplicitate dalla stessa Ono, quando sostiene che "Istruzionalizzando" la mia opera d'arte ne stavo, in effetti, delegando ad altri il risultato finale [...] non si era costretti a limitarsi al mondo bidimensionale o tridimensionale"¹¹.

Un rapporto affine si era innescato nei *Word Painting*, undici tele che riportavano altrettante parole: *TOCCA, SÌ, SOGNA, (RICORDA), VOLA, IMMAGINA, RESPIRA, RAGGIUNGI, DIMENTICA, SENTI e aprì*¹². L'autrice invitava il pubblico a rapportarsi con i dipinti, elaborando dei pensieri stimolati dalle parole scritte sulle tele, secondo un approccio affine a quello degli *Instructions painting* esposti per la prima volta nel 1961 alla AG Gallery a New York sulla spinta di Maciunas.

Attraverso il linguaggio, il visitatore era invitato a creare immagini e azioni nella sua mente, facendo di quegli undici vocaboli, che scrutano i meandri della memoria e dell'inconscio, dei veri e

propri "verbi", in grado di muovere l'immaginazione di ciascuno, così da emanciparsi dagli schemi precostituiti. Sulla medesima modalità espressiva si inserisce *Dream*, il progetto realizzato nel 2009 in occasione della consegna a Yoko Ono del Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia. Centinaia di manifesti bianchi, con al centro il vocabolo inglese, vennero affissi nelle principali città italiane, da Milano a Bologna, da Roma a Venezia. Questa invasione concettuale è emblematica della volontà di portare un messaggio totalizzante, capace di "far crescere l'opera chiedendo alla gente di partecipare e contribuire"¹⁴ in modo da innescare un processo non più esclusivamente autoriale, ma sociale e collettivo.

In quest'anno, in cui si celebra il cinquantenario della nascita di Fluxus, è giusto ricordare questi personaggi, che non presero parte ai primi fatti del 1962, ma che, grazie alla loro instancabile attività, ci hanno aiutato a comprenderli nel loro significato storico e nella loro lezione artistica profonda. Grazie al loro sostegno, alla loro opera intellettuale e umana hanno permesso agli artisti di quel movimento di proseguire nel proprio percorso di avanguardia, ancorandolo alla coerente ricerca espressiva. Oggi questi tre protagonisti della cultura Fluxus ci lasciano in eredità un patrimonio di esperienze e di conquiste critiche su uno degli snodi fondamentali dell'arte del secolo scorso.

¹ L'immagine è contenuta in *Winterreise. From Asolo to New York and vice versa 1974*, Archivio F. Conz, Verona 2007, p. 93.

² G. Maciunas, *Manifesto*, 1963, Archivio Bonotto, Molvena.

³ F. Lanza Pietromarchi, *Collezionisti, non scartate gli scarti* in "Il Giornale dell'Arte", anno XIV, n. 144, maggio 1996.

⁴ *Ibidem*.

⁵ H. Martin, *Conversazione con Francesco Conz*, Skira, Milano 2012, p. 320.

⁶ J.A. Hoffberg, E. Del Prete,

A passeggio con i santi. Francesco Conz in "Nuova Meta", anno XX, 1, 2006.

⁷ Intervista a Rosanna Chiessi realizzata da Carlo Sala a Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 20 settembre 2012.

⁸ E. Villa, *L'idea di Cavriago a Cavriago* in R. Chiessi, *In bicicletta sul mare tra Arte e Vita: una autobiografia*, Adriano Parise Editore, Colognola ai Colli 1995, p. 9.

⁹ *Fluxus nel Veneto*, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa 1995; *Sentieri Interrotti*, Palazzo Bonaguro, Bassano del Grappa 2000.

¹⁰ Trascrizioni di alcune frasi tratte dalla performance di Yoko Ono, *Blue Room Event 1966-2007*, Museo di Santa Caterina, Treviso 2007.

¹¹ H.U. Obirst, *Interviste. Volume I*, Milano, Charta 2003, p. 651.

¹² Trascrizioni letterali delle opere *World Painting* realizzate in occasione di *Sognare*, Museo di Santa Caterina, Treviso 2007.

L'IDEA DI CAVRIAGO

A CAVRIAGO

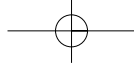
EMILIO VILLA



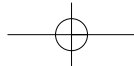
Idea di grande evidenza, di geniale intenzione, che ancora non è giunta a realizzazione, ma che potrebbe diventare una delle imprese più incisive, come quelle che fondono una tradizione e confermano un istituto, era quella, proposta da Rosanna Chiessi nel 1977, di fare d'ogni casa abitata il frammento avviato di un un "museo": ogni casa, custode e fruitrice di una o più opere. Idea luminosa, illuminante: sottrarre i prodotti dell'inventiva umana all'esausto impantanato terreno del vecchio "museo" urbano, che è luogo di privilegio e di arroganza, di presunzione e di prepotenza del potere, furto e prevaricazione. Sulla nuova idea del museo domestico, ordito di tutto un nuovo tessuto, sarebbe il caso di tornare e ritornare, fino che la partita non sia vinta, e i modi di realizzarla non siano perfettamente istituiti da lunga esperienza.

Intanto, proprio ancora a iniziativa di Rosanna Chiessi, una mostra, o "museo" temporaneo di attrezzi di falegnameria dell'Ottocento già è stata una mirabile operazione, accanto allo svolgimento festoso e assorto di altra operazione, delle "tendenze di arte internazionale": che ha visto, in due tornate nel 1977 e nel 1978, la presenza attiva di pressoché tutta, nelle sue punte, l'ideologia espressiva degli anni settanta; almeno quella più scattante, più estrosa; anche, specialmente, più discosta dalla mortificante trafila, dalla mediocrità dell'arte-mercato. Qui, in questo paese, Cavriago, tutto si è fatto azione, dalla prepotente stratonata della musica del grande comprensorio di Fluxus, alle più intense scintille individuali e sentenze immaginose, iscritte sul breve incomparabile labirinto del Paese, delle sue strade, dei suoi piazzali, delle sue sale, delle sue stalle e porcilaie, dei suoi muri aridi, delle sue stanze, aule, magazzini, delle sue arie e delle sue grigie correnti, delle sue piste e dei suoi cortili, prati, stagni e terrazze, intesi come luoghi deputati a vibrarli attrazioni dall'arte spontanea o meditata, alle più indizievole nozioni e azioni del fantastico sociale, che attende la sua redenzione: tenendo presente che la tendenza a salvare la

Festival "Tendenze d'arte internazionale", Cavriago, marzo 1977
Foto Archivio Pari&Dispari



Cortile esterno spazio espositivo, Cavriago, 1977
Foto Archivio Pari&Dispari



fantasia davanti al “paese”, davanti al popolo, non è facile populismo, e che quando la fantasia sta assente o deperisce, il popolo vien meno alla sua stessa immagine e alla sua natura.

Arrivando la sera, guardai nella nebbia e vidi una moltitudine lenta e compatta, e come specchiata, di candidati alla rappresentazione tendenziale (tendenze di arte), che spandevano in tafferugli operosi, in alacrità e trasalimenti immaginari, in azioni di simboli e di scena, i frutti di brevi ideazioni, come arboree innovazioni della mente.

Nelle “stalle” (abilmente redatte da Rosanna in “spazi”, cioè in luoghi) io da solo ho ascoltato un pisciarellorale oracolare, di stilicidio e di sibille clandestine, dove volava l’afflato di un’aria di naufraghi contratti, di ali funerarie: fu il richiamo fonosimbolico da inaccessibili fonti del simbolo; tra, in giro, tutto uno sciame susseguente di immagini appese, sospese, di proposte e proposizioni, figurazioni e fraseggi, vocalità e suoni, ronzii e odori, vapori e profumi, muffe e concrezioni: i resti figurati di ecatombi minime o minimali, di scatti sacrificali, immote e ironiche emblematicità di rituali, strepiti e garganeggi, chiazze, spruzzi di sangue e di vernice, di polenta e di bistecca; e la disperata volontà di mangiare cotiche e assiomi figurati, nella nebula amara, nella palude del vento, alle quattro del pomeriggio.

Con una dentiera di Acheronte quel giorno io di nascosto mozzicavo nebbia, accusativo, dativo, genitivo, genitale, ablativo, abluzione, vocativo, e parmigiano formidabile (e le grandi ruote odorose del formaggio di Cavriago dovevano roteare nei cieli dispersi delle apocalissi, imminenti, in fiammule, in arule, in crepitanti frontespizi e in nicchie mordaci, spettacolo sfoggiante di emblemi e di enigmi, di una partita infallibile, intelligente, ossessiva, desessiva, sensuale e tutto).

Per fondare la nascita e la naturalezza di un’allegria collettiva, panica e assorta, festosa d’animo, di riconoscenza popolare, di riconoscimento e di desideri, una collettività di artisti si è data convegno.

I brulicanti, vivaci festival di Cavriago, pari solo, e forse anche superiori ai miei di assenza e di presenza, di Rieti e di Mentana, dell’isola Saint-Michel, insomma diciamo il festival (nome abusato e nemmeno simpatico, ma che accettiamo come penitenza) della fantasia spiegata e dall’ingegno immaginativo unificante. Redazione dell’intelletto improvviso, scottante, più che “dell’arte” (l’arte pubblicizzata è una cosa ormai stanca, noiosa, ruinosa che non fa più neanche piacere) e Rosanna Chiessi ha ben capito, da anni, subito dopo il settanta, questa verità d’istinto, per due anni ha alimentato la scena di Cavriago, i moti della fantasia operante, dell’emozione collettiva unanime, in un senso chiaro di caos e di ilarità, di ripensamento e di sorpresa: un raduno felice in incursioni e abbracci, con cuore e con ansia di fare. La Chiessi stessa ha convocato questi scenari di anime, alcune molto illuminate; anzi un *obscenarium* estatico, quasi per riverberare su un terreno antropologico qualche incanto solenne, qualche diramazione come infiorascenza, magari di finzioni, meno sconsolanti, di nuovi e più permansivi ambiti.

Raffiche di invenzioni, di invettive, di incettive, varianti e modifiche, tracce e intacche dell’esistente segnavano l’aria della festa, con tutti gli agonisti, i protagonisti, i deuteragonisti, confusi nella carne di un popolo incuriosito, innestati nell’albero popolare.

Seduti, sdraiati, supini, sollevati da terra, volati, rapiti, rovesciati, accavallati, esauriti, coraggiosi, a destra e a sinistra, gli artisti han proiettato qui, visti e non visti, la propria nozione, il proprio fiato, il proprio perimetro, la propria sagoma pitturata sui muri, brandelli ideologici, voci e poemi alle mie spalle, correnti di pensiero dispensato, acrobazie di gesti e di pensamenti, liberati dall’orrore e dall’errore, fili d’ombra e cordoni di nebbia: e tutti andavano a coincidere con il gesto amorfo di un arcobaleno improbabile, che sempre grava su Cavriago: la piccola Cavriago sempre oppressa ed esaltata dalla chiamata di Lenin, da lontano, da altri tempi. Per un panorama fragile e denso, da pianura insperata, ispirata anzi, e animata dai sospetti, dai sorrisi, dagli scuotimenti, dalle chiacchiere, dalle interiezioni e domande della gente che

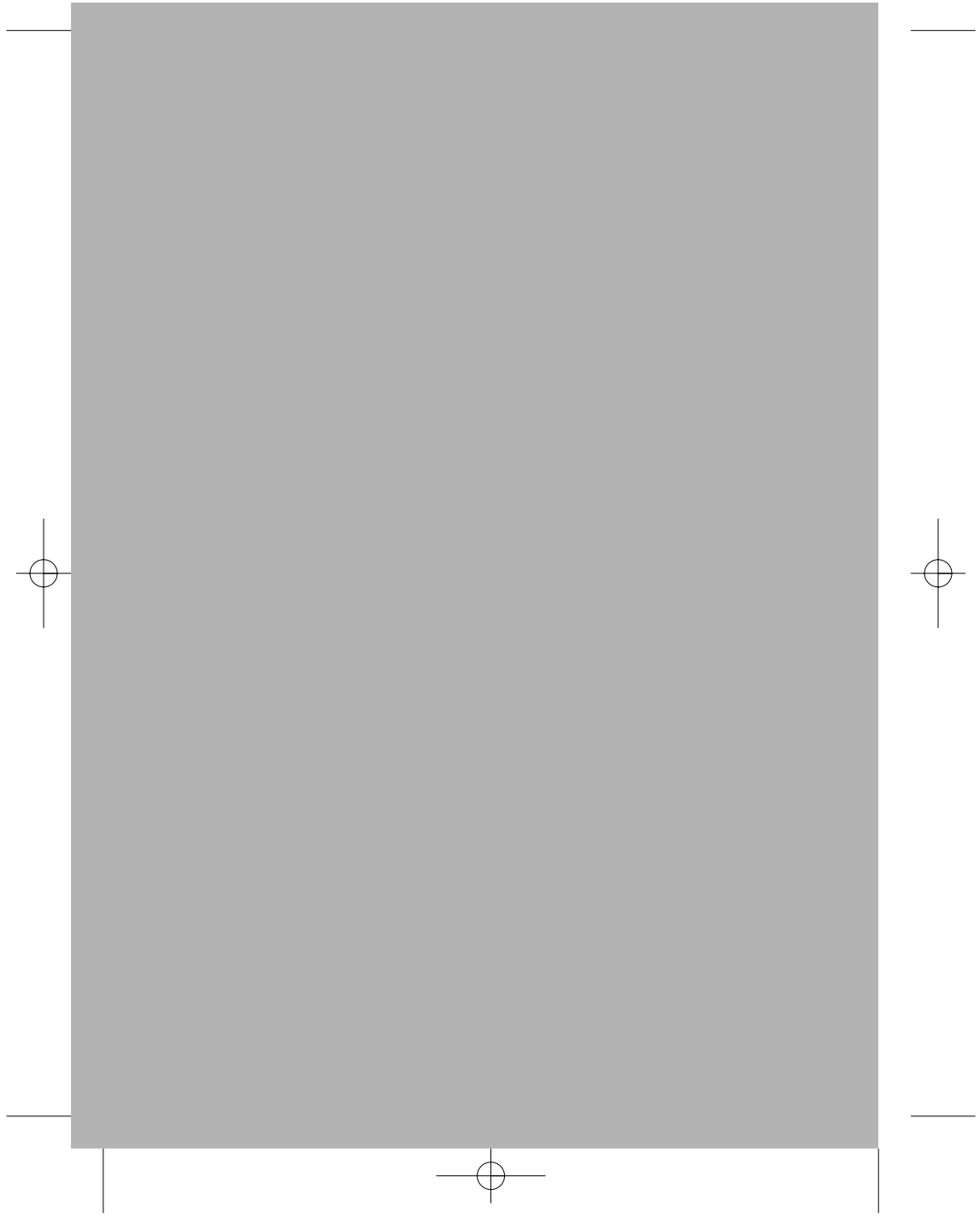
si aggirava tra gli attori (gli artisti, gli agonisti) come in un limbo segnalato, mentre le idee bruciavano il proprio lasso di tempo, la propria naturale misura e ragione di essere, scomparivano o non riuscivano a nascere stampandosi come impronte sul velario dell'evocazione: quella che serve a vivere, in un lago o luogo così intimamente popolare, e allontanare la rogna del sistema e dei dispiaceri sgocciolanti, e a trovare future motivazioni per la propria esistenza, e per la necessaria allegria; di queste anime, forse un tantino indifese, ma così argute e serene, così future: che non cercano giochi di bravura, ma dimensioni di speranza, di attitudini di fronte alla vita, sensi di esistere e non programmi di deperimento artistico.

Si poteva saltare in aria tutti, come un sospiro o un rigurgito geologico, nel soffione della Bestia, e tremare tutti di impazienza, a caccia di ipotesi, di lucori, di genialismi, di rischi (come scivolare giù in tendone, con tanto frumento, dal campanile; io, a Mentana, ero scivolato giù dentro un budellone di plastica, in diagonale, da una decina di metri, non di più) a toccare i file e le griglie della Intelligenza, del Sapore, dell'Antico e Futuro Testamento, dell'attenzione dell'uomo Uno, del Carico pendente e di quello indipendente, di Pitture e Segnali, di Sgorghi e Pompaggi, di Cadute e Rincorse, di Bollori sintetici e di profumi filmati, veleni sottovento o a filo di palude, Delitti improbabili e Ragionevoli trepidazioni, Pedalate all'assurdo e al gravame del mondo odierno, quello stradetto tecnologico e senza garanti, Rumori di onde e sfiati da Stalle, una Esultante Prova di verità o non ancora viste congelate; e tutti gli Elementi, evocati dagli evocatori, che hanno traversato l'aria, l'acqua, la terra di Cavriago, in simpatia e in agonia, in malinconia e in allegria, in sacrificio e in baldoria, serio tentativo di aggregare e fecondare i materiali di un tessuto di voci e di impeti della mente.

1978

Ingresso porcellaia spazio espositivo, Cavriago, 1978
Foto Archivio Pari&Dispari





ANTOLOGIA

SCRITTI, PROPOSTE E PARTITURE DI

GEORGE BRECHT
JOHN CAGE
HENRY FLYNT
DICK HIGGINS
ALISON KNOWLES
SHIGEKO KUBOTA

GEORGE MACIUNAS

YOKO ONO
NAM JUNE PAIK
CAROLEE SCHNEEMANN
MIEKO SHIOMI

Composizione come processo

John Cage

Le tre conferenze che seguono vennero tenute a Darmstadt (Germania) nel settembre 1958. La terza di esse, che è stata riveduta, è una conferenza tenuta precedentemente in quello stesso anno presso la Rutgers University nel New Jersey, un estratto della quale è stato pubblicato nel "Village Voice" (New York City), nell'aprile 1958.

Mutamenti

Quando il Dott. Wolfgang Steinecke, direttore degli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, mi chiese di parlare in particolare della mia *Music of Changes*, decisi di tenere una conferenza che rispettasse la durata di *Music of Changes* (l'esecuzione di ciascuna riga del testo – indipendentemente dal fatto che sia costituita da parlato oppure da silenzio – richiede un secondo), in modo tale che ogni qual volta io avessi smesso di parlare, sarebbe stata eseguita la parte corrispondente della *Music of Changes*. La musica non viene sovrapposta al discorso ma viene udita soltanto durante le interruzioni di quest'ultimo – interruzioni che, analogamente alle durate degli stessi paragrafi, costituiscono il risultato di operazioni casuali.

Questa è una conferenza sui mutamenti che hanno avuto luogo nei miei mezzi compositivi, con particolare riferimento a ciò che, una decade or sono, io ho definito "struttura" e "metodo". Con "struttura" mi riferivo alla divisione in parti di un intero; con "metodo" alla procedura nota-per-nota. Sia la struttura che il metodo (e anche il "materiale" –

i suoni ed i silenzi di una composizione)

erano, come mi sembrava allora, il vero oggetto della mente (in opposizione al cuore) (le nostre idee di ordine contrapposte alle nostre azioni spontanee); dove queste ultime due, ovvero il metodo e il materiale, assieme alla forma (la morfologia

di una continuità) erano egualmente il vero oggetto del cuore. Allora, dieci anni fa, concepivo la composizione come un'attività che integrava gli opposti, il razionale e l'irrazionale, introducendo, idealmente, una continuità che fluisce liberamente all'interno di una rigida divisione delle parti, dove i suoni, la loro combinazione e successione, possono essere sia logicamen-

te correlati che scelti arbitrariamente. La rigida divisione delle parti, la struttura, era una funzione della dimensione delle durate dei suoni, poiché, di tutti i diversi aspetti del suono compresi la frequenza, la dinamica e il timbro, la sola durata era anche una caratteristica del silenzio. La struttura, quindi, era una divisione del tempo reale attraverso mezzi metrici convenzionali, e il metro era assunto semplicemente come la misurazione della quantità. Nel caso delle *Sonatas and Interludes* (che ho finito nel millenovecentoquarantotto), soltanto la struttura era organizzata, piuttosto sommariamente per il lavoro nel complesso, ma esattamente all'interno di ogni singolo pezzo. Usai come metodo l'improvvisazione, se pure piuttosto

144

meditata, soprattutto al pianoforte, sebbene le idee mi giungessero anche in momenti nei quali ero lontano dallo strumento.

I materiali, le preparazioni del pianoforte, furono scelti così come si scelgono delle conchiglie mentre si passeggia

lungo una spiaggia.

La naturalezza della forma dipendeva strettamente dal mio gusto: così che dove, come in tutte le *Sonatas* e in due degli *Interludes*, delle parti dovevano essere ripetute, sembrava inevitabile che la preoccupazione formale fosse quella di far sì che la progressione avvenisse dalla fine di una sezione al suo inizio. La struttura di una delle *Sonatas*, la quarta, era di cento misure di tempo in due mezzi, suddivise in dieci unità di dieci misure ciascuna. Queste unità erano combinate nelle proporzioni tre, tre, due, due, per dare al pezzo parti ampie, ed esse erano suddivise nella stessa proporzione per dare piccole parti a ciascuna unità. In contrasto con una struttura basata sugli aspetti relativi all'altezza del suono, alla tonalità, questa struttura ritmica era altrettanto ospitale nei confronti di suoni

non-musicali, rumori, quanto lo era per le scale e gli strumenti convenzionali. Perché non v'era nulla della struttura che fosse determinato dai materiali che potessero comparirvi: essa era infatti concepita in modo tale da poter essere espressa sia dalla assenza di questi materiali quanto dalla loro presenza. [...]

La struttura, quindi, si rivelava, sotto questi aspetti, utile. Inoltre, essa determinava l'inizio e la fine del processo compositivo. Ma questo processo, che alla fine aveva portato a una divisione delle durate in parti proporzionali alla serie ori-

ginale di numeri, era straordinario. E la presenza della mente come fattore normativo, anche in una eventualità così straordinaria, non aveva alcun ruolo. Perché ciò che avveniva era originato soltanto dal lancio delle monetine. Divenne chiaro, quindi, lo ripeto, che la struttura non era necessaria. E, nella *Music for Piano* e nei pezzi successivi, effettivamente, la struttura non fa più parte dei mezzi compositivi. Il punto di vista che viene assunto non è quello di un'attività il cui scopo è l'integrazione degli opposti, ma piuttosto quello di un'attività caratterizzata dal processo ed essenzialmente

priva di scopo. La mente, sebbene privata del suo ruolo di controllo, è tuttavia presente. Cosa farà, non avendo nulla da fare? E cosa accade a un pezzo musicale quando viene creato senza alcuno scopo? Cosa accade, ad esempio, al silenzio? Vale a dire, come cambia la sua percezione da parte della mente? Prima, il silenzio era solo l'intervallo di tempo tra i suoni, utile per tutta una varietà di scopi (arrangamenti raffinati ecc.), dove separando due suoni o due gruppi di suoni le loro differenze

145

o affinità vengono enfatizzate; o quello invece dell'esspressività, dove i silenzi in un discorso musicale possono fornire pause o punteggiatura; o, di nuovo, quello dell'architettura, dove l'introduzione o l'interruzione del silenzio definisce sia una struttura predeterminata oppure una che si sviluppa in modo organico. Dove nessuno di questi o altri scopi è presente, il silenzio diventa qualcos'altro, che non è più silenzio ma suoni, i suoni dell'ambiente. La natura di questi attimi è imprevedibile e mutevole. L'esistenza di

questi suoni (che sono chiamati silenzio solo perché non riconducibili a una intenzione musicale) non è autonoma, ma dipende da qualcosa. Il mondo pullula di essi, e infatti non ve n'è un solo punto che ne sia assente. Chiunque sia mai entrato in una camera anecoica, una stanza resa silenziosa per quanto tecnologicamente possibile, ha potuto udire due suoni, uno alto e uno basso – quello alto è il sistema nervoso dell'ascoltatore in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione. È possibile dimostrare come vi siano sempre suoni da ascoltare e orecchie per udirli. Quando queste orecchie sono in connessione con una mente che non ha nulla da fare, quella mente è libera di entrare nell'atto dell'ascolto, di udire ciascun suono come esso è, non come un fe-

nomeno che si approssimi più o meno a qualcosa di preconcepito. [...]

Sebbene nella *Music for Piano* io abbia affermato l'assenza della mente come agente normativo dalla struttura e dal metodo dei mezzi compositivi, tuttavia la sua presenza in relazione al materiale risulta evidente esaminando i suoni in se stessi: essi sono soltanto le singole note del pianoforte a coda convenzionale, suonate alla tastiera, pizzicate o smorzate direttamente sulle corde, assieme a rumori generati sia all'interno che all'esterno della struttura dello strumento. La natura limitata di questo

universo di possibilità rende gli eventi stessi paragonabili ai primi tentativi di parlare da parte di un bambino oppure all'andare a tentoni di un cieco. La mente riappare come l'agente che traccia i confini entro i quali questo piccolo pezzo è situato. È necessario qualcosa che vada oltre: una composizione di suoni all'interno di un universo che si riferisca ai soli suoni in sé e per sé piuttosto che a come possa concepirli la mente. I suoni, così come li conosciamo, hanno una frequenza, una dinamica, un timbro, e in una composizione, un ordine di successione. Cinque linee che rappresentino queste cinque caratteristiche possono essere disegnate

con inchiostro d'India su dei riquadri di plastica traspa-

rente. Su di un altro riquadro simile può essere inscritto un punto. Posizionando il riquadro con le linee sopra il riquadro con il punto, è possibile determinare sia la natura fisica di un suono che la sua collocazione all'interno di un determinato programma semplicemente tracciando una perpendicolare dal punto alla linea e misurando in conformità a qualsiasi metodo di misurazione. A seconda delle loro dimensioni i punti potranno assumere il significato di intervalli oppure quello di aggregati. Allo scopo di poter effettuare le diverse misurazioni necessarie per gli intervalli e gli aggregati, sono disponibili altri riquadri con cinque linee e il significato di ogni linea è lasciato indeterminato, così da poterla riferire a ognuna delle cinque caratteristiche. Ho scelto

il formato quadrato in modo tale da poterli usare in qualsiasi rispettiva posizione. [...]

Nei grafici delle durate di *Music of Changes* sono presenti sessantaquattro elementi, ciascuno dei quali corrisponde a una durata dal momento che essi

sono applicabili

sia ai suoni che ai silenzi (a ciascuno di essi corrispondono trentadue elementi). Questi erano segmentati (ad esempio un mezzo più un terzo di un ottavo più sei settimi di un quarto) ed erano esprimibili sia interamente che in parte. Questa segmentazione era un mezzo pratico per evita-

re di dover scrivere una situazione impossibile nell'ambito di un'area di elevata densità strutturale generata dalle operazioni casuali. Questa stessa segmentazione delle durate aveva luogo in *Williams Mix*, dal momento che avevo prestabilito un massimo di otto registratori e altoparlanti. Quando la densità crebbe da uno a sedici, si rese necessario esprimere le durate attraverso le loro parti più piccole, non essendovi alcuno spazio libero sul nastro per segmenti più grandi. La misurazione esatta e la notazione

delle durate sono in realtà qualcosa di assolutamente mentale:

un'esattezza immaginaria. Nel caso del nastro subentrano molte circostanze che alterano, quasi impercettibilmente ma tuttavia in profondità, l'intenzione (anche se ciò rappresenta il compimento di una azione indicata dalle operazioni casuali). Alcune di queste circostanze sono l'effetto del tempo atmosferico sul materiale; altre scaturiscono dai limiti umani – l'incapacità di leggere un righello oppure di effettuare un taglio in un certo punto del nastro – altre ancora sono dovute a cause meccaniche, otto registratori non possono girare esattamente alla stessa velocità. Date queste circostanze, potremmo essere comunque orientati verso obiettivi di maggior controllo delle durate

o potremmo

anche rinunciare del tutto al bisogno di controllarle. Questa è stata la mia scelta in *Music for Piano*. Non essendo più presente la struttura, quel pezzo può svolgersi in qualsiasi lunghezza di tempo, secondo le esigenze di una particolare occasione. Anche la durata dei singoli suoni è stata, di conseguenza, lasciata indeterminata. La notazione ha assunto la forma di note intere nello spazio, dove lo spazio suggerisce ma non misura il tempo. I rumori erano semiminime prive dell'asta. Quando un'esecuzione di *Music for Piano* coinvolge più di un pianista (ne prevede da due a venti), la successione dei suoni diviene completamente indeterminata. Sebbene ciascuna pagina venga letta convenzionalmente da sinistra a destra, la combinazione è imprescindibile in termini di successione. [...]

Utilizzando il nastro e i sintetizzatori musicali, la possibilità di agire sulla struttura degli armonici dei suoni esce dall'ambito del gusto per divenire completamente un'azione nel campo delle possibilità. La notazione che ho descritto per *Variations* ha esattamente a che fare con questo. I miei primi lavori hanno inizi, parti intermedie e finali. Quelli più recenti no. Essi possono iniziare ovunque, durare per qualsiasi estensione di tempo e prevedere un numero variabile di strumenti ed esecutori. Non sono quindi oggetti precostituiti, e l'avvicinarsi loro come a oggetti

significa perdere completamente

l'essenziale. Sono altrettante occasioni di esperienza e questa esperienza non si riceve solo con le orecchie ma anche con gli occhi. Un orecchio da solo non è una creatura. Mi sono accorto che, ascoltando un disco,

la mia attenzione si dirige verso un oggetto in movimento o un gioco di luce, e durante le prove di *Williams Mix*, lo scorso maggio quando tutti gli

otto registratori erano in funzione, l'attenzione dei presenti era attirata da un accordatore di sessanta anni impegnato ad accordare lo strumento per il concerto della sera. Risultò evidente che la musica stessa rappresentava una situazione ideale, non una situazione reale. La mente può essere usata sia per ignorare i suoni d'ambiente, le altezze diverse dalle ottantotto canoniche, le durate che non sono contate, i timbri non musicali o non gradevoli, e in generale per controllare e comprendere un'esperienza in atto. Oppure la mente può cedere al proprio desiderio di migliorarsi nella creazione, funzionando come un ricevitore preciso e accurato di esperienza. Non ho ancora raccontato nessuna storia, cosa che generalmente accade quando

tengo una conferenza. Il soggetto suggerirebbe certamente che io raccontassi qualcosa di irrelevante

ma mi sento più incline a raccontare qualcosa di appropriato. Questo mi ricorda: Diversi anni fa mi trovavo a una conferenza del Dott. Daisetz Teitaro Suzuki. Quando parlava lo faceva con molta calma. Talvolta, come raccontavo proprio ieri sera a un amico, si udiva passare

un aeroplano. La conferenza si teneva presso la Columbia University e il campus si trovava esattamente sulla traiettoria degli aerei in partenza, in direzione ovest, dall'aeroporto La Guardia. Quando il tempo era buono, le finestre erano aperte: il passaggio di un aereo copri la voce del Dott. Daisetz Teitaro Suzuki. Tuttavia egli non alzò il tono della voce, non si interruppe e non comunicò ai suoi ascoltatori le frasi che erano andate perse, e neppure nessuno gli chiese cosa avesse detto mentre l'aeroplano stava passando. Oppure, un giorno egli stava spiegando il significato di un carattere cinese – mi pare si trattasse dello *Yu* – dedicandovi tutto il tempo mentre il suo significato rimaneva, per quanto lo si potesse avvicinare in

inglese, "inspiegabile". Alla fine egli rise e poi disse: "Non è strano che io sia venuto apposta dal Giappone per dedicare il mio tempo a spiegare ciò che non può essere spiegato?". Questa però non era la storia che pensavo di raccontarvi quando mi era venuto in mente di raccontarvene una, ma me ne ricorda un'altra.

Anni or sono, quando studiavo con Arnold Schönberg qualcuno gli chiese di spiegare la sua tecnica di composizione dodecafonica. La sua risposta fu immediata: "Questo non vi riguarda". Ma adesso ricordo la storia che stavo per raccontarvi quando mi era venuto in mente, all'inizio, di raccontarvene una. Spero di riuscirci bene. C'erano alcuni uomini, erano in tre a dire il vero, che erano usciti un giorno per camminare. Mentre stavano passeggiando e parlando uno di loro notò un altro uomo in piedi

in cima a una collina di fronte. Si voltò verso i suoi amici e disse: "Perché pensate che quell'uomo se ne stia in piedi sulla collina?". Uno disse: "Forse perché li è più fresco e si sta godendo il venticello". Poi si voltò verso l'altro ripetendogli la domanda: "Perché pensi che quell'uomo se ne stia in piedi sulla collina?". Il secondo disse: "Poiché quella collina si eleva su tutti i dintorni, deve trovarsi allo scopo di poter vedere qualcosa in lontananza". E il terzo disse: "Deve aver perso il suo amico, per questo se ne sta in piedi sulla collina". Dopo un po' di tempo che passeggiavano, i tre salirono sulla collina e quell'uomo si trovava ancora lì, sempre in piedi.

Gli chiesero di dire chi di loro avesse indovinato il motivo per cui lui se ne stesse in piedi in quel luogo. "E per quale motivo allora pensate che io me ne stia qui in piedi?", egli chiese. "Ne abbiamo tre", risposero. "Il primo è che tu sia qui perché è più fresco e ti godi il venticello. Il secondo è che, poiché la collina è più elevata rispetto al terreno attorno, tu sia qui per poter vedere qualcosa di distante.

Il terzo è che tu te ne stia qui da solo sulla collina perché hai perso il tuo amico. Noi camminavamo su questa strada e e non pensavamo proprio di arrampicarci su questa collina; e ora desideriamo sapere una risposta: chi di noi ha ragione?" L'uomo rispose: "Io sto semplicemente qui". Quando studiavo con Schönberg un giorno egli stava

scrivendo qualche
contrappunto come
esempio, e usava
una gomma.
E mentre
faceva questo

disse: " Questa
parte finale della
matita ha la
stessa importanza
di qualsiasi altro
finale". Nel corso
di questa conferenza
ho menzionato
diverse volte
l'inchiostro. Il com-
porre, se consiste
nello scrivere note,
non è altro che
scrivere, e quanto
meno uno ritiene
si tratti di pensare,
quanto più diventa
ciò che è, ovvero
scrivere. La musica
potrebbe essere
com-
posta (non dico
improvvisata) senza
scriverla con
l'inchios-
tro o la matita?

La risposta è
senza dubbio Sì
e i cambiamenti
nello scrivere sono
profetici. Le *Sonatas
and Interludes*
furono
composte al piano-
forte, ascoltando
le differenze, ef-
fettuando una scelta
e
scrivendola som-
mariamente con la
matita;
successivamente
questo abbozzo

veniva ricopiato,
ma nuovamente a
matita. Solo alla
fine veniva realiz-
zato accuratamente
un manoscritto a
penna. La *Music of
Changes* venne com-
posta praticamente
allo stesso modo.
Con una differenza:
l'abbozzo originale
a matita era realiz-
zato con
accuratezza,
usando, quando
era necessario,
una gomma
ed eliminando così
il bisogno di una
buona copia a
matita. Nel caso di
*Imaginary Landscape
Number IV*, il primo
passo, consistente
nel
suonare lo stru-
mento, venne
eliminato.
Tutti gli altri,
invece, mantenuti.
*Music for
Piano* è stato scritto
direttamente
con l'inchiostro.

Concept Art

Henry Flynt

Concept art is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound. Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike e.g. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, etc.) is just sound, concept art proper will involve language. From the philosophy of language, we learn that a concept may as well be thought of as the intension of a name; this is the relation between concepts and language.* The notion of a concept is a vestige of the notion of a platonian form (the thing which e.g. all tables have in common: tableness), which notion is replaced by the notion of a name objectively, metaphysically related to its intension (so that all tables now have in common their objective relation to table). Now the claim that there can be an objective relation between a name and its intension is wrong, and (the word) concept, as commonly used now, can be discredited (see my book, *Philosophy Proper*). If, however, it is enough for one that there be a subjective relation between a name and its intension, namely the unhesitant decision as to the way one wants to use the name, the unhesitant decisions to affirm the names of some things but not others, then concept is valid language, and concept art has a philosophically valid basis.

Now what is artistic, aesthetic, about a work which is a body of concepts? This question can best be answered by telling where concept art came from; I developed it in an attempt to straighten out certain traditional activities generally regarded as aesthetic. The first of these is structure art, music, visual art, etc., in which the important thing is "structure". My definitive discussion of structure art is in my unpublished essay *Structure Art and Pure Mathematics*; here I will just summarize that discussion. Much structure art is a vestige of the time when e.g. music was believed to be knowledge, a science, which had important things to say in astronomy etc. Contemporary structure artists, on the other hand, tend to claim the kind of cognitive value for their art that conventional contemporary mathematicians claim for mathematics. Modern examples of structure art are the fugue and total serial music. These examples illustrate the important division of structure art into two kinds according to how the structure is appreciated. In the case of a fugue, one is aware of its structure in listening to it: one imposes relationships, a categorization (hopefully that intended by the composer) on the sounds while listening to them, that is, has an (associated) artistic structure experience. In the case of total serial music, the structure is such that this cannot be done: one just has to read an analysis of the music, definition of the relationships. Now there are two things wrong with structure art. First, its cognitive pretensions are utterly wrong. Secondly, by trying to be music or whatever (which has nothing to do with knowledge), and knowledge represented by structure, structure art both fails, is completely boring, as music, and doesn't begin to explore the aesthetic possibilities structure can have when freed from trying to be music or whatever. The first step in straightening out e.g. structure music is to stop calling it music, and start saying that the sound is used only to carry the structure and that the real point is the structure —and then you will see how limited, impoverished, the structure is. Incidentally, anyone who says that works of structure music do occasionally have musical value just doesn't know how good real music (the Goli Dance of the Baoule: Cans on Windows by La Monte Young; the contemporary American hit song *Sweets for My Sweets*, by the Drifters) can get. When you make the change, then since structures are concepts, you have concept art. Incidentally, there is another, less important kind of art which when straightened out becomes concept art: art involving play with the concepts of the art such as, in music, the score, performer vs. listener, playing a work. The second criticism of structure art applies, with the necessary changes, to this art.

The second main antecedent of structure art is mathematics. This is the result of my revolution in mathematics, presented in my 1966 *Mathematical Studies*; here I will only summarize. The

revolution occurred first because for reasons of taste I wanted to deemphasize discovery in mathematics, mathematics as discovering theorems and proofs. I wasn't good at such discovery, and it bored me. The first way I thought of to de-emphasize discovery came not later than Summer, 1960; it was that since the value of pure mathematics is now regarded as aesthetic rather than cognitive, why not try to make up aesthetic theorems, without considering whether they are true. The second way, which came at about the same time, was to find, as a philosopher, that the conventional claim that theorems and proofs are discovered is wrong, for the same reason I have already given that "concept" can be discredited. The third way, which came in the fall-winter of 1960, was to work in unexplored regions of formalist mathematics. The resulting mathematics still had statements, theorems, proofs, but the latter weren't discovered in the way they traditionally were. Now exploration of the wider possibilities of mathematics as revolutionized by me tends to lead beyond what it makes sense to call mathematics: the category of mathematics, a vestige of Platonism, is an unnatural, bad one. My work in mathematics leads to the new category of concept art, of which straightened out traditional mathematics (mathematics as discovery) is an untypical, small but intensively developed part.

I can now return to the question of why concept art is art. Why isn't it an absolutely new, or at least a non-artistic, non-aesthetic activity? The answer is that the antecedents of concept art are commonly regarded as artistic, aesthetic activities; on a deeper level, interesting concepts, concepts enjoyable in themselves, especially as they occur in mathematics, are commonly said to have beauty. By calling my activity art, therefore, I am simply recognizing this common usage, and the origin of the activity in structure art and mathematics. However: it is confusing to call things as irrelevant as the emotional enjoyment of (real) music, and the intellectual enjoyment of concepts, the same kind of enjoyment. Since concept art includes almost everything ever said to be music, at least, which is not music for the emotions, perhaps it would be better to restrict art to apply to art for the emotions, and recognize my activity as an independent, new activity, irrelevant to art (and knowledge).

Concept Art Version of Mathematics System 3/26/61 (6/19/61)

An element is the adjacent area (with the figure in it) so long as the apparent, perceived, ratio of the length of the vertical line to that of the horizontal line (the element's associated ratio) does not change.

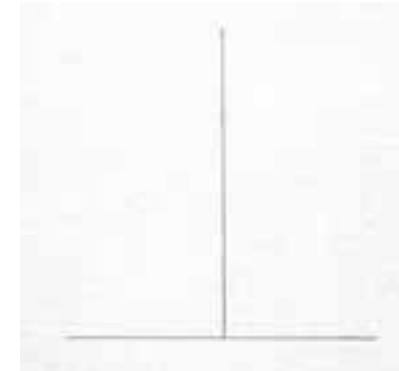
A selection sequence is a sequence of elements of which the first is the one having the greatest associated ratio, and each of the others has the associated ratio next smaller than that of the preceding one. (To decrease the ratio, come to see the vertical line as shorter, relative to the horizontal line, one might try measuring the lines with a ruler to convince oneself that the vertical one is not longer than the other, and then trying to see the lines as equal in length; constructing similar figures with a variety of real (measured) ratios and practicing judging these ratios; and so forth.) [Observe that the order of elements in a selection sequence may not be the order in which one sees them.]

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

[This is a mathematical system without general concepts of statement, implication, axiom, and proof. Instead, you make the object, and stipulate by ostension that it is an axiom, theorem, or whatever. My thesis is that since there is no objective relation between name and intension, all mathematics is this arbitrary. Originally, the successive statements, or sheets, were to be played on an optical audiorecorder.]

The axiom: a sheet of cheap, thin white typewriter paper

The axiom implies statement 2: soak the axiom in inflammable liquid which does not leave solid residue when burned; then burn it on horizontal rectangular white fireproof surface — statement 2 is ashes (on surface)



Statement 2 implies s.3: make black and white photograph of s.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 — s.3 is the negative

S.2 and s.3 imply s.4: melt s.3 and cool in mold to form plastic doubly convex lens with small curvature; take color photograph ashes' rectangle in yellow light using this lens; develop film — s.4 is color negative

S.2 and s.4 imply s.5: repeat last step with s.4 (instead of 3), using red light — s.5 is second color negative

S.2 and s.5 imply s.6: repeat last step with s.5, using blue light — s.6 is third color negative

S.2 and s.6 imply s.7: make lens from s.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 — s.7 is second black and white negative

S.2, s.6, and s.7 imply the theorem: melt, mold, and cool lens used in last step to form negative, and make lens from s.7; using negative and lens in an enlarger, make two prints, an enlargement and a reduction — enlargement and reduction together constitute the theorem.

Concept Art: Innperseqs (May-July 1961)

A "halpoint" iff whatever is at any point in space, in the fading rainbow halo which appears to surround a small bright light when one looks at it through glasses fogged by having been breathed on, for as long as the point is in the halo.

An "init'point" iff a halpoint in the initial vague outer ring of its halo.

An "inn'perseq" iff a sequence of sequences of halpoints such that all the halpoints are on one (initial) radius of a halo; the members of the first sequence are initpoints; for each of the other sequences, the first member (a consequent) is got from the non-first members of the preceding sequence (the antecedents) by being the inner endpoint of the radial segment in the vague outer ring when they are on the segment, and the other members (if any) are initpoints or first members of preceding sequences; all first members of sequences other than the last [two] appear as non-first members, and halpoints appear only once as non-first members; and the last sequence has one member.

Indeterminacy

A totally determinate innperseq' iff an innperseq in which one is aware of (specifies) all halpoints.
 An antecedently indeterminate innperseq' iff an innperseq in which one is aware of (specifies) only each consequent and the radial segment beyond it.

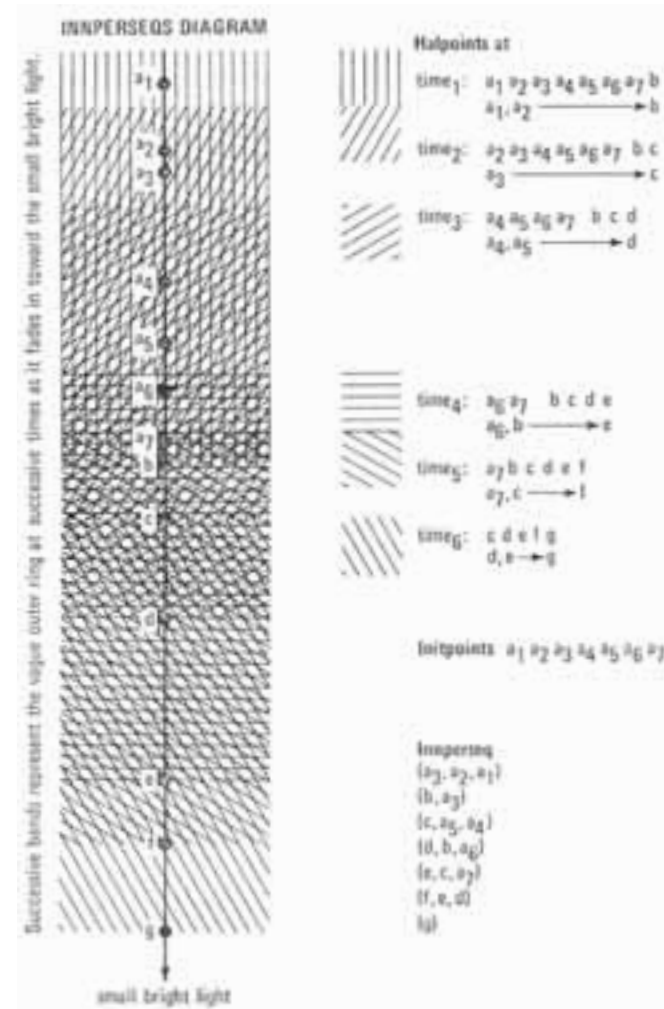
A halpointally indeterminate innperseq' iff an 'innperseq' in which one is aware of (specifies) only the radial segment in the vague outer ring, and its inner endpoint, as it progresses inward.

Innperseqs Diagram

In the diagram, different positions of the vague outer ring at different times are suggested by different shadings. The radial segment in the vague outer ring moves down the page. The figure is by no means an innperseq, but is supposed to help explain the definition.

* The extension of the word "table" is all existing tables; the intension of "table" is all possible instances of a table.

[H. Flynt, *Concept Art*, 1961, in AA.VV., *An Anthology*, a cura di L.M. Young, J. Mac Low, New York 1963; © 1961 by Henry A. Flynt, Jr.]



Project in Multiple Dimensions, 1957-58*George Brecht*

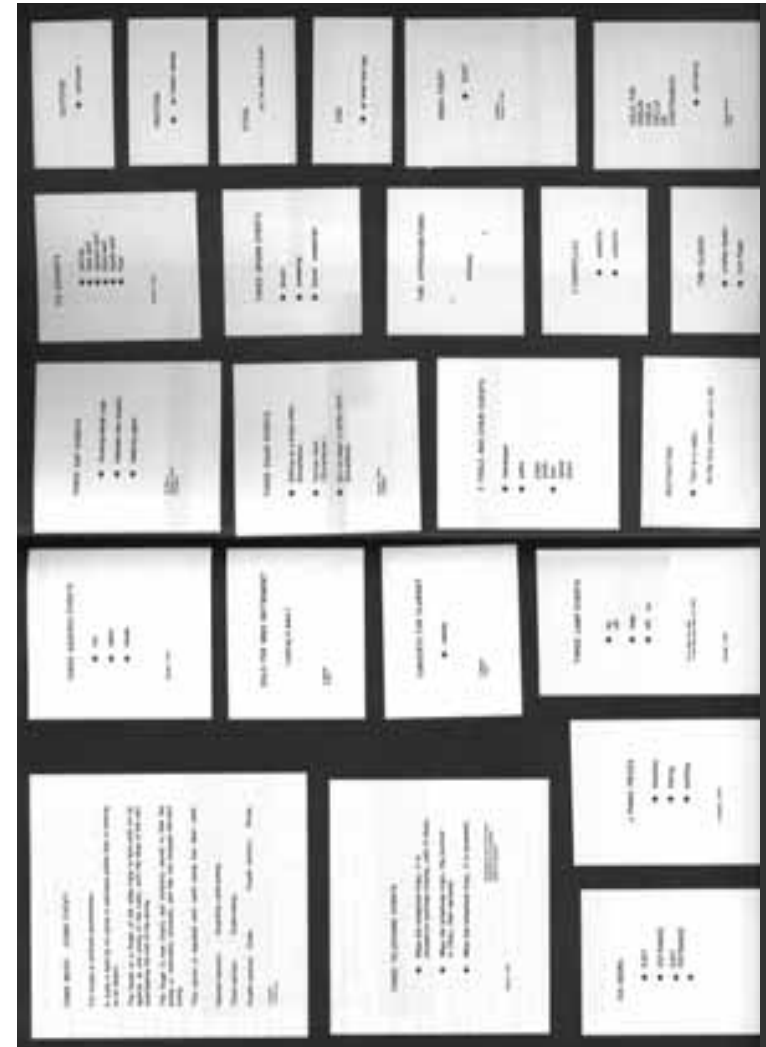
The primary function of my art seems to be an expression of maximum meaning with a minimal image, that is, the achievement of an art of multiple implications, through simple, even austere, means. This is accomplished, it seems to me, by making use of all available conceptual and material resources. I conceive of the individual as part of an infinite space and time: in constant interaction with that continuum (nature), and giving order (physically or conceptually) to a part of the continuum with which he interacts.

Such interaction can be described in terms of two obvious aspects, matter-energy and structure, or, practically, material and method. The choice of materials, natural and fabricated, metals, foils, glass, plastics, cloth, etc., and electronic systems for creating light and sound structures which change in time, follows inherently from certain intuitively chosen organizational methods. These organizational methods stem largely from other parts of my experience: randomness and chance from statistics, multi-dimensionality from scientific method, continuity of nature from oriental thought, etc. This might be emphasized: the basic structure of my art comes primarily from aspects of experience unrelated to the history of art; only secondarily, and through subsequent study, do I trace artistic precursors of some aspects of my present approach.

It seems reasonable to expect this expression, if it comes from a unitary personal experience, not to be inconsistent with other aspects of that experience, and this is the case. When this art, without conscious roots, is examined on a conscious level, in terms of basic concepts such as space-time, causality, etc., it is found to be consistent with the corresponding concepts in physical science, and this is true in general of the work of certain exploratory artists whose work seems to stem, individual as it is, from common conceptual roots (e.g. John Cage, Allan Kaprow, Paul Taylor). In this sense, it seems to me, it would be possible to show how this art reflects fundamental aspects of contemporary vision, by examining it in terms of space-time, inseparability of observer-observed, indeterminacy, physical and conceptual multi-dimensionality, relativity, and field theory, etc. This study may be left to critics and theorists.

To summarize, my work is a complex product of a personality continuous with all of nature, and one making progressively better-integrated efforts to structure experience on all levels. Thus, what can be made of nature through rational effort (such as scientific understanding), though it is never a conscious part of my work, being a part of the personality, becomes part of the work. In this way, all approaches to experience become consistent with each other, and my most exploratory and dimly-felt artistic awareness, insights based on the most recent findings of modern science, and the personally meaningful ancient insights of oriental thought, just now being found appropriate to our modern outlook, form a unified whole. The consistency of such an overall approach to experience serves to reinforce the validity of each of its component parts, much as scientific constructs gain validity through their mutual function in explaining experience. This consistency becomes apparent only after each aspect gains independent maturity, however, and is in no case a pre-condition, or requirement, for satisfaction with any aspect. My art is the result of a deeply personal, infinitely complex, and still essentially mysterious, exploration of experience. No words will ever touch it.

[George Brecht, excerpt from "Project in Multiple Dimensions" (1957-58), in Henry Martin, ed., *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, with interviews by Ben Vautier and Marcel Alocico, Henry Martin, Irmeline Lebeer, Gisliind Nabakowski, Robin Page, and Michael Nyman, and with an anthology of texts by George Brecht (Milan: Multhipla Edizioni, 1978), 126-27. By permission of the artist.]

Events Cards, 1961*George Brecht*

Estate 1961

Yoko Ono

A inizio estate ricevetti una telefonata da uno degli artisti che aveva fatto una performance nel mio loft in Chambers Street. Disse che c'era questo tipo che aveva aperto una galleria in centro, a Madison Avenue, e stava progettando di fare esattamente lo stesso cosa che avevo fatto io nel mio loft. Mi disse che tutti gli artisti delle "Chambers Street Series" stavano in coda davanti alla sua galleria. "Gli è venuta l'idea dopo essere stato a una delle serate al tuo loft. Si chiama George Maciunas. Probabilmente siete stati anche presentati. Te lo ricordi?" No, non me lo ricordavo. C'erano più o meno 200 persone a ognuna di quelle serate, molte delle quali mi volevano incontrare. Quindi è probabile che fossi stata presentata a quel ragazzo. Mi sentii un po' triste. "Sei finita, Yoko. Lui ora ha tutti i tuoi artisti." Quindi sarebbe stata la fine delle Chambers Street Loft Series. Finito!

Ciò non mi faceva stare poi così male. Ora cosa sarebbe successo? Poi ho ricevuto una telefonata da George Maciunas. Voleva organizzare una mia mostra nella sua galleria. Nessuno, allora, aveva mai pensato di farmi fare una mostra. Quindi la persona che mi avrebbe dovuto "distruggere" mi stava offrendo una mostra? Le cose accadono in modi misteriosi. Ero felice.

Era sera quando visitai la AG Gallery per la prima volta. La scala nell'ingresso era già per metà in ombra. Salii, e la porta era completamente aperta. Entrai in una stanza buia. Sentii delle persone bisbigliare tra loro e ridere in un'altra stanza, da cui proveniva la luce. Entrando notai un uomo affascinante, sicuramente europeo, seduto con una donna bellissima a un tavolo, a lume di candela. Mi guardarono. Ricordo di aver pensato che i due rappresentavano un bel quadretto romantico. C'era una macchina da scrivere IBM sul tavolo che luccicava nell'oscurità. Uno degli artisti una volta commentò: "La macchina da scrivere IBM, quella da sola rappresenta qualcosa. Significa che lui è ricco!". Ma alla fine nulla era come sembrava.

La donna giovane e bella seduta con George era in realtà sua madre. Usavano la candela perché gli avevano tagliato la luce. E quella stupenda macchina da scrivere IBM? Era un prestito. George aveva telefoni dappertutto. C'era una storia anche per questo. Mi aveva raccontato che il suo contratto telefonico veniva registrato sotto un nominativo diverso ogni mese. Se gli tagliavano il telefono, registrava un nuovo contratto con un nuovo nome. In effetti quella notte anch'io, come ogni altro artista, semplicemente pensai "wow!".

George mi disse che voleva fare una mostra del mio lavoro artistico. Doveva essere l'ultima mostra nella sua galleria. L'elettricità era già stata tagliata, così potevamo lavorare solo di giorno. Il che non mi turbava particolarmente. Iniziai ad assemblare i lavori che volevo esporre. L'assenza di elettricità in effetti giocò a mio vantaggio – la luce solare che fluiva attraverso le finestre gettava ombre sulle tele, realizzando nell'arco della giornata mutazioni bellissime e naturali. Ciascun lavoro esposto aveva una precisa funzione. Stavo in piedi in galleria, e appena qualcuno entrava lo conducevo ai quadri, spiegandone la funzione. Avevo chiesto a Toshi Ichianagi di scrivere didascalie descrittive, appese a fianco di ciascuna opera. Bene, lui decise di scrivere due cartellini: uno era *Quadri da calpestare* e l'altro *Quadri in tre strofe*. Toshi si fermò qui. Non realizzò altri cartellini. Perché? Perché no? Si possono ancora vedere quei due cartelli brillare nelle foto della mostra che sono riuscite a sopravvivere tutti questi anni. Sono molto grata a quelle due didascalie – senza di loro nessuno avrebbe mai saputo che quella era la mia prima mostra di *Instruction Paintings*.

Quando finalmente io e George finimmo di appendere ogni quadro, e lui sistemò un cartellino che diceva "400 dollari" a fianco di ciascuno, ci guardammo. E se qualcuno avesse acquistato un dipinto? Cosa avremmo fatto? "Se qualcuno compra un dipinto, ce ne andiamo in Europa!" disse. Ci sentimmo come se qualcuno ne avesse già comprato uno. Eravamo così felici che ci prendemmo per mano e iniziammo a ballare intorno alla stanza.

George disse che bisognava trovare un nome per questo movimento, per ciò che stava accadendo. "Pensa a un nome", mi disse. "Non credo che sia un movimento. Credo sia sbagliato farlo diventare tale." Per me la parola "movimento" aveva un suono sporco – come se stessimo per diventare parte dell'establishment. Non mi piaceva. Quindi non pensai a nessun nome.

Il giorno dopo George mi disse: "Yoko, guarda". Mi mostrò la parola "Fluxus" in un enorme dizionario. Aveva molti significati, ma lui mi indicò "flushing". "Come tirare lo sciacquone in bagno!", disse ridendo, pensando che fosse un buon nome per il movimento. "Questo è il nome", disse. Mentalmente scrollai le spalle.

L'estate del 1961 fu molto calda e pochissime persone visitarono la mostra. Ricordo che vennero dei cari amici. Ricordo anche che mentre spiegavo *Smoke Painting* a John Cage feci in modo che dalle tele venisse fuori davvero un fumo sottile... come il fumo dell'incenso. Ricordo che Beate Gordon e sua figlia Nicky mi incoraggiarono nel mio lavoro. Fu una bella sorpresa. Beate poi mi chiamò e disse: "Yoko, a Nicky è piaciuta. Ero così terrorizzata che non le sarebbe piaciuta, che le avevo detto di non dire nulla. Ho scoperto dopo che in effetti le era piaciuta e avrebbe voluto dire qualcosa, ma io le avevo detto di non dire nulla!". Ridemmo entrambe. Ricordo Isamu Noguchi, calpestare il *Quadro da calpestare* con delle eleganti ciabatte Zohri. Tutto ciò mi sembra ieri.

George aveva un armadio pieno di ogni sorta di costosissimi cibi in scatola. Erano scatolette da intenditori che nessuno voleva comprare perché erano troppo costose. Un suo amico aveva avuto l'idea geniale che ciò gli avrebbe reso una fortuna, cosa che non avvenne mai. Così George aveva le scatolette. Quello fu il nostro pasto ogni giorno: scatolette di foie gras. Non era male. Ma pensavo che ci sarebbe voluto qualcosa insieme. Solo qualcosa.

Eravamo soliti andare in giro per la città a piedi. Era calda e abbastanza tranquilla. Molti abitanti dell'Upper East Side probabilmente erano andati agli Hamptons. Ci sentivamo bene, come se fossimo i padroni della città. Entrambi eravamo persone arroganti. Quindi, sì, eravamo i padroni di qualcosa. Magari non della città, ma di qualcosa sì... magari di non così tangibile... Come si diceva, quelli erano i giorni!

Aprile 2008

* In italiano nel testo.

[Y. Ono, *Fluxus*, in C. Gualco, *Fluxus in Italia*, Edizioni Il Canneto, Genova 2012]**To the Wesleyan People / Alla gente della Wesleyan, 1966**

Yoko Ono

[...]

xxxxxxxxxxxx

I miei dipinti, che sono tutti istruzioni di pittura (pensati per essere realizzati da altri), sono nati dopo che il collage e l'assemblaggio (1915) e l'happening (1905) hanno debuttato nel mondo dell'arte. Considerando la natura della mia pittura, una qualunque di queste tre parole può essere usata al posto della parola pittura. Ma a me piace la vecchia parola pittura perché richiama immediatamente la "pittura murale", ed è graziosa e buffa.

Tra le mie istruzioni di pittura, mi interessano soprattutto i "dipinti da costruire nella tua testa". Nella tua testa, per esempio, è possibile che una linea retta esista non come segmento di una curva ma come linea retta. Una linea, inoltre, può essere retta, curva e qualcos'altro nel-

lo stesso momento. Un punto può esistere come oggetto a 1, 2, 3, 4, 5, 6 dimensioni nello stesso momento o in vari momenti in combinazioni diverse, come preferire percepirlo. Il movimento della molecola può essere continuo e discontinuo nello stesso momento. Può avere e/o non avere colore. Non c'è oggetto visivo che non esista in relazione o contemporaneamente ad altri oggetti, ma queste caratteristiche si possono eliminare se voi lo volete. Un tramonto può continuare per giorni. Potete mangiarvi tutte le nuvole del cielo. Potete assemblare un dipinto al telefono con una persona al Polo Nord, come una partita a scacchi. Il metodo pittorico risale al periodo della Seconda guerra mondiale quando non avevamo da mangiare, e mio fratello e io ci scambiamo menu nell'aria.

Può esserci un sogno che due sognano insieme, ma non c'è sedia che due vedono insieme.

[...]

[estratto da Yoko Ono, *To the Wesleyan People* (1966), in Y. Ono, *Grapefruit* (edizione originale Wunternaum Press, Tokyo 1964: ristampa accresciuta, con un'introduzione di John Lennon, Simon and Schuster, New York 1970), n.p. © Yoko Ono. Used by Permission/All Rights Reserved. Traduzione in italiano di Michele Piumini, Mondadori, Milano 2005.]

The Feminization of Society, 1971

Yoko Ono

The aim of the feminist movement should not just end with getting more jobs in the existing society, though we should definitely work on that as well. We have to keep on going until the whole of the female race is freed.

How are we going to go about this? This society is the very society that killed female freedom: the society that was built on female slavery. If we try to achieve our freedom within the framework of the existing social set-up, men, who run the society, will continue to make a token gesture of giving us a place in their world. Some of us will succeed in moving into elitist jobs, kicking our sisters on the way up. Others will resort to producing babies, or being conned into thinking that joining male perversions and madness is what equality is about: "join the army", "join the sexist trip", etc.

The major change in the contemporary woman's revolution is the issue of lesbianism. Lesbianism, to many, is a means of expressing rebellion toward the existing society through sexual freedom. It helps women realize that they don't necessarily have to rely on men for relationships. They have an alternative to spending 90% of their lives waiting for, finding and living for men. But if the alternative to that is finding a woman to replace the man in her life, and then build her life around another female or females, it isn't very liberating. Some sisters have learned to love women more deeply through lesbianism, but others have simply gone after their sisters in the same manner that the male chauvinists have.

The ultimate goal of female liberation is not just to escape from male oppression. How about liberating ourselves from our various mind trip such as ignorance, greed, masochism, fear of God, and social conventions? It's hard to so easily dismiss the importance of paternal influence in this society, at this time. Since we face to reality that, in this global village, there is very little choice but to coexist with men, we might as well find a way to do it and do it well.

We definitely need more positive participation by men in the care of our children. But how are we going to do this? We have to demand it. James Baldwin has said of this problem, "I can't give a performance all day in the office and come back and give a performance at home".

He's right. How can we expect men to share the responsibility of childcare in the present social conditions where his job in the office is, to him, a mere "performance" and where he cannot relate to the role of childcare except as yet another "performance"? Contemporary men must go through major changes in their thinking before they volunteer to look after children, and before they even start to want to care.

Childcare is the most important issue for the future of our generation. It is no longer a pleasure for the majority of men and women in our society, because the whole society is geared towards living up to a Hollywood-cum-Madison Avenue image of men and women, and a way of life that has nothing to do with childcare. We are in a serious identity crisis. This society is driven by neurotic speed and force accelerated by greed, and frustration of not being able to live up to the image of men and women we have created for ourselves; the image has nothing to do with the reality of people. How could we be an eternal James Bond or Twiggy (false eyelashes, the never-had-a-baby-or-a-full-meal look) and raise three kids on the side? In such an image driven culture, a piece of reality, such a child, becomes a direct threat to our false existence.

The only game we play together with our children is star-chasing; sadly, not the stars in the sky, but the "STARS" who we think have achieved the standard of the dream image we have imposed on the human race. We cannot trust ourselves anymore, because we know that we are, well... too real. We are forever apologetic for being real. Excuse me for farting, excuse me for making love and smelling like a human being, instead of that odorless celluloid prince and princess image up there on the screen.

Most of us, women, hope that we can achieve our freedom within the existing social set-up, thinking that, somewhere, there must be a happy medium for men and women to share freedom and responsibility. But if we just took the time to observe the very function of our society, the greed-power-frustration syndrome, we would soon see that there is no happy medium to be achieved. We can, of course, aim to play the same game that men have played for centuries, and inch by inch, take over all the best jobs and eventually conquer the whole world, leaving an extremely bitter male stud-cum-slave class moaning and groaning underneath us. This is alright for an afternoon dream, but in reality, it would obviously be a drag.

Just as the blacks have in the past, women are going through an initial stage of revolution now. We are now a stage where we are eager to compete with men on all levels. But women will inevitably arrive at the next stage, and realize the futility of trying to be like men. Women will realize themselves as they are, and not as beings comparative to or in response to men. As a result, the feminist revolution will take a more positive step in the society by offering a feminine direction.

In their past two thousand years of effort, men have shown us their failure in their method of running the world. Instead of falling into the same trap that men fell into, women can offer something that the society never had before because of male dominance. That is the feminine direction. What we can do is to take the current society, which contains both masculine and feminine characteristics, and bring out its feminine nature rather than its masculine force which is now at work. We must make more positive use of the feminine tendencies of the society which, up to now, have been either suppressed or dismissed as something harmful, impractical, irrelevant, and ultimately shameful.

I am proposing the feminization of society; the use of feminine nature as a positive force to change the world. We can change ourselves with feminine intelligence and awareness, into a basically organic, non competitive society that is based on love rather than reasoning. The result will be a society of balance, peace, and contentment. We can evolve rather than think. These are characteristics that are considered feminine; characteristics that men despise in women. But have men really done so well by avoiding the development of these characteristics within themselves?

Already, as I catch a glimpse of the new world, I see feminine wisdom working as a positive force. I refer to the feminine wisdom and awareness which is based on reality, intuition, and empirical thinking, rather than logistics and ideologies. The entire youth generation, their idiom and their dreams, are headed in a feminine direction. A more advanced field of communication, such as telepathy, is also a phenomenon which can only be developed in a highly feminine climate. The problem is that feminine tendency in the society has never been given a chance of blossom, whereas masculine tendency overwhelms it.

What we need now is the patience and natural wisdom of a pregnant woman, an awareness and acceptance of our natural resources, or what is left of them. Let's not kid ourselves and think of ourselves as on old and matured civilization. We are by no means mature. But that is alright. That is beautiful. Let's slow down and try to grow as organically, and healthfully, as a newborn infant. The aim of the female revolution will have to be a total one, eventually making it a revolution for the whole world. As mothers of the tribe, we share the guilt of the male chauvinists, and our faces are their mirrors as well. It's good to start now, since it's never too late to start from the star.

[*New York Times*, February 23, 1972]

Instruction Pieces, 1961-1962

Yoko Ono

DIPINTO PER IL VENTO

Fai un buco in un sacco pieno di semi di qualunque tipo e metti il sacco dove soffi il vento.

1961 estate

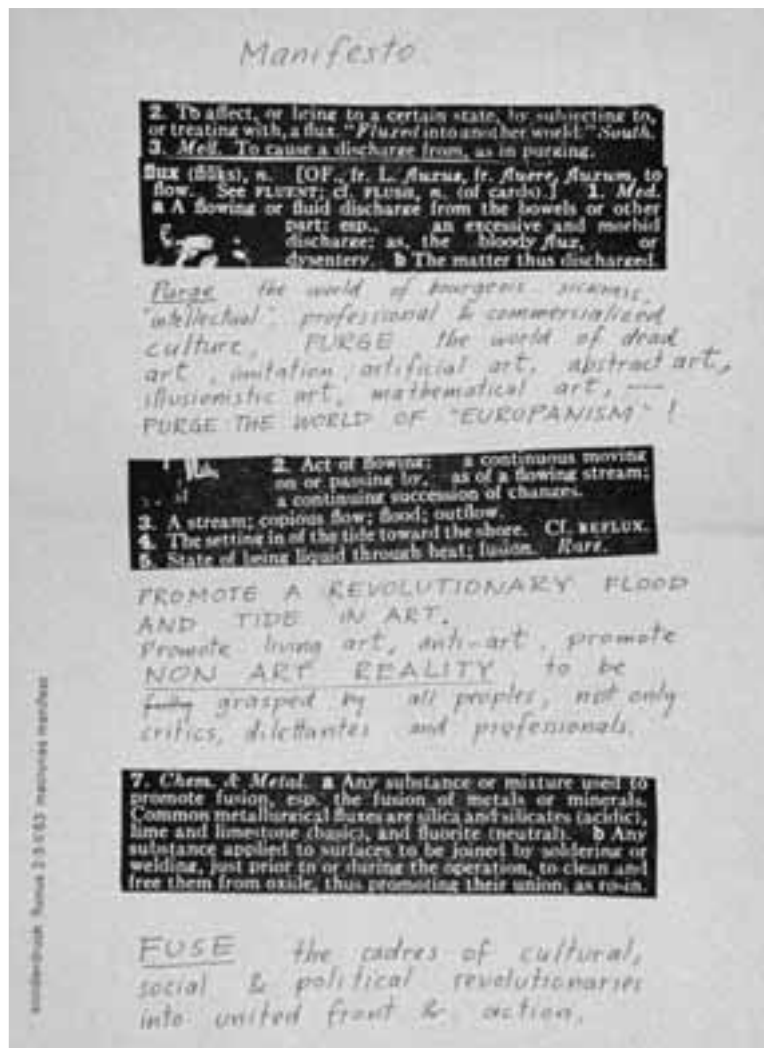
DIPINTO PER I CIELI

Pratica un foro nel cielo.
Ritaglia un pezzo di carta grande come il buco.
Brucia la carta.
Il cielo dovrebbe essere azzurro puro.

1962 estate

Fluxus Manifestos, 1962

George Maciunas

**Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art**

George Maciunas

Neo-dada, its equivalent, or what appears to be neo-dada manifests itself in very wide fields of creativity. It ranges from "time" arts to "space" arts; or more specifically from literary arts (time-art), through graphic-literature (time-space-art) to graphics (space-arts) through graphic-music (space-time-arts) to graphless or scoreless music (time-art), through theatrical music (space-time-art) to environments (space-arts). There exist no borderlines between one and the other extreme. Many works belong to several categories and also many artists create separate works in each category. Almost each category and each artist, however, is bound with the concept of Concretism ranging in intensity from pseudo concretism, surface concretism, structural concretism, method concretism (indeterminacy systems); to the extreme of concretism, which is beyond the limits of art, and therefore sometimes referred to as anti-art, or art-nihilism. The new activities of the artists therefore could be charted by reference to two coordinates: the horizontal coordinate defining transition from "time" arts to "space" arts and back to "time" and "space" etc., and the vertical coordinate defining transition from extremely artificial art, illusionistic art, then abstract art (not within the subject of this essay), to mild concretism, which becomes more and more concrete, or rather nonartificial till it becomes non-art, anti-art, nature, reality.

Concretists in contrast to illusionists prefer unity of form and content, rather than their separation. They prefer the world of concrete reality rather than the artificial abstraction of illusionism. Thus in plastic arts for instance, a concretist perceives and expresses a rotten tomato without changing its reality or form. In the end, the form and expression remain [the] same as the content and perception — the reality of rotten tomato, rather than an illusionistic image or symbol of it. In music a concretist perceives and expresses the material sound with all its inherent polychromy and pitchlessness and "incidentalness", rather than the immaterial abstracted and artificial sound of pure pitch or rather controlled tones denuded of its pitch obliterating overtones. A material or concrete sound is considered one that has close affinity to the sound-producing material — thus a sound whose overtone pattern and the resultant polychromy clearly indicates the nature of material or concrete reality producing it. Thus a note sounded on a piano keyboard or a bel-canto voice is largely immaterial, abstract and artificial since the sound does not clearly indicate its true source or material reality — common action of string, wood, metal, felt, voice, lips, tongue, mouth etc. A sound, for instance, produced by striking the same piano itself with a hammer or kicking its underside is more material and concrete since it indicates in a much clearer manner the hardness of hammer, hollowness of piano sound box and resonance of string. Human speech or eating sounds are likewise more concrete for the same reason of source recognisability. These concrete sounds are commonly, although inaccurately, referred to as noises. They may be pitchless to a large extent, but their pitchlessness makes them polychromic, since the intensity of acoustic color depends directly on pitch-obliterating inharmonic overtones.

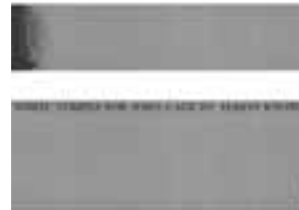
Further departure from [the] artificial world of abstraction is affected by the concept of indeterminacy and improvisation. Since artificiality implies human pre-determination, contrivance, a truer concretist rejects pre-determination of final form in order to perceive the reality of nature, the course of which, like that of man himself is largely indeterminate and unpredictable. Thus an indeterminate composition approaches greater concretism by allowing nature [to] complete its form in its own course. This requires the composition to provide a kind of framework, an "automatic machine" within which or by which, nature (either in the form of an independent performer or indeterminate-chance compositional methods) can complete the art-form, effectively and independently of the artist-composer. Thus the primary contribution of a truly concrete artist consists in creating a *concept* or a *method* by which form can be created independently of him, rather than the form or structure. Like a mathematical solution such a composition contains a beauty in the method alone.

The furthest step towards concretism is of course a kind of art-nihilism. This concept opposes and rejects art itself, since the very meaning of it implies artificiality whether in creation of form or method. To approach closer affinity with concrete reality and its closer understanding, the art-nihilist or anti-artists (they usually deny those definitions) either creates "anti-art" or exercises nothingness. The "anti-art" forms are directed primarily against art as a profession, against the artificial separation of a performer from [the] audience, or creator and spectator, or life and art; it is against the artificial forms or patterns or methods of art itself; it is against the purposefulness, formfulness and meaningfulness of art; anti-art is life, is nature, is true reality – it is one and all. Rainfall is anti-art, a babble of a crowd is anti-art, a sneeze is anti-art, a flight of a butterfly, or movements of microbes are anti-art. They are as beautiful and as worth to be aware of as art itself. If man could experience the world, the concrete world surrounding him (from mathematical ideas to physical matter) in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar "non-productive" elements.

[This is a draft of an essay/manifesto by George Maciunas (1931–1978), read by Arthus C. Caspari, in German, at the Fluxus concert *Après John Cage*, Wuppertal, West Germany, June 9, 1962. A version in German was published in Jürgen Becker and Wolf Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (Hamburg, 1965), pp. 192–95.]

White Stripes for John Cage, 1967

Alison Knowles



Propositions, 1962–63

Alison Knowles <<http://www.knowles.com/eventscore.html>>

#2 Proposition, 1962

Make a salad.

[Premiere: October 21st, 1962 at Institute for Contemporary Arts in London.]

#3 Nivea Cream Piece, 1962 - for Oscar Williams

First performer comes on stage with a jar of Nivea cream. The performer massages hands in front of the microphone. Other performers enter one at a time. They make a mass of massaging hands and leave one at a time following the first performer.

[Premiere: Nov 25, 62 at Alle Season Theater, Copenhagen at Fluxus Festival.]

#5 Street Piece, 1962

Make something in the street and give it away.

[Premiere: Aug, 63. #9 and #11 are really variations on this piece.]

#6 Shoes of your choice, 1963

A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the one he is wearing or another pair. He is encouraged to tell where he got them, the size, color, why he likes them, etc.

[Premired Apr 6th, 63 at the Old Gymnasium of Douglass College, New Brunswick, NJ.]

Charlotte Moorman: il caso e la necessità*Nam June Paik*

Retrospectivamente, il XX secolo sarà stato il testimone di molti errori grossolani al limite della farsa. Uno di essi fu la Linea Maginot, che non si estendeva fino alla frontiera belga. Innanzitutto, se essi facevano tanto affidamento sui nazisti, perché costruire queste costose fortificazioni? In un'epoca in cui gli intellettuali francesi festeggiavano il Fronte Popolare e discutevano sulla sottile differenza tra la social-democrazia e il socialismo democratico, il colonnello De Gaulle sembrava essere l'unico spirito lucido.

La seconda stupidaggine fu compiuta dagli inglesi a Singapore. Essi spesero miliardi di sterline per fortificare Singapore, ma tutti i cannoni erano puntati verso il mare. L'armata giapponese penetrò nell'isola dalla porta posteriore, quasi bighellonando senza incontrare alcuna opposizione. Nemmeno Churchill segnalò questa sciocchezza.

La terza è il marxismo e il fatto che gli intellettuali del mondo intero si sforzarono a difendere Karl Marx il più a lungo possibile (un gran numero ancora dopo la rivoluzione ungherese, alcuni anche dopo la Primavera di Praga e molti universitari anche dopo il 1975 e fino al 1989)... Come è possibile che il fior fiore degli intellettuali, non solo i più intelligenti, ma anche i più coscienti, abbiano potuto commettere una tal idiozia così a lungo? Perché non ha potuto dire: "Sì, voi avete ragione" ai reazionari poco istruiti e ai lettori dei giornali scandalistici che condannavano Marx da tanto tempo? E perché non si è trovata, a oggi, la minima autocritica o autoanalisi nella stampa liberale? Se non possiamo fare affidamento sui nostri intellettuali universitari, di chi fidarsi allora?

Per ciò che riguarda le violazioni dei diritti dell'uomo, si sono applicati due pesi, due misure. Io non difenderò il regime crudele del generale Pinochet, ma nel corso degli anni settanta, gli stessi criteri sono forse stati utilizzati per condannare il terrorismo di Stato della Cina e di Mao Tse-tung?

Un giorno ho detto a John Cage che il 95% della gente è stupida e che questa è la ragione per cui un povero coreano ha potuto guadagnarsi da vivere così facilmente a New York. Lui ha riso e si è dichiarato d'accordo.

Per Charlotte Moorman e l'associazione di musica classica e nudità è stata la stessa storia. L'idea era così logica e infallibile che mi chiedo ancora perché nessuno ci abbia pensato prima di noi. Dopo tutto, nel 1965, migliaia di artisti e di "performers" si sentivano frustrati e cercavano nuove voci. Io scommetto che, nel 1992, tante possibilità siano ancora trascurate nella storia dell'arte da milioni di giovani che si lamentano che tutto è già stato fatto e che a loro non resta più niente da esplorare. Tuttavia, la storia del mondo ci insegna che, se non vinciamo mai a un gioco, possiamo per contro cambiarne le regole.

Noi siamo come quel grande uccello mitico greco che camminava sul sole e non apriva le ali per volare se non quando incontrava una buca.

In effetti, Charlotte Moorman superò una simile buca a Parigi durante il Festival de la Libre Expression organizzato nel 1965 da Jean-Jaques Lebel presso il Centro culturale americano, a Montparnasse.

La prima sera era stata assegnata a Ferlinghetti che lesse i suoi poemi in piedi su una macchina riempita da una montagna di spaghetti, un happening orchestrato da J.J. Lebel.

La seconda sera era riservata a noi, a Charlotte e a me. La terza era dedicata all'esposizione personale di Ben Vautier. Durante una di queste serate avevamo assistito a un meraviglioso trio di Earl Brown, Emmett Williams e Robert Filliou. Il Centro americano si trovava sulla *rive gauche* e il nostro hotel a Pigalle, sulla *rive droite*. Abbiamo terminato la prova alle 18,30 e il nostro spettacolo sarebbe cominciato alle 19. Charlotte gridò improvvisamente: "Oh, devo tornare all'hotel! Devo andare a prendere il mio abito da sera nero". Ero concertato. All'ora di punta occor-

no due ore per oltrepassare la Senna e tornare; e poi, dove trovare un taxi a quell'ora? Ma Charlotte, donna esigente, insisteva... Avevo il presentimento che il nostro primo concerto a Parigi sarebbe stato un disastro. Che avremmo iniziato alle 21, con due ore di ritardo. Il pubblico impaziente e viziato dell'*intelligentsia* parigina se ne sarebbe andato. Tutt'a un tratto, con la coda dell'occhio, ho notato qualcosa in un angolo del foyer degli artisti. C'era l'enorme rotolo d'un telo di proiezione in plastica trasparente: Ben Vautier l'aveva portato come attrezzatura per la sera seguente.

Io lo indicai col dito. "E questo?" "Come?" Non capiva. Allora ho ribadito: "Questo sarà il tuo abito da sera". "Oh, no!" esclamò, imbarazzata. Poi notai un cambiamento rapido della sua espressione: un quarto di secondo, e sentii che un'idea le germogliava in testa, la mistica femminile. Timidezza, pudore, successo, successo dello scandalo, la sua educazione sudista. Sua madre in Arkansas, daccapo, apertura e chiusura... questo vacillare interiore l'ha percorsa dall'alto in basso nello spazio di qualche secondo. Molti anni dopo ho analizzato il viso di Greta Garbo per scoprire che essa poteva essere una vergine, poi una puttana, poi una santa e, di nuovo, una vergine in pochissimo tempo. Sentii questo genere di tensione attraversare la mente di Charlotte in quell'istante fatidico: dopotutto eravamo nel 1965. Perfino il seno nudo era vietato in tutto il mondo, compresi i locali di strip-tease parigini, per non parlare del nudo integrale. Non fu semplice, ma Charlotte varcò il Rubicone. Per nascondere la sua timidezza, buttò giù uno scotch secco. Quando fece il suo ingresso, ci fu uno scroscio di applausi, ella bevve un po' di più, suonò ancora, bevve ancora e fu ancora più applaudita. Poi cadde all'indietro sulla scena improvvisata. Quello fu un giorno di rivelazione per lei. Fino ad allora era stata un'interprete un po' sofisticata, timida e molto soggetta al panico. Ma questo battesimo nella nudità, il tumulto e lo scotch svegliarono un nuovo centro nervoso, che fece di lei un'interprete sensibile e stimolante.

I cinesi dicono che, quando un uccello muore, il suo ultimo canto è il più bello. Quando un ministro muore, il suo ultimo consiglio è utile e disinteressato. Così fu l'ultima performance di Charlotte.

Fu nella primavera 1990 al Centro di Studi visivi approfonditi del Massachusetts Institute of Technology, presieduto da Otto Piene che era anche un mecenate da lunga data e un fedele sostenitore. Per tutti noi 25 anni trascorsero alla velocità del lampo. Per Charlotte sono stati una vera trappola che a poco a poco si è chiusa su di lei, una doppia elica di sofferenza e di piacere, la spirale estatica ascendente della sua carriera e della sofferenza sempre più atroce causata da un tumore in evoluzione crescente. Subì un intervento all'utero nel 1962 o '63, quando aveva appena 29 anni, ma il tumore sfuggì a questo primo intervento. All'epoca del nostro secondo incontro, nell'estate 1964, parlava già della sua malattia mortale. Come nel caso dell'asma di George Maciunas e della ferita di guerra di Beuys, la malattia fu il motore di uno sforzo sovrumano. Verso il 1969 il tumore aveva danneggiato lo stomaco e continuava a svilupparsi. Charlotte sembrava incinta di cinque mesi. Ma non c'erano soldi né per un intervento né per l'assicurazione. Frank Pileggi, prima del suo matrimonio, mi mostrò il suo portafoglio – e la sua assicurazione Blue Shield – che avrebbe potuto salvarla. La loro bella storia d'amore nacque quando Frank Pileggi, portiere di notte all'Hotel Paris dove Charlotte soggiornava spesso, le aprì la camera nonostante fosse stata messa alla porta per ritardo nei pagamenti. La scena si è ripetuta abbastanza spesso. Frank allora scivolava furtivamente nel corridoio, apriva rapidamente utilizzando il suo passe-partout e spariva. Dopo aver discusso con Frank, il mio compito fu di salire a farle visita e di persuaderla a sposarlo immediatamente, per amore e per la vita. Grazie all'assicurazione di Frank e all'aiuto (complementare) di Howard Wise, la sua vita poté essere prolungata di circa vent'anni, per quanto gli ultimi dieci furono assai penosi. Tuttavia, è grazie alla dedizione sovrumana di Frank che Charlotte ha potuto restare in vita e partecipare a diversi festivals, prodursi in numerose performances e recarsi alle Isole Salomone e in Israele. Gli ultimissimi anni furono particolarmente pesanti: Charlotte aveva spesso bisogno di iniezioni di morfina. Frank doveva svegliarsi a ogni ora, al momento giusto per farle un'iniezione, poi si riaddormentava per risvegliarsi sessanta minuti

dopo. Il suo più grande desiderio era di poter dormire otto ore filate. Ma essere malati ha un prezzo orribilmente caro. I miei sforzi non furono sufficienti. Per tutta la durata di questo lungo martirio, Howard Wise e Otto Plene furono alcune tra le persone che le portarono non solo parole e prove della loro buona volontà, ma anche denaro e lavoro. Del resto, Charlotte gioiva del prestigio del grande M.I.T. Una delle sue foto preferite la mostra con Jerome Wiesner, presidente del M.I.T. e consigliere personale di Kennedy e di Johnson.

La sua ultima performance nella primavera del 1991 fu particolarmente brillante. Il movimento del suo archetto era rapido come il fioretto di un campione di scherma. Io vidi quasi delle scintille blu scaturire dal corpo del suo violoncello. Due cose mi son venute in mente. Un proverbio cinese a proposito del canto del cigno, della bellezza dell'ultimo grido di un uccello morente, e dell'onestà dell'ultimo consiglio dato sul suo letto di morte da un uomo cavalleresco che non ha più niente da temere... E se mi è permesso aggiungerlo, un pensiero mi ha attraversato la mente... Prima della sua performance (alle 21 circa), Charlotte aveva dovuto farsi fare l'iniezione per evitare dolori improvvisi nel bel mezzo dell'esibizione. Questa dose di morfina deve aver fatto volare il suo spirito come quello di una dea o di uno sciamano. In ogni caso, il suo corpo deformato e la sua performance carismatica furono come un flash-back della prima performance anch'essa carismatica a Parigi nel 1965 ("molto tutto!") scatenata dall'amalgama della sua nudità, del suo abito da sera in cellophane, dell'alcool e degli applausi del pubblico. Il suo corpo era bello, un po' come un Rubens – molto sensuale – l'esatto contrario di quello di Twiggy, che sarebbe diventato famoso due anni più tardi.

Nel 1977, su una montagna del Colorado, ho chiesto ad Allen Ginsberg quanto tempo gli sarebbe piaciuto vivere (aveva allora circa 50 anni). Mi ha risposto: "Voglio vedere il prossimo secolo". In un certo qual modo, la linea di demarcazione dei cento o dieci definisce o modifica lo stato dell'intelletto delle persone come un nodo in una canna di bambù.

Circa sette mesi fa, ho dato a Frank Pileggi 100 fogli di carta molto costosa dicendogli: "Chiedi a Charlotte di firmare a piè di pagina quando si sentirà meglio. Io non ne ho bisogno. Ma tu potresti farci stampare un disegno o una foto di Charlotte. Ciò ti porterà danaro". So che Henry Miller ha lasciato molti fogli di carta bianchi (firmati) e che la sua famiglia li ha venduti come tali. Dei collezionisti vi facevano stampare il disegno di Henry Miller e li vendevano a 1000 dollari il foglio. Ieri Barbara Moore mi ha chiamato e mi ha detto che Frank voleva restituirmi questi fogli (non firmati)... sì, la dedizione di Frank era il frutto inalterato del suo amore. Quest'uomo tenero non ha avuto il coraggio di far firmare il conto da Charlotte, proprio come madame Eva Beuys fece con suo marito.

Non posso dimenticare la scena commovente di cui fui testimone sette ore prima della sua morte. Sapendosi vicina alla fine, Charlotte ripeteva senza sosta a Frank: "Grazie, grazie".

Nel 1961, volevo abbandonare la carriera d'artista di performance. Lasciavo il periodo dell'intensità (l'improvvisa illuminazione sulla scena, l'Aufhebung di diversi dualismi nel corpo e nel mondo) per dirigermi verso il genere nuovo della libertà, della diversità, del piacere visivo e dell'interesse cognitivo, che implica oggetti sonori, l'Einsatz dell'elettronica e il mondo della TV elettronica.

La mia decisione, quanto a questa conversione, era ferma. Fu controvolgia che misi in scena l'evento neo-dada al Kammerspiele e partecipai al lavoro di Fluxus a Wiesbaden. Nondimeno, dopo il mio arrivo negli Stati Uniti, incontrai Charlotte Moorman. È lei che ha riacceso in me l'interesse per la performance. (In effetti, avevo cercato delle ragazze che avrebbero accettato di suonare della musica classica mezze nude di fronte a un pubblico: l'avevo chiesto a Mieko Shiomi, ma lei rifiutò. Alison Knowles aveva fatto una performance ad Amsterdam – il vernissage della mostra di Vostell alla galleria Rokin –, ma non suonava nessuno strumento classico. Charlotte era la prima donna che riuniva le due esigenze: possedeva la tecnica musicale, il coraggio, la bellezza e la sensibilità artistica.)

Questo non è stato forse facile. Era molto difficile per lei e io ho avuto molta fortuna nell'averla incontrata, forse la sola e unica candidata al mondo.

Avrà un'eredità?

Chi vorrà suonare il pezzo scritto per lei?

Dopotutto, da che J.S. Bach scrisse dodici partiture per violoncello, nessun altro compositore ha scritto altrettanti pezzi per questo strumento. Ecco il mio contributo alla storia della musica. Il dizionario Riemann, che noi veneravamo quando ero studente di musicologia all'Università di Monaco, mi ha pregato di fornirgli la mia biografia e contiene molti dei miei pezzi scritti per Charlotte... è la mia rivale sui due assistenti che ignorarono i miei lavori memorabili sulla preistoria e l'Entstehung della sonata nel Diciassettesimo secolo.

Tutto questo grazie a Charlotte.

Dopo l'omaggio che le è stato reso al Museo Whitney (febbraio 1992), David Ross fu il suo coraggioso avvocato. John Hanhardt propose una storica valutazione della sua opera. Yoko Ono, Simone Forti, Richard Teitelbaum ed Earl Howard le dedicarono una bella performance. Ma nessuno poté superare Norman Seaman e i suoi aneddoti carichi di humour su questa donna unica, il cui charme era una chiave che apriva le porte di tante città. Fu Sid Fagan, attaccato dalla stampa di governatori e sindaci, che raccontò come Moorman infranse le porte di diverse roccaforti maschili inespugnabili: per esempio, lo stadio di baseball, la Grand Central Station, il World Trade Center e l'aeroporto abbandonato dove Ingrid Bergman e Humphrey Bogart girarono l'ultima scena di *Casablanca*. Domani il mondo sarà bello.

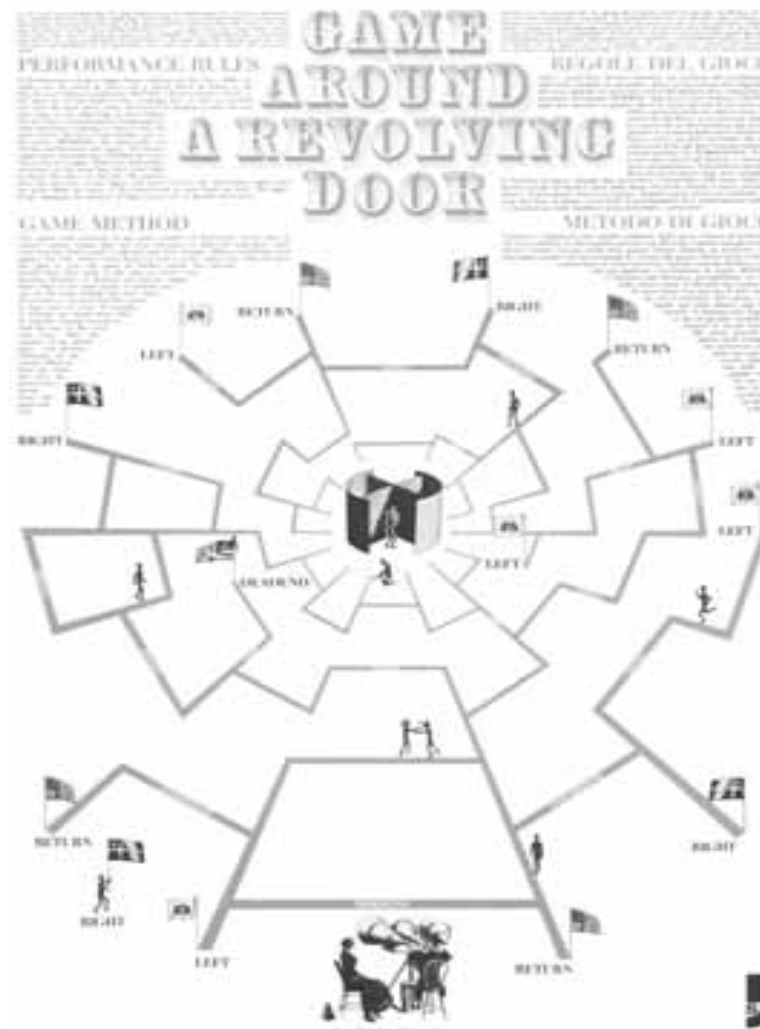
Charlotte aprì anche la porta al "running fence" in California negli anni settanta. Ma è così modesta che nessuno lo sa.

[traduzione italiana di N.J. Paik, *C. Moorman: le hasard et la nécessité*, in N.J. Paik, I. Lebeer, E. Decker-Philipps, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Editions Lebeer Hossmann, Bruxelles 1933, pp. 29-33.]

Spatial Poem no. 5, 1972
Mieko Shiomi

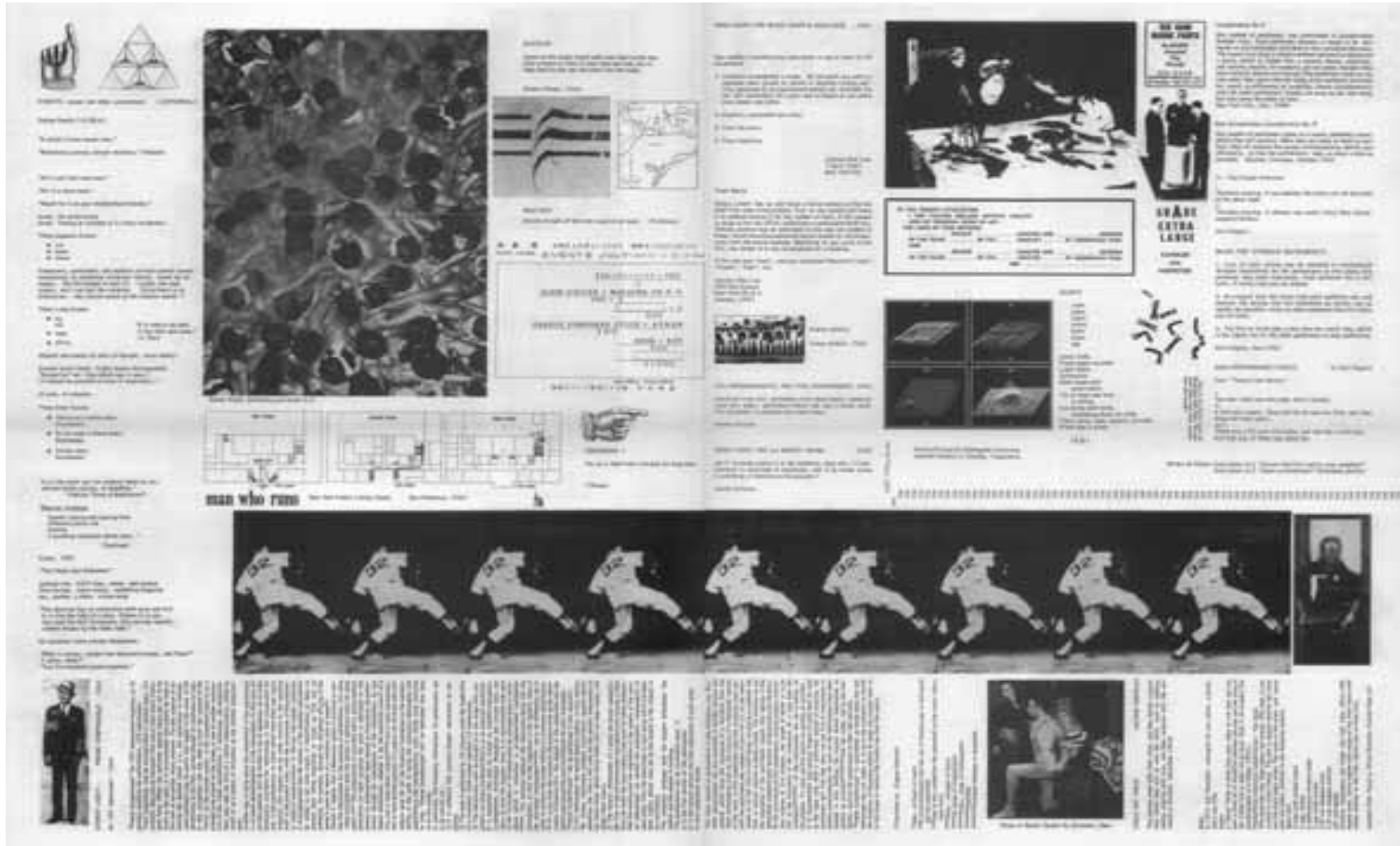


Game Around a Revolving Door, 1967
Mieko Shiomi



Score Mirror, 1963
Mieko Shiomi

[in "cc V TRE", gennaio 1964]



Statement on Intermedia, 1966*Dick Higgins*

Art is one of the ways that people communicate. It is difficult for me to imagine a serious person attacking any means of communication per se. Our real enemies are the ones who send us to die in pointless wars or to live lives which are reduced to drudgery, not the people who use other means of communication from those which we find most appropriate to the present situation. When these are attacked, a diversion has been established which only serves the interests of our real enemies.

However, due to the spread of mass literacy, to television and the transistor radio, our sensitivities have changed. The very complexity of this impact gives us a taste for simplicity, for an art which is based on the underlying images that an artist has always used to make his point. As with the cubists, we are asking for a new way of looking at things, but more totally, since we are more impatient and more anxious to go to the basic images. This explains the impact of Happenings, event pieces, mixed media films. We do not ask any more to speak magnificently of taking arms against a sea of troubles, we want to see it done. The art which most directly does this is the one which allows this immediacy, with a minimum of distractions.

Goodness only knows how the spread of psychedelic means, tastes, and insights will speed up this process. My own conjecture is that it will not change anything, only intensify a trend which is already there.

For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.

Does it not stand to reason, therefore, that having discovered the intermedia (which was, perhaps, only possible through approaching them by formal, even abstract means), the central problem is now not only the new formal one of learning to use them, but the new and more social one of what to use them for? Having discovered tools with an immediate impact, for what are we going to use them? If we assume, unlike McLuhan and others who have shed some light on the problem up until now, that there are dangerous forces at work in our world isn't it appropriate to ally ourselves against these, and to use what we really care about and love or hate as the new subject matter in our work? Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly? The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so. Simply talking about Viet Nam or the crisis in our Labor movements is no guarantee against sterility. We must find the ways to say what has to be said in the light of our new means of communicating. For this we will need new rostrums, organizations, criteria, sources of information. There is a great deal for us to do, perhaps more than ever. But we must now take the first steps.

New York August 3, 1966

[Dick Higgins, "Statement on Intermedia" (3 August 1966), *Dé-collage* (Cologne) 6 (July 1967): n.p. By permission of the author. See also "Intermedia" (1966), in Higgins, *foew&ombwhnw: A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts as Seen by a Stalker of the Wild Mushroom* (New York: Something Else Press, 1969).]

Woman in the Year 2000, 1975*Carolee Schneemann*

By the year 2000 no young woman artist will meet the determined resistance and constant undermining which I endured as a student. Her Studio and History courses will usually be taught by women; she will never feel like a provisional guest at the banquet of life; or a monster defying her "God-given" role; or a belligerent whose devotion to creativity could only exist at the expense of a man, or men and their needs. Nor will she go into the "art world", gracing or disgracing a pervading stud club of artists, historians, teachers, museum directors, magazine editors, gallery dealers — all male, or committed to masculine preserves. All that is marvelously, already falling around our feet.

She will study Art History courses enriched by the inclusion, discovery, and re-evaluation of works by women artists: works (and lives) until recently buried away, willfully destroyed, ignored, or re-accredited (to male artists with whom they were associated). Our future student will be in touch with a continuous feminine creative history — often produced against impossible odds — from her present, to the Renaissance and beyond. In the year 2000 books and courses will only be called "Man and His Image", "Man and His Symbols", "Art History of Man", to probe the source of dis-ease and man-ia which compelled patriarchal man to attribute to himself and his masculine fore-bearers every invention and artifact by which civilization was formed for over four millennia! Our woman will have courses and books on "The Invention of Art by Woman", "Woman - The Source of Creation", "The Gynocratic Origins of Art", "Woman and Her Materials". Her studies of ancient Greece and Egypt will reconcile patriarchal manipulations in translation, interpretation, and actual content of language and symbolic imagery with the protracted and agonizing struggle between the integral, cosmic principles of Gynocracy and the aggressive man-centered cultures gathered as the foundations of Judeo-Christian religion in the Western world.

Fifteen years ago I told my Art History professor I thought the bare breasted women bull jumpers, carved in ivory, painted in frescos about 1600 B.C. in Crete, could have been made by women depicting women. And I considered that the preponderant neolithic fertility figurines might have been crafted by women for themselves — to accompany them through pregnancy and birth-giving.

And I wondered if the frescos of the Mysteries, Pompeii — almost exclusively concerned with feminine gestures and actions — could have been painted by women. He was shocked and annoyed, saying that there was absolutely no authority to support such ideas. Since then I have given myself the authority to support and pursue these insights. By the year 2000 feminist archeologists, etymologists, egyptologists, biologists, sociologists, will have established beyond question my contention that women determined the forms of the sacred and the functional — the divine properties of material, its religious and practical formations; that she evolved pottery, sculpture, fresco, architecture, astronomy and the laws of agriculture — all of which belonged implicitly to the female realms of transformation and production.

The shadowy notions of a harmonious core of civilization under the aegis of the Great Mother Goddess, where the divine unity of female biological *and* imaginative creation was normal and pervasive, where the female was the source of all living and created images, will once again move to clarify our own conscious desires. The sacred rituals of forming materials to embody life energies will return to the female source.

One further change will be the assembling of pioneer historians — themselves discredited or forgotten by traditional masculist authority. In the year 2000 they will be on the required reading lists! What a joy to welcome: Helen Diner, J.J. Bachofen, Michelet, Rilke, Gould-Davis, Jane Ellen Harrison, Robert Graves, Jacquetta Hawkes, Ruth Benedict, Robert Briffault, Erich Neumann,

H.D., Marie de LeCourt, Ruth Herschberger, Bryher, H. R. Hays, Minna Mosdherosch Schmidt, Clara E. C. Waters, Elizabeth F. Ellet!

The negative aspect is simply that the young woman coming to these vital studies will never really believe that we in our desperate ground work were so crippled and isolated; that a belief and dedication to a feminine history of art was designed by those who might have taught it, and considered heretical and false by those who should have taught it. That our deepest energies were nurtured in secret, with precedents we kept secret-our lost women. Now found and to be found again.

[Carolee Schneemann, excerpt from "Woman in the Year 2000" (1975), in Schneemann, *More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, ed. Bruce McPherson (New Paltz, NY: Documentext, 1979), 198-99. By permission of the author and Documentext (McPherson & Company).]

Video Poem, 1968-76

Shigeko Kubota

Behind the Video Door

I travel alone with my portapak on my back, as Vietnamese women do with their baby.
I like Video, because it's heavy.
Portapak and I traveled all over Europe, Navajo land and Japan without male accompany.
Portapak tears down my shoulder, backbone and waist. I felt like a Soviet woman, working at the Siberian Railway. I made a videotape called, "Europe on a half-inch a Day," instead of a popular travel book, "Europe on 5 dollars a Day." I had one summer with Navajo family in Chinle, Arizona, I made a videotape called, "An American Family."

Behind the Video Life

Man thinks, "I think, therefore I am."
I, a woman, feel, "I Bleed, therefore I am."
Recently I bled in half-inch... 3M or SONY... ten thousand feet every month. Man shoots me every night... I can't resist. I shoot him back at broad daylight with vidicon or tivicon flaming in overexposure.
Video is Vengeance of Vagina.
Video is Victory of Vagina.
Video is Venereal Disease of Intellectuals.
Video is Vacant Apartment.
Video is Vacation of Art.
Viva Video...

Fluxus. HOW WE MET or a microdemistification*George Maciunas*

Conosciuto George Brecht mentre era bloccato in una porta ruotante senza entrata e uscita. Mentre ruotavamo assieme abbiamo presto capito che non era una porta ma un cilindro orizzontale azionante un mulino per produrre elettricità per un edificio con un cartello indicante "cilindro orizzontale azionante un mulino". George Brecht cercò di rimuovere il cartello ma riuscì a togliere solamente 4 lettere V TRE. Sfuggito il cilindro e dopo aver scoperto che girava all'incontrario sottraendo energia all'edificio e trasformando il vetro in marmellata di fragole, ci ha lasciato mangiare la nostra via d'uscita.

Mentre attraversavamo l'Atlantico, la nave in cui stava navigando Dick Higgings fu catturata da una forte corrente e spinta verso IHAS MARTIN VAZ, nel frattempo mi stavo arenando perché la nave in cui ero usava lo zucchero per calafatare. Per non perdere l'occasione ho iniziato a raccogliere ciottoli dei quali l'isola è piena. Nel frattempo Dick Higgins cercò di convincere il suo capitano a seguire la corrente verso sud e ritornare verso l'Europa dal Madagascar, Seychelles e Canale di Suez. Il capitano fu d'accordo e proseguì seguendo la via suggerita con dispiacere di tutti, poiché entrando nel canale di Suez, entrambe le estremità erano chiuse e abbiamo dovuto continuare il viaggio per via terra. Prima di entrare nel canale di Suez, ad ogni modo, ci fermammo all'isola Silhouette (Seychelles) dove abbiamo conosciuto Chiecko Shiomì che stava facendo rilevamenti topografici di varie parti del mondo per i suoi POEMI SPAZIALI e reclutando partecipanti.

Dopo aver sbarcato la nostra nave abbiamo cercato di fare l'autostop, ma trovare un passaggio con una tonnellata di ciottoli che avevamo raccolto non era facile. Li abbiamo passati per minerale prezioso contenente oro. Un camion che ci ha raccolto ha deciso di tenersi tutte le pietre e ci ha scaricato. Dick Higgins continuò separatamente la via Turchia e continuò via il deserto del Taraq al ulab in Siria. Dopo essersi perso, senza acqua, assetato e incapace di camminare o di trascinarsi oltre, improvvisamente scorsi Robert Filliou su un cammello che mi si avvicinava. Non aveva acqua da offrirmi, invece vendeva cravatte a 8 Dollari! Dopo il mio indignato rifiuto lui fu così gentile di indicarmi la strada per l'oasi Tudmur o meglio conosciuta come Palmyra. Lui aveva ragione, dopo essermi trascinato per altre 8 ore ho raggiunto Palmyra e un nuovissimo hotel Hilton con piscina, ristorante e ACQUA! Mi sono seduto a un tavolo e ho ordinato immediatamente un gallone di succo, ma l'acqua si rifiutò di servirmela. Mi ha detto che i clienti devono indossare la cravatta.

Mentre attraversavo la RUMENIA, ho incontrato Spoerri al Cristuru Secuiesc, mentre si stava sfamando a un pranzo di nozze con torte di fango e io stavo curando quelli che li mangiavano con pillole di ciottoli. Abbiamo abbandonato la città di grande fretta.

Entrati nella riviera Francese via Italia e incontrata grande confusione al confine, Ben Vautier chiedeva a tutti i viaggiatori i loro passaporti dove aveva stampato "questo è UN PEZZO D'ARTE di Ben". Quando gli ufficiali in dogana hanno fermato tutto questo, lui ha cominciato a sottoscrivere gli ufficiali come sue sculture viventi. Poi ha iniziato a spostare la linea di confine di alcuni piedi e dichiarata la differenza come "totale territorio d'arte". Quando arrivò la polizia, Ben offrì loro la sua opera d'arte (calcio nel centro) ma non fu capito e fu arrestato. Nella corte sottoscrisse il giudice e le intere procedure come sua opera d'arte teatrale, la prigionia la sottoscrisse come totale opera d'arte architettonica. Fuggì di prigione quando scopri che poteva corrompere una guardia devota con il Dio Inscatolato di Ben.

Ho conosciuto Bob Watts e Joe Jones durante un tentativo di furto nel caveau sotterraneo della sede centrale della CHASE-MANHATTAN BANK. Joe Jones avendo la larghezza delle spalle di 12" era capace di passare attraverso i condotti dell'aria nel caveau che conteneva 6 guardie giorno e notte. Le guardie furono messe a dormire con il gas, Joe entrò nel caveau attraverso i condotti indossando una maschera anti gas, issò i soldi attraverso i condotti fino al 20mo piano, dove c'era a riceverlo Bob Watts. Portò tutti i soldi al bagno e tirò l'acqua, poiché tutte le uscite dell'edificio erano controllate.

Nel frattempo mi sono posto in un tombino nella via accanto con una rete, in attesa di colgere i soldi fluttuanti nella fogna. Ma non arrivarono mai. Evidentemente l'edificio aveva un suo proprio impianto di fognatura e tutto incluso i soldi fu fatto a pezzetti e liquefatto prima della sua fuoriuscita. Dopo questo fallimento, Bob decise di stampare dei soldi propri, questo è come apparve la fattura in dollari di Bob Watts.

Questo fallimento alla CHASE-MANHATTAN BANK mi portò in galere per un breve periodo, finché non scappai da un tunnel attraverso le varie celle fino al soffitto dell'edificio in CANAL STREET. Ho tagliato attraverso il soffitto fino a finire dentro la scatola a mano di Ayo. Non l'avevo capito fino a quando non vidi entrare una mano in un buco in alto della scatola e un dito mi finì in bocca. Poi sentii Ayo che nella scatola c'era un topo e che non capiva come potesse essere cresciuto così tanto.

10 dicembre 1975

Nel 1949 mentre spalavo merda di balena congelata dalle spiagge delle isole Baffin, ho incontrato Geoff Hendricks che succhiava via nuvole con un aspirapolvere gigante. Aveva scelto le isole Baffin perché il clima era freddo e l'assenza di vegetazione faceva diventare le nuvole viscosi e comprimibili. Il suo aspirapolvere cominciò a singiozzare andò fuori controllo e aspirò tutta la merda di balena che avevo raccolto. Con nostra sorpresa il miscuglio fra nuvole e merda di balena creò gomma espansa. Prontamente la brevettammo e iniziammo a produrla, facendo tanti soldi.

Poi scoprimmo dormendoci sopra che la nostra gomma espansa si trasformò in pane! Ma la nostra euforia durò poco visto che i produttori di pane arrivarono con la stessa formula, rimpiazzando il precedente usato cotone. Perdemmo tutti i soldi fatti in lunghe brevettate litigate.

Come consolazione, i produttori di pane ci diedero 5000 tonnellate di materassi che non si trasformarono in pane perché erano bagnati (da pipì di bimbi).

4 ottobre 1973

[traduzione in italiano da G. Maciunas, *AQ 16 - Fluxus. HOW WE MET or a microdemistification*, Dudweiler, Saarbrücken 1977, pp. 58-59.]

CONTRIBUTI CRITICI DI

CHARLES DREYFUS
HANNAH HIGGINS
ANNETTE KUBITZA
KATHY O'DELL
SANDRO RICARDONE
KRISTINE STILES

Fluxus

Charles Dreyfus

All'inizio del mese di dicembre 1961 John Cage spiega un passaggio del suo libro *Silenzio* partendo dalle preoccupazioni di La Monte Young (ripetizione o esecuzione costante di un solo suono); conclude l'intervista sperando che gli europei diventino più americani. "Il mio parere non è che faccia qualcosa su di me, ma che io diventi capace di sentire in modo diverso – come non avevo mai sentito prima"¹.

La Monte Young scopre Cage nell'estate del 1959 al seminario di Stockhausen a Darmstadt (*La composizione come processo*) in cui Cage sviluppa le sue idee sulla musica indeterminata rispetto alla sua esecuzione; Young in quell'epoca lavora nella West Coast degli Stati Uniti, dove Cage è praticamente sconosciuto. L'estate successiva, di ritorno in California, partecipa con Terry Riley, Warner Jepson e Bill Spencer al laboratorio di creazione della coreografa Ann Halprin, a Kentfield; nell'intervista ad Ann Halprin di Yvonne Rainer possiamo meglio delineare il senso dell'utilizzo delle porte, delle finestre e della messa in risonanza di muri e pavimenti del locale in cui lavora. "Utilizzavamo oggetti e accessori, ci servivamo dello spazio in modo determinante. Volevo isolare questi elementi. Cominciavo a lavorare con l'aiuto di un sistema grazie al quale tutte quelle cose diventavano indipendenti dal fenomeno di causa ed effetto: per costringere la musica a fare questo non bisognava fare QUELLO [...]"²

A partire dalla metà degli anni cinquanta George Brecht e Jackson Mac Low avevano pure esplorato le diverse possibilità dell'indeterminato; John Cage li invita allora a presentare i loro lavori durante i suoi corsi, che iniziano, l'estate 1958, nella 12th Street West di New York; questo seminario della New School for Social Research era frequentato da Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, i compositori Maxfield e Toshi Ichihyanagi (primo marito di Yoko Ono) ecc., e da visitatori saltuari: Jim Dine, Larry Poons, George Segal; uno studio deve essere ancora fatto sulle molte performance originate dai corsi di Cage (New York Audiovisual Group, ecc.); dai dintorni di San Francisco giungono delle personalità che fanno conoscere a New York i loro lavori a quell'epoca: Simone Forti, Robert Morris, Walter De Maria, Terry Jennings, Terry Riley, Dennis Johnson, Joseph Byrd [...] George Maciunas frequenta i corsi di Maxfield, dove incontra Young; grazie a lui Maciunas, laureato in storia dell'arte e in musicologia, si tufferà nell'avanguardia. Questo oriundo lituano, tuttavia, non è certo inattivo: passa tutta la sua infanzia nei campi per rifugiati a giocare, a essere operato d'appendicite senza anestesia o a trovarsi sotto le bombe di Berlino nel 1945. Finanzia un'orchestra di musica rinascimentale, suonando su copie di strumenti antichi che importa dall'Europa orientale insieme a stock di conserve alimentari; più un impiego a tempo pieno come designer da Knoll e alla galleria A/G, al primo piano di 925 Madison Avenue; secondo Higgins, "terrible modern art"³. Due serie di performance devono in modo particolare attirare la nostra attenzione: la serie dello studio di Yoko Ono al 112 Chamber Street, con La Monte Young come responsabile, che si svolge in modo episodico dal 18 dicembre 1960 al 30 giugno 1961; e la serie di George Maciunas nella sua galleria, dal 14 marzo al 30 giugno 1961.

La denominazione Fluxus compare per la prima volta su un invito a tre conferenze di Maciunas, *Musica Antica et Nova*, dal 25 aprile al 16 maggio ("Il contributo di tre dollari aiuterà a pubblicare la rivista 'Fluxus'"); simili progetti editoriali avranno un posto importante nella storia di Fluxus tanto quanto le performance.

Quando il poeta Chester Anderson abbandona New York per la California (nel 1959), la sua rivista "Beatitude" si scinde in due; chiede a Young di occuparsi di un numero di "Beatitude East". Il periodico sparisce e con Anderson anche i documenti; la loro ricomparsa, gli sforzi congiunti di Young e Mac Low permettono a Maciunas di comporre il menabò del libro *An Anthology* prima della sua partenza per Wiesbaden nel novembre 1961. Pronto per la stampa nell'ottobre 1961,

An Anthology – del quale alcuni documenti erano già stati pubblicati nel 1959 – sarà finalmente pubblicato da Young e Mac Low nel 1963. Tra i collaboratori di *An Anthology* residenti in Europa si trovano i nomi di Claus Bremer, Nam June Paik, Dieter Roth ed Emmett Williams. Una disgraziata dimenticanza: Daniel Spoerri, che non seppe spiegarmela, se non attraverso il riconoscimento di questa dimenticanza; era soprattutto Dick Higgins che corrispondeva con l'Europa grazie agli indirizzi che gli aveva comunicato il compositore Earle Brown; di Spoerri non conosceva che la sua rivista, "Material", che aveva come collaboratori Bremer, Rot, Williams (i quattro numeri escono tra il 1959 e il 1960). Spoerri incontra Bremer e tra il 1957 e il 1959 diventa assistente del drammaturgo Gustav-Rudolf Sellner, direttore del Landestheater di Darmstadt in cui Bremer è regista; in collaborazione con Bremer redige *Beispiele für das dynamische Theater*⁴ e da solo *Über das Autotheater*⁵; inizia Emmett Williams alla poesia concreta: quest'ultimo scriveva (in modo surrealista, secondo Spoerri) sul giornale "Stars and Stripes" dell'esercito americano di stanza in Europa; Roth, che passa da Parigi, si unisce alla selezione di Spoerri *Art et Mouvement* del Festival d'Avant-Garde alle porte di Versailles (18 novembre – 15 dicembre 1960). Nel novembre 1961 George Maciunas arriva dunque in Germania; entra subito in contatto con Nam June Paik, l'"europeo di Corea". A partire dal 1958 l'insegnante di Paik a Friburgo, il dodecafonico Wolfgang Fortner, decide che non ha più niente da insegnargli e gli trova un posto nello Studio di Musica Elettronica (Radio Colonia) fondato da Eimert e quindi affidato a Stockhausen. Ma prima di arrivare a Colonia Paik vede *Music Walk* di Cage (14 ottobre 1958) alla Galleria 22 di Jean Pierre Wilhelm a Düsseldorf e si appassiona per l'indeterminato: decide d'incontrare Cage nella sua camera d'albergo a Darmstadt; [...] entra nello studio e di Cage tiene nella memoria "il collage sonoro" e "il suo senso delle cose che non sono in ordine". Vede inoltre *Dada – Dokumente einer Bewegung* alla Kunsthalle di Düsseldorf (1958), e si presume che quello sia stato lo shock determinante – e non soltanto per Paik – che lo fece cominciare con qualche nastro prima di provare un bisogno d'azione la cui violenza è "l'effetto più che la causa"; è aggressivo ma solo verso se stesso, come il 13 novembre 1959 sempre alla Galleria 22, dove il suo concerto dura sei minuti: musica elettronica per tre registratori e un vetro da spaccare; rovescia un pianoforte davanti a un pubblico di "conoscitori", tra cui molti artisti di Düsseldorf, come Joseph Beuys, Winfried Gaul, Richard Goetz, Hoem. Il concerto si intitola *Omaggio a John Cage*, poiché in quel tempo erano pochi ad apprezzarlo. In seguito, lo studio di Mary Bauermeister (che era la moglie di Stockhausen) a Colonia diventa il luogo "anti Radio-Colonia", e a partire dal 1960 presenta opere di George Brecht e La Monte Young; qui comincia la fama di Paik negli Stati Uniti grazie al taglio della cravatta di Cage davanti a Merce Cunningham, Carol ed Earle Brown, Christian Wolf, ecc. (6 ottobre 1960). Da parte sua Wolf Vostell frequenta raramente lo studio di Mary Bauermeister, perché la musica d'azione non lo soddisfa del tutto; dichiara che l'azione di per sé è un'opera d'arte. [...] A partire dal 1958 davanti all'indifferenza per la sua idea di "visione elettronica", comincia i *TV décollages*, la cui prima partitura, *TV décollages per milioni di spettatori*, è datata 1959. [...]

George Maciunas visita per la prima volta Vostell nel suo studio di Colonia nell'aprile 1962: sul tavolo il progetto del primo *Décollage*, che uscì per il concerto *Neo-Dada in der Musik* (16 giugno 1962) e poté vedere la luce grazie a Wilhelm, ma fu organizzato da Paik. Se questo concerto fosse stato organizzato da Maciunas e se Vostell avesse accettato di aspettare il primo concerto Fluxus-Maciunas di Wiesbaden (settembre 1982) e fare del suo *Décollage* una parte del periodico "Fluxus"...

"Era una specie di pazzo e naturalmente capi che questa nuova arte sarebbe stata conosciuta prima che lui facesse Fluxus; prima di tutto per il concerto organizzato da Paik e poi la stessa serata per il primo numero di *Dé-collages*" (intervista di C. D. a Vostell).

"Vostell cercava sempre di entrare in competizione; non si riesce certo a combinar nulla se ci facciamo concorrenza con la stessa cosa; ma aveva bisogno di competizione e qualche vol-

ta di collaborazione... [nastro magnetico incomprensibile] così Vostell non ha mai fatto parte veramente di Fluxus" (intervista di C. D. a Maciunas).

Ma allora perché Vostell ha seguito questo orribile despota che si permette di licenziare dei violinisti virtuosi di Vienna perché non erano andati a letto alle 22? È Maciunas che esclude Vostell? Qual era questo potere magico che permetteva a Maciunas di rifiutare il concerto personale di Paik in nome del collettivo? Per complicare la situazione, prima del concerto *Neo-Dada in der Musik*, il 9 giugno ha luogo nella galleria Parnass di Wuppertal, presentato da Rolf Jähring, il concerto *Neo-Dada a New York*, che è pure il titolo dell'esposizione di Maciunas; Vostell e Paik sono assenti. E il caso di parlare di sabotaggio? Ben Patterson e Maciunas, i due americani, presentano i lavori di Higgins, Riley, Jed Curtis, senza dimenticare i propri. E lo stesso giorno del rapido passaggio di Maciunas, sempre con Patterson e Robert Filliou, per le strade e alla galleria Girardon, Vostell fa il suo happening *Petite Ceinture, Cityrama II* nella stessa città, a Parigi (3 luglio 1962). *Festa Fluxorum* prende allora il suo avvio attraverso tutta l'Europa: quattordici concerti a Wiesbaden nel settembre 1962 interpretati da Alison Knowles e Higgins (giunti da New York), Paik, Patterson, Maciunas, Williams, Mercure, Welin, Vostell. [...]

Maciunas, Paik, Williams, Koepke, Filliou, Vostell, Higgins, Knowles eseguono i sei concerti di Copenaghen in novembre, mentre a Parigi, il mese successivo, Tomas Schmit e Daniel Spoerri entrano nella compagnia con *Domaine Poétique*, messo in scena da Jean-Loup Philippe (Filliou, Gherasim Luca, Jean-Clarence Lambert, François Dufréne, Brion Gysin). Nel febbraio 1963 ebbe luogo l'esperimento di Düsseldorf con Joseph Beuys; Alison Knowles e Higgins diffusero la buona novella da soli a Stoccolma e a Oslo in marzo, seguiti in seguito da Copenaghen e Amsterdam in giugno; infine a Nizza, dove Maciunas è accolto da Ben Vautier (dal 25 luglio al 3 agosto, prima di ritornare a New York in settembre).

Gli artisti viaggiano con i propri mezzi, verso locali gratuiti che hanno scovato essi stessi; niente onorari e, per i compositori, niente diritti (oltre alle proprie opere eseguirono composizioni di Cage, George Brecht, Bob Watts, La Monte Young, Jackson Mac Low ecc.); il coordinatore Maciunas, malgrado la sua precaria salute, passò tutte le notti a confezionare manifesti-programma il cui contenuto era spesso lontano dalle possibilità finali delle esecuzioni; in una valigia, fabbricata appositamente, trasportava i piccoli accessori; per il resto, dopo una breve discussione, si affiggeva tra le quinte il programma che poteva essere eseguito. Nel settembre 1963 Maciunas torna a New York, dove in primavera lo *Yam Festival* di George Brecht e Robert Watts aveva, in qualche modo, occupato la piazza americana. Un gruppo, tutto teorico, può allora formarsi intorno alle pubblicazioni, rappresentazioni, oggetti e film Fluxus-Maciunas. Dei progetti il 10% viene portato a termine e realizzato; di questo 10%, il 70% è distribuito gratuitamente agli ideatori; Maciunas ha praticamente prodotto tutti i progetti (tranne, in questi ultimi anni, quelli prodotti da Giancarlo Politi, Gino Di Maggio ecc.); li annuncia a seconda della richiesta e li fabbrica a mano uno per uno; nessuna contabilità e nessun problema di distribuzione (tre collezionisti nel 1975) che viene fatta dagli stessi artisti. [...] Certi lavori come quelli di Ann Halprin (rimanenze non inserite in *An Anthology*) riappaiono quindici anni più tardi. Dick Higgins fonda le edizioni Something Else Press (1963) recuperando il suo manoscritto *Jefferson's Birthday/Postface* (1964) dal dimenticatoio di Maciunas.

Nel 1964, sotto la spinta di Henry Flynt, Maciunas diventa il direttore esecutivo di un ufficio per l'azione contro la cultura imperialista (A.A.C.I.); la loro seconda azione consiste in un picchetto, l'8 settembre 1964, davanti al Judson Hall di New York in cui doveva aver luogo *Originale* di Karlheinz Stockhausen. Henry Flynt (che introdusse il concetto di "Concept Art" già nel 1961) rimprovera a Stockhausen e alla sua rivista "Die Riehe" di essere un elemento decorativo del padronato tedesco occidentale; ma soprattutto gli rimprovera una conferenza tenuta a Harvard nel 1958 in cui Stockhausen aveva denigrato il jazz; Flynt si erge difensore di tutte le musiche *autres*;

egli stesso, ex violinista di La Monte Young, compone e difende la musica hillbilly del North Carolina dove è nato (l'anno successivo impara a suonare la chitarra con Lou Reed e suona il violino con i Velvet Underground).

Flux-scisma: Paik e Higgins partecipano a *Originale* mentre Flynt, Maciunas, AY-O, Takako Saito, Tony Conrad e Ben rimangono fuori. Pioniere di SoHo, Maciunas mette in piedi sette cooperative immobiliari tra il 1967 e il 1968; a seguito del suo impegno in questo progetto sfiora la morte e infatti perde un occhio; furono battaglie incessanti con i poteri occulti e le autorità locali. Maciunas restaura questi depositi di ghisa, alcuni alcuni dei quali sono dei capolavori architettonici: vi installa riscaldamento, ascensori, pavimenti ecc., il che rende impossibile la speculazione, mentre le sistemazioni in comune assicurano per il futuro minime spese d'utilizzo che sono gestite democraticamente. Dal 1967 Jonas Mekas può così far funzionare la sua cineteca al pianterreno di 80 Wooster Street (la *Filmmaker's Film Library*): in effetti questo fu il primo luogo pubblico di SoHo, a eccezione della Flux-Hall, uno spazio minuscolo al 359 Canal Street che accoglie le performance e la bottega Fluxus al ritorno di Maciunas (1963). 80 Wooster Street presentò per la prima volta negli Stati Uniti *Origien Mysterien Theater* di Hermann Nitsch (marzo 1968) e i primi spettacoli di *Ontological-Hysterical Theater* di Richard Foreman (per non parlare dei film e – sotto l'impulso di Shigeo Kubota – dei video, soprattutto dal 1974, quando lo spazio cambia nome e diventa Anthology Film Archives). Poi nel 1969-1970 Maciunas tenta una cooperativa di sessanta membri sulla piccola Ginger Island, nelle Isole Vergini britanniche: dei 230 acri, 11 erano riservati a una colonia Fluxus: il giorno prima della firma del contratto di vendita il proprietario morì.

Negli ultimi due anni, un villaggio di 17 edifici dà ancora una volta a Maciunas l'occasione di esprimersi: un "nuovo Bauhaus" nelle campagne del Massachusetts; ma le ultime notizie dal mio amico sono tristi e deve tornare a New York minato dalla malattia, dove il 9 maggio di quest'anno 1978 muore.

¹ Intervista di Roger Reynolds ad Ann Arbor, dicembre 1961, in *John Cage*, C.F. Peters Editions, Francoforte 1962, p. 52.

² "Tulane Drama Review", 10, n° 2, New Orleans, Winter 1965, p. 145.

³ D. Higgins, *Jefferson's Birthday/Postface*, Something Else Press, New York 1964, p. 66.

⁴ In *Movens*, Wiesbaden 1960.

⁵ In "Zero", 3, Düsseldorf 1960.

[*Flash Art* n° 5, 1967; ristampa 1978, n° 84-85.]

Fluxus o del principio d'indeterminazione

Sandro Ricaldone

"Fluxus, il movimento artistico più radicale e sperimentale degli anni '60": così Harry Ruhé intitolava, una decina di anni orsono, la sua fondamentale ricognizione intorno alla vicenda di questo gruppo, di cui lo Studio Leonardi e l'Unimedia di Caterina Gualco, in collaborazione con il Centre Culturel Franco-Italien Galliera, il Goethe Institut Genua e l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova hanno proposto un'ampia rassegna, la prima in Italia da molti anni, imperniata su mostre, performances ed incontri di studio.

L'antecedente più definito di Fluxus è rintracciabile nella ricerca musicale "aleatoria" di John Cage, dalle esperienze musicali condotte nel 1938 sul piano, "preparato" con l'inserimento di piccoli oggetti tra le corde, a "4'33", il brano silenzioso eseguito per la prima volta da David Tudor a Woodstock nel luglio 1952, all'evento multimediale realizzato nello stesso anno al Black Mountain College. Altro precedente significativo va considerato il "combine-painting" praticato da Robert Rauschenberg. Ma la storia "ufficiale" di Fluxus inizia nel 1961, quando il termine viene utilizzato per la prima volta da George Maciunas nell'invito per il ciclo di letture "Musica Antiqua et Nova" tenuto all'AG Gallery di New York, i cui proventi dovevano finanziare una rivista così denominata.

È sempre Maciunas ad organizzare – in quello stesso anno, ancora nel suo spazio newyorkese – una serie di performances di Maxfield, Ichyanagi, Vanderbeek, Higgins, La Monte Young, Yoko Ono, Walter De Maria, tutti (o quasi tutti) frequentatori dei corsi che Cage aveva tenuto nei tardi anni '50 presso la New School of Social Research.

Altro evento importante, in questa prima fase, risulta la preparazione del volume "An Anthology", curato da La Monte Young e Jackson Mac Low e disegnato da Maciunas ("un'antologia di operazioni casuali, concept-art, anti-arte, indeterminazione, improvvisazione, lavoro non significativo, disastri naturali, piani d'azione...") da cui risulta una sorta di "manifesto" frammentato della disposizione artistica del collettivo ed un'esemplificazione concreta delle sperimentazioni dei singoli, tra i quali figurano – oltre alla maggior parte di quanti già menzionati, personaggi come George Brecht, Henry Flynt, Ray Johnson, Nam June Paik, Emmett Williams.

La pubblicazione di "An Anthology" fu ritardata sino al 1963 dal viaggio frattanto intrapreso da Maciunas in Europa dove, nel 1962, inizia l'attività vera e propria del gruppo Fluxus con i festivals di Copenhagen, Parigi (seguiti l'anno successivo da altri a Düsseldorf, Amsterdam, L'Aja, Nizza) e gli incontri di artisti europei come Vostell, Beuys, Spoerri e Ben Vautier.

Riferire dell'operatività esplicita sotto la sigla Fluxus a partire da quegli anni (attraverso concerti, eventi di vario genere – fra cui "paper events", "food events", "sport events" – films, riviste come la celebre "ccV TRE" di George Brecht, contestazioni – di cui fu oggetto, su iniziativa di Henry Flynt, Karlheinz Stockhausen, considerato esponente di una forma di imperialismo culturale – edizioni di oggetti note come "Fluxyearboxes" e "Fluxkits") sarebbe certamente troppo complesso. Vale la pena di soffermarsi, piuttosto, su alcuni caratteri intrinseci alle sue pratiche:

– il principio d'indeterminazione, anzitutto, da cui trae il titolo la manifestazione in argomento, da intendersi non tanto nella versione heisenberghiana, legata alla meccanica quantistica e comportante una visione probabilistica della causalità, quanto nell'accostamento proposto da Bachelard alla "psicologia del molteplice", in grado di cogliere il valore dell'accidentale, della varietà e del disordine che si presentano nella vita;

– l'elementarità come evento, che porta all'estremo (e qui di nuovo emerge l'influenza di Cage, profondamente segnato dal Buddismo Zen) il concetto di "wabi", valorizzazione estetica della povertà di mezzi, ponendo in essere azioni quali, ad esempio, l'accensione e lo spegnimento di una lampadina;

– la spersonalizzazione dell'arte, che nel decretare l'esaurimento della sua configurazione mitico-individualistica, spogliandola di ogni aura, la reintroduce nel quotidiano e le conferisce un'agibilità di massa;

– l'intermedialità propensione all'impiego ed alla commistione di tecniche espressive diverse, derivata dalla dissoluzione degli schemi della parcellizzazione paleo-industriale nella continuità e nella globalità introdotte dall'avvento dei media elettronici, anch'essi precocemente assunti nell'operare degli esponenti di Fluxus (in specie da Nam June Paik).

In questa modalità a-sistematica, che rigenera l'arte non attraverso una negazione eroica (come nel caso di Dada) ma avvalendosi delle pratiche "deboli" del gioco, dello humour, dell'azzardo: che non riscatta l'oggetto d'uso immettendolo nell'ambito artistico ma traspone piuttosto quest'ultimo al livello del banale e della produzione di serie, si coglie – insieme alla "sparizione dell'avanguardia" come progetto forte, totalizzante – il primo manifestarsi del paradigma del postmoderno (che, a sua volta, è tutt'altra cosa del pot-pourri iperdecorativo propinatoci in anni recenti).

Non a caso, asserzioni Fluxus come "l'arte è facile" e "tutto è arte" corrispondono alla tesi lyotardiana secondo cui l'opera d'arte "può essere letta in qualsiasi modo" né è mera coincidenza che Ihab Hassan abbia definito l'epoca postmoderna come età dell'indeterminanza (indeterminazione + immanenza), riassumendone le componenti in un elenco che fra l'altro contempla gioco/caso/ anarchia/silenzio/processo/decostruzione/paratassi/combinazione/ironia.

[S. Ricaldone, *Fluxus o del principio di indeterminazione*, Studio Leonardi, Unimedia, Goethe Institut Genua, Centre Culturel Galliera, Università di Genova, Genova 1988.]

Fluxus, Flirt, Feminist?

Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s

Anette Kubitzka

In 1963, Carolee Schneemann embarked on the expansion of one of her wooden "painting constructions" that filled her Manhattan loft. She included her nude body. In a series of transformations entitled *Eye Body*, the artist established her body as visual territory, interacting with various materials such as paint, chalk, ropes, plastic sheeting, mirror glass, animal fur, a bull's horn, and two live snakes. Despite its affinity to works by Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, and Yves Klein, *Eye Body* remained largely unnoticed by the avant-garde at that time and was, at best, met with sexist comments.¹ However, in the 1970s, *Eye Body* was re-contextualized within the new feminist movement. This piece and others from the 1960s were firmly placed into the canon of feminist art. In the 1970s, *Eye Body* was identified with the great goddess movement (remember the snakes), as well as with feminist explorations of the female body. Later, in the 1980s, the artist was criticized for catering in her work to essentialist ideas and male fantasies. And lastly, in the 1990s, Schneemann was catapulted into the ranks of so-called bad girl artists such as Karen Finley and Annie Sprinkle, since her work shared the transgressive sexual boldness prevalent in this more recent turn in feminist art.

[...]

In the early 1960s, Schneemann's art was deeply embedded in the formal and philosophical considerations of the New York avant-garde. Trained as a landscape painter, she realized as a master's student in Illinois in the early 1960s that, as she put it, "painting was dead".² Like artists such as Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Robert Morris, and the Fluxus group, Schneemann struggled with the hegemonic legacy of Abstract Expressionism. She introduced everyday objects and images into her "painting-constructions" and was concerned with the expansion of the two-dimensional canvas into space and time. Whatever has been attached to *Eye Body* in later years, its driving force at that time was the artist's interest in exploring the properties of materials, including flesh and the moving body.³ Schneemann became the first visual artist to collaborate with the Judson Dance Theater in Greenwich Village, a group of dancers concerned with introducing commonplace gestures and minimalist movement. Alongside well-known avant-garde dancers such as Yvonne Rainer, Judith Dunn, and Trisha Brown, she staged several of her early performance pieces. The artist also participated in performances by her male colleagues, such as in Claes Oldenburg's Ray Gun Theater productions, Bob Morris' *Site* and danced a nude solo with a parachute in Oldenburg's *Waves and Washes*.

However, Schneemann later characterized her role in those years as an outsider. She did not feel treated by her male colleagues as a serious collaborator but rather as a "body beautiful". The artist once wrote that she felt like the "Cunt Mascot on the men's art team" [...], a questionable element since I could never play your games your ways [...].⁴ Her assessment might be surprising. After all, some other female artists such as Yoko Ono, Alison Knowles, and Shigeko Kubota seemed more accepted in that avant-garde. Further, with its emphasis on the body and open eroticism, Schneemann's work ought to have melded perfectly with the increasing sexual explicitness in the art of that period. How did Schneemann's representations differ from that of her contemporaries, male and female?

Depictions of body and sexuality at that time were depersonalized, ironic, sterile, theatricalized, and curiously void of passion. Examples include Tom Wesselmann's coolly painted paper dolls beaming with the seductiveness of consumer goods; Yvonne Rainer's and Steve Paxton's minimalist dance *Word Words* in which the two dancers, nude except for G-strings, carried out the exact same sequence of simple movements, which distracted attention not only from their sexual dif-

ference but from sexuality itself; Yoko Ono's mocking series of buttocks filling the screen in her *Film No. 4 (Bottoms)*, a humorous contribution to mainstream culture's obsession with certain body parts and an homage to the liberalization of cinema; Andy Warhol's camp pornographic movies which depicted a subculture of fluid sexual orientation and identity; Kenneth Anger's underground classic *Scorpio Rising*, in which he portrayed the fetishistic, leather-bound homoeroticism of a biker gang, and the highly theatrical orgies of Jack Smith's film *Flaming Creatures*, in which actors of questionable gender, in different states of dress and undress, dominate the screen.

These examples have in common that they deny the idea of an "unmediated", "organic", or "natural" sexuality. They do not just reflect a concern for more liberated sexual values. Rather, the emotionally detached quality in these representations marks an emerging awareness of the social constructedness of gender and sexuality and its political implications. Avant-garde artists in the 1960s anticipated and prepared the gay rights movement, feminism with its critique of phallocentrism, and poststructuralist analyses. Schneemann's approach to inject her art with joyful, heterosexual passion seems, at first glance, retrograde and naive. I propose, however, that the artist developed an independent aesthetic and sexual politics that do not only undermine patriarchal values, but also constitute themselves beyond narrowly defined feminist and gay politics.

While minimalism, conceptualism, finish fetish, and leather culture became fashionable in the art around her, Schneemann did not shy away from raw edges, messy materials, and passion. In her Kinetic Theatre piece *Meat Joy* (1964), Schneemann abandoned the confinements of the canvas for a multi-sensual space, in which visual pleasures were combined with tactile joys, smells and sounds. The approximately one-hour long performance was shown first at the Paris Festival de la Libre Expression, in a modified version in London, and lastly at the Judson Church in Manhattan. The cast consisted of four men and four women, including Schneemann. Clad in trunks and elaborately decorated bikinis, the performers interacted with mounds of paper, flashlights, transparent plastic sheeting, raw chicken, sausages, smelly fish, wet paint, and each other's bodies. The performance was accompanied by a sound-collage of Paris street noises and latest hits.

[...]

In an effort to bring all senses into the arena of performance, Schneemann welcomed the bodily smells and secretions that were created in the process, which are considered taboo especially in regard to women's bodies. In 1963 she wrote into her notebook about women's sexuality: "These women are fastidious: the living beast of their flesh embarrasses them; they are trained to shame... blood, mucus, juices, odors of their flesh fill them with fear. They have some abstracted wish for pristine, immaculate sex... cardboard soaked in perfume."⁵ The smell of cheap perfume, which the artist had giddily sprayed into the audience at the beginning, was soon replaced by the odor of sweating bodies, oozing chicken, smoked sausages, and dead fish.

While Schneemann worked on *Meat Joy*, she began her first film *Fuses*.⁶ In *Fuses*, the artist interspersed graphic shots of her companion James Tenney and herself making love, with views of her ever-watching cat Kitch, the surrounding landscape, and images of the domestic environment which anchor the couple's sexuality in their everyday life. Schneemann attempted to communicate the sexual experience through an elaborate, highly innovative post-cinematic editing process that was influenced by the experimental films of Stan Brakhage. As David James has shown in his excellent analysis of this film, Schneemann took Brakhage's approach a step further. She transported the intense emotions between the lovers directly onto the celluloid. She manipulated the original footage by fragmenting and superimposing the images, and by scratching and painting on it, as well as by exposing it to weather, acids, and, last but not least, to heat in an oven.⁷ The explicit sexual images were considerably distorted in the process, and a rather abstract image evolved that at times unrecognizably fused male and female body parts into a flow of colors and movements as in the process of lovemaking itself.

Instead of rendering a sexual narrative that follows a climactic structure typical in conventional (porn) movies, Schneemann organized her images rhythmically. She constantly interrupted, fragmented, dissolved, collaged and repeated the images.

While conventional films rely on the notorious cum-shot to signify the climax, and rather ineptly render the feelings involved, Schneemann was concerned with the complexity of the sexual experience, for both, men and women. In *Fuses* the highpoints of sexual passion are conveyed by a convulsive densification of imagery.

As one male contemporary critic, unsure of Schneemann's sex, wrote: "The cultural history of male America has passed down too much shit for a man to have made *Fuses*, which views love-making subjectively, from within. The interior view [in *Fuses*] is both more erotic and less pornographic, more like doing it than watching it. An American male would have to uncloud his eyes of several thousand playmates to see things that way."⁸ With her treatment of imagery in *Fuses*, Schneemann undermined the objectifying mechanisms of fetishism and voyeurism heavily at work in conventional cinema.

The artist has noted repeatedly that her study of Reich's writings was influential in her work.⁹ Schneemann had become acquainted with his books in 1960, at a time when their distribution was illegal in the United States.¹⁰ To summarize, Reich contended that total mental and physical health was impossible in the absence of complete sexual satisfaction. In his psychoanalytic practice he found that dammed-up libidinal energy results in neurosis. Total discharge of this energy, he claimed, would only happen if the individual possessed "orgastic potency" which he described as "the capacity to surrender to the flow of biological energy, free of any inhibitions, [...] to discharge completely the dammed-up sexual excitation through involuntary, pleasurable convulsions of the body."

[...]

Reich, who had fled from the Nazis-regime, eventually found refuge in the United States in 1939. Ironically, however, his persecution did not end there. In the late 1940s, the Food and Drug Administration (FDA) began to investigate him and declared his orgone accumulator "fraud of the first magnitude."¹¹ The agency sought legal action against Reich, which led to a court order in 1956 demanding the destruction of the accumulators, the withdrawal of several of Reich's books from the market, and even the burning of literature concerning the device and Reich's orgone theory.¹² Reich himself was imprisoned in 1957, technically not for fraud, but because he had not complied with a court injunction. Reich died in prison only months later. Interest in Reich's ideas diminished after the FDA intervention. It was only in the mid-1960s that the Reich's writings were rediscovered by the counterculture, and several of his books were reissued, illegally at first.¹³

[...]

It is not surprising that *Meat Joy* and *Fuses* were subject to government censorship in the 1960s, when obscenity laws regarding nudity were strictly enforced. Originally, Schneemann had planned to have the performers of *Meat Joy* be nude. However, the moral decency laws in Europe and the US at that time did not allow naked performers in motion. At the performances in Paris and New York, police informants and members of various moral decency groups were present. As Schneemann recounted, the performance in London was interrupted by the police, and the actors had to flee via the back exit.¹⁴

Fuses was considered one of the most outrageous underground films in the 1960s and censored in several instances by government authorities. It was one of two films seized by the Los Angeles police for obscenity and for not complying with the laws concerning sexual activity on the screen, when it was shown in a special program of underground films.¹⁵ In a more recent case of censorship, *Fuses* was taken out of a program of sexuality in American film shown at a Moscow film festival in 1989. It was scheduled to be screened among Russ Meyer's *Beyond the Valley of the*

Dolls, Spike Lee's *She's Got to Have It*, and Steven Soderbergh's *Sex, Lies, and Videotape* but after an unscheduled opening night showing was not rescheduled.¹⁶

Schneemann was, by no means, the only avant-garde artist whose work was subject to government censorship in the 1960s. Other banned works include Smith's film *Flaming Creatures*, a transvestite orgy of sexual pleasure, several of Kenneth Anger's films, Ono's *Bottoms*, and Charlotte Moorman's topless cello-solo in Nam June Paik's composition *Opera Sextronique*, which landed her in prison. These works questioned traditional ideas about sexuality and breached the accepted moral codes and, sometimes, laws, as well.

However, in Schneemann's case, some extreme reactions by her audiences, as well as her marginalization within the avant-garde, surprise. During a performance of *Meat Joy* in Paris, a man from the audience came on to the stage and tried to strangle Schneemann. Recalling this incident, the artist wrote: "Steeped in the writings of Wilhelm Reich I understood what had affected him but not how to break his hold on my neck!"¹⁷ Eventually, three women threw themselves on the man and dragged him off the stage. By the time *Fuses* was released in 1967, the Hippie movement was celebrating its Free Love ethic in the Haight Ashbury Summer of Love, and communes were blossoming in Europe. Still, when the film was shown in Cannes in 1968, where it received a special jury award, a group of about forty men slashed the theater seats with razors, threw the shredded padding around and shouted, apparently airing their distress about unfulfilled expectations....

Schneemann's ambivalent role within the avant-garde manifested itself most pointedly in her official excommunication from the Fluxus group in the mid-1960s, a group with which Schneemann was associated through common interests and friends. Several of her performances in the early 1960s, such as her *Glass Environment for Sound and Motion*, were staged with well-known Fluxus artists such as Dick Higgins and Philip Corner. She later also collaborated with Yoko Ono and Shigeko Kubota, both highly accepted members of the Fluxus group. While Schneemann cannot be considered a Fluxus artist per se, the severe judgement against her work by the ideological leader of this group, George Maciunas, who gave other female artists a fairly comfortable dwelling,¹⁸ sheds light on some of the problems that her art posed to the New York avant-garde. He characterized her work as "operatic", "political", "sexual", "metaphoric" and "messy". In a later statement, Schneemann expressed her ambivalent standing:

"fluxus can be lots of fun when the boys let you on their boat
sometimes they throw you off the boat
you have to be NEAT all your words games philosophy
and things you make have to be NEAT (except for wolf and claes
they can smear their pages it's o.k.)
if you don't wear underpants or show your pussy you get pushed over the side [...]"¹⁹

The sexual explicitness of Schneemann's work may well have been used as a pretext to censor it in the 1960s. I want to suggest, however, that some extreme audience reactions to her work and its marginalization within the avant-garde and later in feminism are due to the fact that she injected her art with sexual passion.²⁰

Schneemann's particular representations of body and sexuality posed an open threat to patriarchy (and I include a good portion of the 1960s avant-garde here) by challenging a phallogocentric, controlled sexuality and its visual representations. By using the naked female body permissively and by presenting sexuality, including heterosexuality, as a joyful experience, Schneemann's work also ran counter to later feminist ideas about this subject. While accepted as an initiator of feminist body and performance art and appropriated as role model by various feminist artists, her

work has been continuously criticized for not complying with a narrowly defined feminist correctness in the field of vision.²¹

Schneemann, one could argue, is a naïve child of the sexual revolution. Though keenly aware of women's discrimination in the art world and of the misrepresentation of women's sexuality in dominant culture, it is likely that Schneemann was one of the women who objected to early feminist analysis of the male-female power relations in the bedroom.²² Kate Millet was right, of course, when she stated that sexual intercourse does not take place in a cultural vacuum. It would be short sighted, however, to interpret Schneemann's early representations of the women's body as sheer ignorance in feminist terms. A closer look at *Meat Joy* shows, that by defiling the bodies of the female performers, Schneemann consciously disrupted dominant notions of the female body as beautiful spectacle and of female sexuality as pristine. And, my analysis of *Fuses* shows that Schneemann quite systematically undermined the very premises on which gender specific visual pleasure in the cinema is based, assumptions feminist film critics began to expose only in the mid-1970s.²³

Further, while there is no doubt that *Meat Joy* and *Fuses* are built on heterosexual love-making, a closer look reveals that they are not merely about heterosexuality. Amidst the tangle of bodies and materials in *Meat Joy*, or the grid of spots, scratches, and colors over(p)laying the sexual imagery in *Fuses*, it becomes impossible to define exactly what we are looking at. In those sequences, a coherent body image defined as male or female is dissolved. For Schneemann it becomes irrelevant whether we can decipher female or male body parts, plucked chicken legs or hot dogs, menstrual blood or red paint, white dots or ejaculate, as it is the complex sensual experience involved in the action that she tried to capture. The artist made bodily sensations and pleasures themselves her subject.

Schneemann's crusade for the acceptance and validity of unmediated bodily sensations continued to permeate her work into the 1980s, as the correspondence with a fellow artist testifies. After watching Schneemann, then in her early forties, performing nude in her *Fresh Blood: A Dream Morphology*, artist colleague Dick Higgins suggested that she should find a beautiful, young feminist artist who should operate as a surrogate, a stand-in for Schneemann in her performances.²⁴ Apart from Higgins' blatant bias against the erotic portrayal of a middle-aged woman, such a suggestion misses the core of Schneemann's work, which is exactly to criticize substitute experiences. The artist responded thus that it would be "a shame to forgo the opportunity to perform as an ambivalent-erotic. I have only one chance to be middle aged, right? So why not see what that tells? I can be the wrinkled knees I once wished off 'the stage' [...], the double chin, rounded belly, etc..."²⁵ Schneemann's answer to Higgins' insulting suggestions emphasizes that her work centers on her body and her (sensual) experiences in an immediate way, and in that also does not make a claim to represent "everywoman".

[...]

I do not mean to suggest that Schneemann's work in the 1960s and thereafter was exclusively influenced by Reich. However, I find an acknowledgement of his influence, in view of the artist's intense study of the psychologist's writings, crucial in understanding Schneemann's individual brand of sexual aesthetics and politics, as well as her continued marginalization.²⁶ Both, Reich and Schneemann, have mined a sensitive spot in this society in their work. By making a claim for the validity and necessity of physical sensations in a sexual as well as in a cultural-political context, they are rebelling against a society preoccupied with the visual, the make-believe, the surrogate, and, last but not least, the construct.

¹ For sexist comments about *Eye Body* see Carolee Schneemann, interview with Rebecca Schneider in Schneider: *The Explicit Body in Performance* (New York, NY: Routledge, 1997), 37. *Eye Body* can be interpreted as combining and transcending Pollock's Action Painting, in which the painter's body became a moving agent, Klein's *Anthropométries*, in which

the artist used women as live paintbrushes, and Rauschenberg's *Combine Paintings*, in which he used everyday objects and images in order to bridge the gap between life and art. In *EyeBody* Schneemann was an active agent using herself as an additional material and ground.

² See Carolee Schneemann's *Labyrinth* (University of Illinois, 1960), Carolee Schneemann Papers, #95000, box 1/1960-67, file: *Labyrjnth*, 1960, Getty Research Institute.

³ In an interview with art historian Moira Roth in 1979 Schneemann stated that when she did *Eye Body*, her traditions were still so painterly that she would have objected very strenuously to the literary implications of autobiography. She rather, at that time, saw the body as a primary material that she wanted to explore, as she explored other materials such as metal, glass, and plastic. See the unpublished interview in the Carolee Schneemann Papers, #950001, box 14, file: Censorship, 1990, Getty Research Institute.

⁴ Carolee Schneemann *More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings* (New Paltz, NY: Documentext, 1997 (1979) p. 196.

⁵ Schneemann, *More than Meat Joy* p. 58.

⁶ Schneemann's film *Fuses* was shot with a 16mm camera. It is silent, ca. 22 minutes long at 24 frames per second (sometimes screened at 16 frames per second), and was first shown around 1967-68. The video version of 1992 is about 18 minutes long.

⁷ For my analysis of *Fuses I* am indebted to Scott MacDonald's insightful essay "Carolee Schneemann's Autobiographical Trilogy", *Film Quarterly* 34:1 (Fall 1980), 27-32 and his interview with the artist in his *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988) pp.134-151, as well as to David James' excellent structural analysis of this film in his *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989) pp. 317-321.

⁸ Dave Mc Cullough, "Eat Movies", *San Francisco Express Times* (February 25, 1968[?]).

⁹ Schneemann mentioned the influence of Wilhelm Reich's theories on her work repeatedly in her *More than Meat Joy*, beginning with the preface, p. 7. She also discussed the importance of Reich's ideas in her work in an interview with the author, New York, August 7, 1997.

¹⁰ Schneemann, interview with the author, New York, August 7, 1997.

¹¹ Jerome Greenfield, *Wilhelm Reich vs. the U.S.A.*, New York, NY: Norton and Company, 1974, p. 66.

¹² It is not yet clear, whether some of Reich's Books unrelated to his orgone research were burned, as well. While the FDA denied these charges, co-workers of Reich, who witnessed the burning, called this denial a cover-up. See Greenfield, *Wilhelm Reich vs. the U.S.A.*, p. 253.

¹³ While ideas on biopsychiatric orgone therapy found widespread application in an allied system of therapy called bioenergetics, the New Left became interested in Reich's early politically inclined writings, such as in Paul A. Robinson *The Freudian Left* (New York, NY: Harper and Row, 1969). For the reception of Reich in the 1960s, see Greenfield, *Wilhelm Reich vs. the U.S.A.*, p. 11.

¹⁴ See Carolee Schneemann, "The Obscene Body/Politic", *Art Journal* 50:4 (Winter 1991), p. 29.

¹⁵ See "Police Seize two Underground films" (July 19, 1969), Carolee Schneemann Papers #950001, box 64, file: Film and Performance Clippings, 1969, Getty Research Institute.

¹⁶ See Carolee Schneemann, "Notes from the Underground: A Feminist Pornographer in Moscow", *The Independent* (March 1992), pp. 23-25.

¹⁷ Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 194.

¹⁸ Among the female artist George Maciunas accepted into the Fluxus group were Shigeko Kubota, Yoko Ono, and Mieke Shiomi. He, in fact, was close friends with Kubota and named her vice president of the movement, and he was deeply impressed by democratic nature of Ono's early conceptual works, which he help up as an example of Fluxus ideals.

¹⁹ Carolee Schneemann quoted in: *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962* (Milano, Italy: Mazzotta, 1990), p. 89. Schneemann's exclusion from the American Fluxus-movement continues today. Her affiliation with that group still remains unacknowledged in major US-American compilations of Fluxus art. Editor's note: For a discussion of the relation to "mess" see Joanna Frueh "Making a Mess, Women's Bane, Women's Pleasure", in K. Deepwell (ed.), *Women Artists and Modernism* (Manchester: Manchester University Press), pp. 142-158.

²⁰ One can argue, that with her hedonist approach Schneemann fit more readily into the European Happenings movement which tended to be openly political, sexual, and, in particular the work of the Viennese Actionists, utterly messy. In spite of these similarities, the aggressive sexuality of these actions was quite contrary to Schneemann's positive approach.

²¹ At a showing of *Fuses* at the Art Institute in Chicago in the early 1970s, a group of lesbians became extremely angry

because the film did not provide a role model for them. *Fuses* has further been criticized for offering the naked female body, and therefore inviting appropriation by male culture as pornography.

²² Judith Hole and Ellen Levine noted about this objection that "[W]omen who believed that they were defining their own sexuality, by virtue of their freedom to have sexual relations whenever they chose, resisted the notion that their sexuality was still defined by men." In Hole and Levine, *Rebirth of Feminism* (New York, NY: Quadrangle Books, 1971), 221. The authors also state that Anne Koedt's essay "The Myth of the Vaginal Orgasm", first distributed in 1968, prior to its publication in 1970, met with resistance within the new women's movement. The authors expected that women would have felt a sense of psychological liberation at Koedt's "discovery", which countered the notion that full maturity into womanhood depended on moving from clitoral to vaginal orgasms, maintained by Freud and his followers. See page 220.

²³ See Laura Mulvey's influential essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (Fall 1975), pp. 6-18.

²⁴ Dick Higgins in a letter to Schneemann, March 10, 1981. Carolee Schneemann Papers, # 950001, box 37, file: Higgins, Dick, Getty Research Institute.

²⁵ Carolee Schneemann in an undated answer to Dick Higgins. Carolee Schneemann Papers, JI 950001, box 37, file: Higgins, Dick, Getty Research Institute. See the entire correspondence regarding Higgins' criticism in this file.

²⁶ It is interesting to note that Schneemann has openly rejected the interpretation of her work in Freudian terms. Schneemann, for example, does not consider the umbrella, which frequently appears in her work, as a phallic object but a manifestation of vulvic space, which unfolds when you open it. See Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1989), 171f. At a performance of her *Up to and Including Her Limits* in the mid 1970s, in which Schneemann was swinging naked in a harness, a man in the audience, well-known sociologist Erving Goffman, maintained that the artist's use of a rope evoked ideas of sado-masochistic pleasure. Schneemann objected that his interpretation disregarded the actual feelings involved, and that the motion of swinging for her triggered pleasurable childhood memories. Dick Higgins came to her aid claiming that "the rope is innocent". Schneemann related this incidence in a public lecture at the University of California in Santa Barbara, January 25, 1994.

[In Anette Kubitz's dissertation *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2002.]

Fluxus Feminus

Kathy O'Dell

There's no denying it: Fluxus was an inclusive operation. The 1993 retrospective exhibition *In the Spirit of Fluxus*, brilliantly organized by Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss of the Walker Art Center, confirmed that there were probably more women and artists of color associated with Fluxus than with any other previous grouping of artists in Western art history. This is no insignificant fact, given the origins of Fluxus in the early 1960s in the wake of the seemingly monolithic, white, male-dominated phenomenon of Abstract Expressionism. Charlotte Moorman, Nam June Paik, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Carolee Schneemann, Kate Millett, Shigeko Kubota, and Yoko Ono are only a few of the artists who at one time or another were associated with Fluxus and were represented in the exhibition.

Inclusivity is a relative term, however, and when it comes to figuring Fluxus into the discourse on, say, gender issues, the title of this exhibition should be taken very seriously. For it was, indeed, "in the *spirit* of Fluxus" that its practices be inclusive. But the historical reality was somewhat different — a history impossible to document in exhibition format due to the amorphous nature of its underpinnings. It is this history I wish to explore here, in an effort to expose those underpinnings and the affect they had on work by women associated with the artistic activities that came to be known as "Fluxus".

As is well-documented in numerous texts, one of the most recent being the substantive catalog that accompanied the exhibition (see Armstrong and Rothfuss 1993), it was Lithuanian architect and graphic designer George Maciunas who in 1962 bestowed the name "Fluxus" on an array of international artists who shared a particular sensibility from which they would work for many years, up to and including the present moment. For the same amount of time, this shared sensibility has defied firm definition — a predictable and no doubt intentional outcome of Maciunas's neologizing a name for the group from a root word signifying constant change and transition.

The Fluxus retrospective, which in January of 1996 finished a three-year tour through the United States and Europe, revealed certain characteristics common in much of the artists' work — wit, love of language games, a purposeful childlikeness. But, very accurately, the exhibition revealed no unifying sense of style, form, or content that might ever allow Fluxus to be pigeonholed. It was precisely this lack of stable identity — a condition stunningly prescient of postmodern art practices — that opened Fluxus up to wide participation but also, it would appear from a close look at Fluxus history, closed off that possibility. Between 1962 and his death in 1978, Maciunas carried out frequent acts of excommunication which were paradoxically motivated, I believe, by unconscious factors — the "amorphous underpinnings" of Fluxus history — that are part and parcel of acts of destabilization.

Fluxus archivist Harry Ruhé has documented one of Maciunas's more consummate dismissals in his flamboyantly entitled book *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties*. He quotes a letter he received from George Maciunas in November 1975: "[Charlotte] Moorman is on a Flux-blacklist which means that I boycott and do not cooperate with any exhibit, gallery, concert hall or individual that ever included her in any program or show, past and future" (in Ruhé 1979: n.p.). It was not only work by Fluxus women, however, that suffered from exclusionary practices. Ruhé quotes another section of the above letter in which Maciunas categorically brushes aside Joseph Beuys, Philip Corner, Toshi Ichihyanagi, Takehisa Kosugi, Jackson Mac Low, Robin Page, Terry Riley, Tomas Schmit, Wim T. Schippers, and Wolf Vostell, claiming they had "nothing to do with Fluxus — ever" (1979: n.p.). Despite the absoluteness of this last proclamation, excommunications were not necessarily final. Alison Knowles, for example, has reported that she and

Dick Higgins were once excommunicated by Maciunas for presenting a concert in Sweden that was not in keeping with a preferred list of events he had sent them — sent too late, that is, for them to change their plans (Knowles 1993). The excommunication was fleeting, however, as it was with many of the individuals on the above list, a fact that can be witnessed from the volume of these two artists' works considered by Maciunas to have qualified as Fluxus, several of which were included in the *In the Spirit of Fluxus* exhibition.

Such stories of excommunication — often temporary — of female *and* male Fluxus artists abound. Nonetheless, even when excommunications were not official, final, or even clearly stated, it was more often than not the female artists who took such responses seriously.

It is the latter stories that are of interest to me, but not in terms of searching out gossip details of who was officially excommunicated from Fluxus when. Rather, I wish to stay focused on the phenomenon of exclusion, its practice, and its possible root causes. Given the fact that exclusionary practices have plagued artists throughout history-up to and including, especially, the last several years in the United States (Karen Finley, Tim Miller, John Fleck, Holly Hughes, the late David Wojnarowicz, and Ron Athey are only a few of the more high-profile names that can be cited) — speculating on causes is not only warranted, but imperative.

It is my contention that the root cause of these practices, at least in part, has to do with the relationship in the work between *body* and *text*. And I mean these terms to be taken in the most down-to-earth way: *body*, as the actual physical entity of the artist; *text*, as the words the artist uses or produces. More to the point, it is, perhaps, the threat this relationship poses to dominant forms of power, when exploited — especially by women — that prompted dismissal of certain artists and/or certain of their works from the canon of Fluxus production. (In the case of Fluxus, that power was initially embodied by Maciunas, and then by those who followed his lead.) I say "especially by women" since it has been thought within Western and some Eastern traditions that concerns related to the body rest more in the domain of women, and textual concerns in the domain of men. Put the two on a collision course and there is bound to be a volatile outcome.

"Volatility" is the key word here and one that readily comes to mind when one thinks of the infamous combination of Karen Finley's chocolate-and-tinsel covered body in *We Keep Our Victims Ready* (1990) and her earsplitting text about the perception of women as nothing but shit (symbolized by the chocolate) and decorative objects (symbolized by the tinsel). In order to get at the sticky issue of exclusionary practices within Fluxus, it is necessary now to step back and ask some basic questions: What precisely was the relationship between body and text in Fluxus? What did it look like? What did it suggest?

I am going to concentrate on only a few examples of work, many of them performance pieces, by women who at one time or another were associated with Fluxus. Body-text relationships are most obviously explored in the arena of performance, where the activities of both the artist's body and her text (whether the text be taped, read aloud, or printed) are often experienced simultaneously. However, as Kristine Stiles has pointed out in her essay in the catalog for *In the Spirit of Fluxus*, all Fluxus production is "performative" in nature (1993:65). Indeed, whether it be an object like Kate Millett's 1967 *Stool*, a simple event score like George Brecht's 1962 *3 Piano Pieces* which simply reads "standing/sitting/walking", or an entire evening of live events-a "concert", as Fluxus artists would call such an evening — the activation of the body is implicit, if not totally explicit.

Many works by Kate Millett and Carolee Schneemann serve as examples of, respectively, implicitly and explicitly performative pieces. Both these artists were at one time "officially" associated with Fluxus. An examination of the relationship between body and text in a selection of pieces they produced both during and after their official Fluxus tenure, along with a brief look at a more subtle form of prohibition experienced by consistently official Fluxus artists Yoko Ono and Shigeko Kubota, will elucidate some of the motivating factors in exclusionary practices within Fluxus.

In 1975 Schneemann presented a performance entitled *Interior Scroll* for "Women Here & Now", a program of events held in a church in East Hampton, Long Island. *Interior Scroll* brought together elements operative in Schneemann's work at least since her 1962 contribution to an evening of performances organized by Dick Higgins and Philip Corner at the Living Theatre in New York. There, in *Glass Environment for Sound and Motion*, she "collaged" the stage with broken mirrors and safety glass, then encouraged performers to move through the environment in an effort to "find and develop personal motivations by immediate contact with materials and each other" (Schneemann 1979:21). As Philip Corner and Malcolm Goldstein played music, Schneemann shone high-powered flashlights on the performers, producing an effect of "drawing with light". From this performance through subsequent performances at the Judson Church and elsewhere, Schneemann continued to demonstrate a devotion to processes of drawing and painting.

Schneemann also remained committed to a combinatory use of body and text. That is, the body, according to her foundational theory, was to function as responsively as the human eye: text was to be incorporated in the form of audiotaped voice-overs, text recited aloud, or written documentation that could serve as inspiration for subsequent performances, akin to the use of scores in Fluxus. *Interior Scroll* brought these features together with Schneemann's feelings toward how she had been received in the art world to date.

Schneemann entered the performance space wrapped in a sheet, under which she wore a small, decorative apron tied at the waist. She disrobed, climbed onto a table, and proceeded to outline the contours of her body with brushstrokes of dark paint, intermittently taking up what she calls "action poses", like those implemented in life-drawing classes. Throughout, she read from her 1975 book *Cézanne, She Was a Great Painter* (Schneemann 1975). At the end of this segment, she dropped the book, stood up on the table, and performed the most frequently reproduced portion of this piece. Legs apart, knees slightly bent, Schneemann slowly extracted from her vaginal "interior" a long "scroll" of paper from which she read a text that began:

I met a happy man
a structuralist filmmaker
— but don't call me that
it's something else I do —
he said we are fond of you
you are charming
but don't ask us
to look at your films
we cannot
there are certain films
we cannot look at
the personal clutter
the persistence of feelings
the hand-touch sensibility
the diaristic indulgence
the painterly mess
the dense gestalt
the primitive techniques [...] (1979:238)

The complaints of the filmmaker in this quasi-narrative are reminiscent of those of Maciunas, who, in his excommunication of Schneemann a decade earlier, pronounced her, she recalls, "guilty of Baroque tendencies, overt sexuality, and theatrical excess." Why this alleged inability "to look" on the part

of the male filmmaker in the narrative, or the inability "to include" on the part of Maciunas? Performance theorist Jeanie Forte suggests an answer that builds on French feminist thought, namely the theories of Helene Cixous and Luce Irigaray who claim that an inextricable bond exists between female sexuality and writing or, said more plainly, between woman's body and text (see Forte 1990:259ff).

These theories have been hotly debated for over a decade, but Forte maintains that any dissent concerning this bond

becomes pointedly rhetorical with women's performance art [...]. The very placement of the female body in the context of performance art positions a woman and her sexuality as speaking subject, an action that cuts across numerous sign-systems [...]. The semiotic havoc created by such a strategy combines physical presence, real time, and real women in dissonance with their representations, threatening the patriarchal structure with the revolutionary text of their actual bodies. (1990:260)

Forte goes on to address Schneemann's *Interior Scroll* specifically, claiming that "it seems as though [Schneemann's] vagina itself is reporting [...] sexism" (260). "Semiotic havoc" is not only the province of performance art, however, as Schneemann proved in her contribution to the book *Fantastic Architecture*, edited in 1969 by Fluxus artists Dick Higgins and Wolf Vostell — a book that included works by Fluxus and non-Fluxus artists. As part of her essay on "Parts of a Body House", in which enlarged organs of the body serve as sculptural environments for human activity, Schneemann displayed a nude self-portrait (Schneemann 1969). The image of her body appears across the middle of the book, with semitransparent pages of text separating the two parts of the picture. The superimposition of Schneemann's body and text constitutes a send-up of the *Playboy* centerfold tradition. Unlike *Playboy* centerfolds, however, which typically feature women in poses configured by men, Schneemann's self-portrait is in a position of her own construction, poised as if ready to pounce, eyes assertively, if not warily, trained on the viewer. With the semitransparent pages of text cutting across the picture, her body, no matter how you look at it, cannot be seen as a totalized and thus more easily controlled entity. Only Schneemann's body *and* text, superimposed and inter-related, can be seen as a totality — one whose agency rests with the artist herself. But something's wrong with this picture: that which has been left out.

Besides the written text for "Parts of a Body House", Schneemann had expected that the editors would include the detailed drawings of the various "body rooms", such as "Guerilla Gut Room" and "Genitals Play Room". While the ostensible reason for the work not to be included was financial — understandable on a conscious level — is it too speculative to imagine that on an *unconscious* level, the editors may have felt that to include yet another form of "Fluxus Feminus" representation would only have increased the excessiveness of the body-text relationship already inherent in the "centerfold"?

It would appear that it was a similar exercise of agency and excessiveness, launched from a provocative relationship between body and text, that prompted Kate Millett's disappearance from the Fluxus camp. In Millett's case, however, there was no formal exclusion carried out, simply the end of her inclusion.

Millett met Maciunas in the mid-1960s and, as the documents compiled by archivist Jon Hendricks in *Fluxus Codex* show (1988:403-05), between 1967 and 1969 Maciunas considered mass-producing some of Millett's objects, including *Stool*, which is pictured in the *Codex*. A plain wooden stool with a cushioned seat and each leg stuck into an everyday shoe, *Stool* displays typical Fluxus principles of wit and surreal juxtaposition — here, the juxtaposition of movability and stasis. According

to Millett, it was the dada fun and surreal transformation inherent in Fluxus that kept her involved in the movement. She explored this quality in her installation work of the period as well—for example, in *Trap* (1967).

Trap is represented in the *Codex* via a photograph, taken by Maciunas, of a segment of the installation entitled “City of Saigon”. Consisting of high-heeled papier-mâché legs protruding from a string of wall urinals, the segment was meant as a commentary on America’s perpetuation of prostitution in South Vietnam during the war. The female body, trapped by an emblem of male bodily needs, is reduced to and framed (entrapped) as fetishistic fragment.

Another segment, not pictured in the *Codex*, featured the haunting torso of a female figure. This figure makes the most direct reference to the background narrative from which Millett’s work from mid-1967 onward grew. The year before, Millett read a newspaper story about a young girl named Sylvia Likens, who had been brutally tortured over the course of weeks by several teenagers and a woman with whom she had been boarded in Indianapolis by her parents. The girl was eventually found in a back bedroom of this woman’s house — found dead, with an inscription carved into her body. The inscription read: “I am a prostitute and proud of it.”

This utterly shattering relationship between body and text, and the myriad meanings issuing from that relationship, became the touchstone for almost all of Millett’s subsequent artistic and written production. In *Sexual Politics*, published in 1970, Millett analyzed patterns of sexual domination in history and literature to show the ideological hold those patterns have on Western culture. This book, Millett’s other writings, and her artwork contributed immensely to American radical and cultural feminist thought and artistic practice in subsequent decades. Her work also connects, as does Schneemann’s, to French feminist theory, especially to the concept that “to write from the body is to re-create the world” (see Jones 1985:366). Clearly, the fact that Sylvia Likens’ body had been so tragically “written for her”, her sexuality fictionalized and inscribed upon her, motivated Millett to write in an effort to “re-create the world.” And she has done so, in both her art and her writing up through her 1994 book, *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*.

The *Codex*, as already mentioned, does not include a photograph of this segment of *Trap*, nor does it indicate in any other way that the Sylvia Likens story is a reference point for Millett’s work. This absence, as I see it, produces a disturbing decontextualization of the *Trap* installation, a troubling separation of body and text that disallows full cross-referencing between this story of entrapment, the story of entrapment of South Vietnamese women in the 1960s, and millions of other stories of oppression.

In all fairness, the *Codex* does not profess to provide a wide-ranging documentation of Fluxus. Given that, one can be grateful to Hendricks for having included *Trap* at all. For to qualify as an entry in the *Codex*, as Hendricks writes in his “Foreword”, an artwork has to have been “listed or described in a Fluxus publication or [...] mentioned in correspondence by George Maciunas as being planned as a Fluxus work” (1988:25). *Trap* did not qualify.

What interests me historically about this system in the case of Kate Millett is the fact that the last recorded “listing [...] description [...] or mention” of her work “in Fluxus publications or by Maciunas in correspondence” (hence, her last mention in the *Codex*) is cited as “ca. December 1969” (403-05) — precisely the time frame in which *Sexual Politics* was being published. Millett has claimed that virtually all her sculpture qualifies as Fluxus (and there are many more examples beyond those already mentioned, ranging from *Roller Skate Table*, (1965), to “Window in Clare” from the installation *Madhouse, Madhouse* (1987), to *Psychiatry* (1995), which was featured in an entire exhibition she entitled *Flux Sculpture*, held at the Noho Gallery in New York, March–April 1995). She has also clarified that she did not feel excluded by Maciunas personally. Nonetheless, documentation of Millett’s official inclusion in Fluxus stopped just as her writing started spilling out

into the world, taking the body — “sexualized” and “politicized”, to borrow from the title of her groundbreaking book — with it.

Is it too speculative, once again, to suggest that what could be construed as an excessive body-text relationship — that is, energetic literary and artistic production regarding this relationship — might have had something to do with the cessation of Millett’s official involvement in Fluxus, in the same way that excess seems to have prompted Schneemann’s excommunication? If so, the motivations were no doubt, as in Schneemann’s experience with the *Fantastic Architecture* project, unconscious. But should unconscious motivations not be taken into account when considering the ramifications of exclusion?

The concept of women’s texts exceeding the body but never leaving it and all its “sexual politics” behind is, I believe, fundamental to the work of many women who at one time or another were associated with Fluxus. Other examples, which attracted an arguably less serious form of exclusion — harsh critique — can be found in certain works by Shigeko Kubota and Yoko Ono.

Kubota enjoyed unbroken participation in Fluxus. But as Stiles reports in her catalog essay, the artist felt that fellow Fluxus members loathed her 1965 performance entitled *Vagina Painting*, in which, crouching over white paper, she executed a painting with a brush attached to her underwear (1993:77). Kubota “redefined Action Painting according to the codes of female anatomy”, Stiles argues (1993:82). To be sure, when situated in the art historical context of Abstract Expressionism, Kubota’s piece can be seen as wreaking “semiotic havoc” with this mode of production’s masculinist concerns of mastery over ever-increasing amounts of visual space.

Stiles also quotes Yoko Ono, who felt her work was often rejected by Fluxus participants, because it was “too animalistic” (1993:77). Perhaps Ono was speaking of works like *Cut Piece*, in which she takes on the look of a creature in the process of being skinned. In this performance, first presented in 1964 in Kyoto, Japan, then at Carnegie Recital Hall in New York in 1965, and at the Destruction in Art Symposium in London in 1966, Ono knelt, placed a pair of scissors in front of her, and invited audience members to come up on stage and cut the clothing from her body. Throughout most of the piece she sat completely still, training an icy stare on the audience, past those who took her up on her offer. By ironically replicating stereotypically male practices of voyeurism, as well as stereotypically female states of passivity, she competed with traditions of voyeurism and demonstrated another form of mastery over visual space.

It would appear from all the examples discussed that it is the relationship between body and text — especially in the hands of women — that can trigger exclusion or, at the very least, harsh critique from those involved with a canonized art practice such as Fluxus. One aspect of the strategy used by the artists in the works I have been discussing is that of playing ball, so to speak, in the boy’s gym. As such, the strategy was situated time-wise in the early days of the second wave of 20th-century feminist thought and action, where vying with patriarchal concerns in an effort to claim a more feminized space was plenty to deal with. But there was far more going on in these works than a pro-con debate.

I believe that it was not only the implementation of a feisty, oppositional type of strategy that triggered practices of exclusion within Fluxus. There was yet another form of “semiotic havoc” in operation—a complex, ambiguous form that incorporates aspects of a more psychoanalytically based feminism that grew in prominence from the 1970s onward. This view disallows an exclusively resistance/ counter-resistance reading of Fluxus works. Such a reading — driven by a notion of woman’s difference from man wherein “difference” can be too easily construed as a sim-

ple, biological concept — is inadequate to these works and to be avoided.

In part, my caveat appends that of Ann Rosalind Jones, who is wary of feminist views that merge body and text in a manner that assumes the body to be a wholly natural entity — a “given” represented in or by women’s texts as a source of essentialized self-knowledge. Jones, whose focus is feminist literature but whose argument applies to any form of representation, feels that to idealize women’s writing in this manner — as “an overflow of [...] woman’s unmediated communication with her body”: (1985:374) — is to forget the impact of social realities that intrude in the very space that certain body-text conflationists (as one might call those who deduce the power of representation directly from corporeality) would like to shrink.

Theories challenging conflationists (or “essentialists”, to use more common terminology) have come from feminists sometimes known as “constructionists” because they believe, according to Diana Fuss’s concise summary of essentialism and constructionism, that gender has more to do with “the *production and organization* of differences [...rather than...] any essential or natural givens [that] precede the processes of social determination” (Fuss 1989:2-3). Constructionism has been informed by a wide range of theory-political, social, and psychoanalytic. In the psychoanalytic realm, the research of Jacques Lacan has been particularly useful. Lacan’s findings also have resonance in the artworks under discussion.

Building on Freud’s theories concerning the phallus, Lacan went on to emphasize its importance less as a biological entity than as a symbol of social power and, further, to question the context of the phallus in the patriarchal world of symbolism itself (see esp. Lacan 1985:61ff; Lacan 1977; Grosz 1990). Lacan’s theories are based on clinical observations that led him to conclude that the male *and* female unconscious is encoded in the very first year of life and is shaped by language that issues from the phallogocentric social patterns into which individuals are born. Differing from the theories of the conflationists/essentialists who believe woman can “write the body”, Lacan believes the body is “already written.” That is, the body, of which one becomes conscious by increments throughout child development, is already written by the unconscious mind. By locating precise shifts in this development when verbal language skills come into being to represent the unconscious, Lacan opens the door for individuals to seize control of what these moments entail, to take command of the powers of representation through which the body is already and always will be mediated, to marshal such effort toward doing one’s mediating oneself.

What is so compelling, I believe, about the artworks I have been addressing, is that there was an oppositional strategy at work (at least partially reminiscent of essentialist views) “as well as” a strategy inculcated with psychoanalytic principles (prescient of later developments in constructionism). One strategy was never privileged over the other. *Both* were in operation. For example, for all of Millett’s “writing from the body”, it should not be forgotten that her motivating story was that of the worst possible case scenario of the “body already written.” Indeed, Millett has continually demarcated woman’s difference from man in her work, but it is always in terms of a highly politicized and socialized difference. And while works like Ono’s *Cut Piece*, Schneemann’s *Interior Scroll*, and Kubota’s *Vagina Painting* may all focus on the body as a seemingly pure, wholly natural entity, they simultaneously literalize the activities, respectively, of shaping, writing, and painting. In so doing, the works represent the phenomenon of symbolic representation itself.

It is precisely this commingling — this adamant, though never trumpeted, desire to occupy some middle ground between what would only later be labeled essentialism and constructionism — that I feel may just have been the last push needed to trigger exclusion of the artists and/or aspects of their work just examined. For to occupy a middle ground was to defy the very kind of binary thinking on which the whole problem of sexism historically hinges — the very kind of binary thinking that is, ironically, at the heart of an exclusively biology-based essentialist strategy or, even more ironically, the debate between essentialism and constructionism itself.

204

While these Fluxus examples may only make subtle connections to then-inchoate psychoanalytic theories of representation like those I have sketched, the connections were crucial. For it was those connections, I believe, that helped facilitate — along with a strong element of social and political concern emanating from what to some might look like nature-bound essentialist works — the possibility of a middle ground. This conclusion may sound strange. Isn’t psychoanalytic theory generally seen as one of the bolstering agents of constructionism pure and simple? The answer is, no. In fact, as Fuss so convincingly argues, neither constructionism nor essentialism is so pure, so simple, so monolithic in its definition. As much as Lacan has served as a touch-stone for constructionists, he, too, as Fuss points out, veers toward essentialism-specifically, in his “aim to return the institution of psychoanalysis to its authentic Freudian roots. Lacan’s mission is to restore psychoanalysis to its essential truths, to what is most radical and irreducible about it” (1989: 10). Conversely, in regard to essentialism, Fuss shows how the social construction of the very language in which one has to think through or talk about natural essence makes it impossible to frame essentialism as purely natural.

In more recent years, Lacanian theory has been put to use by many feminists and artists who grapple with, among other things, the ambiguities of gender: gender slippage, issues of masquerade, bisexuality, and other complex areas of representation that cannot be contained by a simple, male-versus-female, oppositional debate. Questions of identity — What is the meaning of “she”? *Is she a she?* Does it matter? — are buried like land mines in the middle ground between essentialism and constructionism. “Woman” then becomes an unstable category, a matter of nature as well as representation, a force that can be manipulated (made explosive, even) through the critical agency of feminists and artists.

Even though in today’s art world, as in the earlier days of Fluxus, exclusion is not gender-specific — to wit, the list of artists cited earlier (Finley and Hughes as well as Wojnarowicz, Fleck, Miller, and Athey have been plagued by censors) — nonetheless, it is, by and large, the work of women or gay men that has been under fire during the past several years. Thus, the speculative question with which I wish to conclude is this: Might not the impulse to excommunicate on the part of those with the power to do so, then and now, have something to do with their perception of what could be called the “femme’...in...us” — the “us”, of course, including men and women, gay and straight, alike?

Those who represent and benefit most from the dominant power structure — generally white, heterosexual males — tend to stereotype the complex, ambiguous qualities of the “feminine” and, through the phenomenon of stereotyping, reduce, circumscribe, and contain those qualities, thereby making it easier to exclude the activities of so-called “feminized” artists, be they female or male. Thus, those in positions of power, presumably, can reduce the risk of discovering that complex, ambiguous gender-related qualities reside within themselves. What this would mean, of course, is that a middle ground exists — a middle ground of shared power. Very scary for those who think in absolute, either/or, black-or-white terms. Maciunas, long past the height of his excommunication practices and just a few months before his death, carried out a cross-dressing ritual at his own 1978 Flux wedding.

He exchanged with his soon-to-be-wife, Billie Hutching, his white tuxedo shirt and bow tie for her short, black, strapless slip and long-haired wig. One wonders, when imagining this scenario, if thoughts of the “Fluxus ‘femme’-in-us” could have been an unconscious motivating factor, along with all the other more conscious factors Maciunas proclaimed (his aversion to artists not sticking to his preferred lineup of performances, as cited by Knowles, or his dislike for “overt sexuality” and “theatrical excess”, cited by Schneemann) in at least some of his earlier excommunications? The ability of all the artists discussed to both write from their bodies and acknowledge that they have already been written, though once (perhaps) threatening, toward the end of Maciunas’s life was (perhaps) a reminder that the “feminine” is not entirely about nature nor entirely about so-

205

ciety and, therefore, not a threat to one's own biological or social status. That Maciunas titled his performance *Black & White* is telling. I would like to think that Maciunas discovered what some of the work he and others had dismissed had been demonstrating all along — that natural and social conceptions of the “feminine”, and the connotations of power that attend, are not black-or-white, either/or issues. They can be constantly mixed — exchanged, as Maciunas so provocatively demonstrates by involving another person, a biological female, in this symbolic trade of gender-coded props. The “feminine”, then, is shown to be both natural (the biological body does, after all, remain after all is said and done) and something wonderfully artificial, something that can be changed (at least in appearance, like any “text”) at will. Akin to the very field of language in which Maciunas loved to play, the idea of “woman” was shown to be something that could be constructed and reconstructed, neologized, put on and taken off.

Maciunas's cross-dressing, then, his fake femininity through which the threat of woman was possibly dispelled, stands as an unconsciously motivated testimony to the successful contributions of the many women artists who have been, at one time or another, a part of Fluxus.

[Kathy O'Dell, “Fluxus Feminus”, 1997, in *The Drama Review*, vol. 41, no. 1, (Spring), pp. 43-60.]

Race, Gender and Sex in Fluxus Events

Kristine Stiles

Questions of gender and sexuality figure prominently in Fluxus actions, and race — a subject that often had been ignored in the visual arts until recently — is considered. These issues emerged out of the artists' direct personal and social experiences as much as they equally reflected the growing internationality of the period, the nascent feminist movement, the sexual revolution of the 1960s, and most of all the civil rights movement. Strong proto-feminist elements appear particularly frequently in the performances of Japanese women associated with Fluxus and, in the case of Yoko Ono, these feminist aspects are sometimes interlaced with commentary on race and class. Although Fluxus artists did not always fully accept such content in the context of Fluxus performance (Shigeko Kubota remembers that her colleagues hated her performance *Vagina Painting* [1965] and Yoko Ono has explained that she was rejected because her work was “too animalistic”), it nevertheless was there and was presented often.

Henry Flynt (who, it is significant to note, has always claimed not to have been a part of Fluxus) overtly acknowledged political issue in his work. Flynt's rejection of European-derived “Serious Culture” (a term Maciunas often borrowed) and his breed theory had been motivated in large measure by the American civil rights movement, which provided, as he explained, a positive example for “the affirmation of otherwise despised identities.” Flynt's adaptation of methods for self-affirmation from American blacks may be traced to an adolescent experience he had when Helen Lefkowitz, a girl he admired, described him as a “creep.” This experience prompted him to study and later to lecture on the “positive creep values” individuals develop when involuntarily consigned to sexual isolation as social misfits.

In addition, the picket demonstrations Flynt waged against “Serious Culture” constituted a kind of social performance, also modeled on civil rights demonstrations of the time. On February 27, 1963, accompanied by his Harvard friend, the musician and later film and videomaker Tony Conrad, and by the filmmaker Jack Smith, Flynt picketed outside of the Museum of Modern Art, Philharmonic Hall at Lincoln Center, and the Metropolitan Museum of Art, where the Mona Lisa was then being exhibited to record crowds. The three artists carried signs bearing the slogans DEMOLISH SERIOUS CULTURE! DESTROY ART! DEMOLISH ART MUSEUMS! The following evening at Walter De Maria's loft, Flynt delivered the fifth in his series of lectures From “Culture” to Veramusement, in which he railed about the human “suffering caused by serious-cultural snobbery” while he stood before a large picture of the Russian poet Vladimir Mayakovsky. The audience was ushered into the room by first stepping on a print of the Mona Lisa that served as a doormat.

Flynt's commitment to civil rights and to the variety of cultures traditionally excluded from “Serious Culture” more directly inspired his picket protest on April 29, 1964, of Karlheinz Stockhausen's *Originale*, a performance then being presented in New York City at Town Hall in which many artists associated with Fluxus and Happenings participated. In a leaflet-poster, Flynt called on the public to “Fight Musical Decoration of Fascism!” denouncing a 1958 Harvard lecture by Stockhausen in which he claimed the composer had “contemptuously dismissed ‘jazz’ as ‘primitive... barbaric... beat and a few single chords’”, Flynt explained:

By the time he made that fascist-like attack on Afro-American music, Stockhausen was a well-known symbol of contempt and disdain for every kind of workers', farmers', or non-European music, whether the music of Black Americans, East European peasants, Indians, or even most of the music that West German workers themselves like.

Prior to this action, Maciunas had issued a Fluxus *News-Policy Newsletter No. 6* (April 6, 1963) that

proposed "propaganda actions" — disruptive performances to take place in New York City from May through November that would clog transportation systems with "break downs" on bridge and tunnel entries, that would confuse communication systems, disrupt public concerts, interfere with museums, theaters, galleries and, in general, cause social and institutional disruptions. Together with Flynt's activities, these proposals caused the most serious breach in Fluxus interpersonal relations. Mac Low and Brecht especially, and later Higgins, rejected such activities as socially irresponsible. This confrontation strongly helped to determine the subsequent ideological and political orientation of Fluxus performance, which seldom thereafter would be aimed at direct intervention.

Flynt's activities were stridently political and overtly committed to exposing and denouncing all forms of cultural imperialism. But the political content of a performance such as Benjamin Patterson's *First Symphony* (first performed in 1964 at George Maciunas' loft on Canal Street), although certainly suggested, is more oblique:

FIRST SYMPHONY

One at a time members of audience are questioned,
 "DO YOU TRUST ME?" and are divided left and right, yes and no.
 the room is darkened.
 freshly ground coffee is scattered throughout the room.

Patterson recalls that when the can of vacuum-packed Maxwell House coffee "was opened on stage in the dark... it made a predictable 'pop' — a sound familiar to many people (male and female) at that time thru military experience or 'civil rights' marches (it is the sound of opening the container of a smoke, percussion or teargas grenade)." According to Patterson, "My idea for having this audible 'POP' was to heighten anxiety."

Significantly in his "first" symphony, Patterson seemed to confront his predominantly white, avant-garde audience with its veneer of sophistication, that gloss that thinly cloaks deep and unresolved racial conflicts. In polling his viewers' "trust", he then perhaps incriminated those with and those without confidence in him by covering the space with the color brown (scattered coffee grounds), a metaphorical stain that might be understood as the taint of race that conditions and shapes the social exchange of blacks worldwide. Although never directly stated, Patterson seems to have suggested that whether belief is offered or deferred, the lives and hopes of those without white-colored skins, for whom white society offers neither recognition nor responsibility, remain negated, a negation signified in the scattered brown granules (individuals?).

Ultimately, of course, the participants in Patterson's piece experienced relief in realizing that they were being "threaten[ed] with nothing more than the wonderful smell of rich, freshly ground coffee." Responding to my interpretation, Patterson has suggested that the intention of the piece may well have been "just an experiment", explaining that he "often employed the methods of psychological, sociological and linguistic sciences" in his works of the period:

I must admit that I do not remember being so consciously aware of... racial implications when I made this work. Of course, I knew I was a Negro (the terminology in those days) and quite a bit about racism and how it was affecting my life. But, consciously, I really did not understand how deeply racism affected my work. Obviously, subconsciously a lot was happening.

While issues of race found both overt and covert expression, issues of feminism figured prominently in much of the work produced by women associated with Fluxus. Kate Millett, for example, who

collaborated briefly with Fluxus while working on her 1969 book *Sexual Politics*, designed a prototype for disposable, or "throw-away" dinnerware that in its rejection of women's traditional housework added a feminist component and anticipated Judy Chicago's more celebrated *Dinner Party*. On a more substantive level, Millett's art at this time addressed issues of women's entrapment abuse, violence and pain, which she metaphorically represented in cages, sculptural environments that portrayed images of victimization, imprisonment and suffering. Alison Knowles' *Glove to Se Worn While Examining* (early 1960s) has the uncomfortable innuendo of an anal probe or an anticipated visit to the gynecologist, while her *Child Art Piece* (1962) reflects tender parental concern for nurture:

Two parents enter with their child, and they decide a procedure which they will do with the child, such as bathing, eating, playing with toys and they continue until the procedure is finished.

Yoko Ono also used the theme of the child in several works. Her *City Piece* (1961) calls for the performer to "walk all over the city with an empty baby carriage" and her score for *Film No. 8, Woman* (1968) focuses on "pregnancy and delivery".

Ono's book *Grapefruit* (1964) contains numerous scores written throughout the 1950s and early 1960s for music, painting, events, poetry, objects, film, and dance (which formed the basis for her later collaborations with husband John Lennon, although she has seldom, until recently, received the credit). These texts refer to performances of an intimate physiological and psychological nature. Scores like *Pulse Piece* (1963) and *Beat Piece* (1963) emphasize the heart and circulatory system, and *Body Sound Tape Piece* (1964) focuses on the sound of various emotions at different ages in human development. The most eloquent performance of *Beat Piece* occurred in 1968 when she and Lennon recorded the heartbeat of the fetus that Ono miscarried while Lennon camped at her bedside on the hospital floor. This beat could be heard later on their album *Music No. 2: Life with the Lions* (1969).

The acute attention to multisensuality of Ono and other women artists associated with Fluxus ushers viewer-participants into the personal territories of their own anatomy and focuses on the intimate senses of touch and smell. Such works anticipate themes of 1970s essentialist feminism, as well as 1980s post-structuralism, as they prefigure French feminist Luce Irigaray's argument that women's multiple sexualized zones create a plurality based on the primacy of touch. Ono's *Touch Piece* (1961), for example, reads simply "Touch." The game pieces in Takako Saito's *Smell Chess* (1965) attend to the intimate sensory aspects of the body and serve to heighten sensitivity to olfactory capacities: her game becomes a sort of cerebral erotics. Mieko (Chieko) Shiomi's *Mirror* (1963) requires the performer to:

Stand on the sandy beach with your back to the sea. Hold a mirror in front of your face and look into it. Step back to the sea and enter into the water.

Shiomi's work recalls Simone de Beauvoir's analysis of woman in *The Second Sex* (1949) as a self-observer who mirrors cultural formations while simultaneously maintaining the view of her own private experience. As an observer of both conditions, she is witness to her own plurality.

The intense physicality associated with pleasure in these works may also be expressed as a psychological drive to materialize pain, to find a believing witness for pain, and to heal. Ono's *Conversation Piece* (1962) poignantly reveals such aims:

Bandage any part of your body.

If people ask about it, make a story and tell.
 If people do not ask about it, draw
 their attention to it and tell.
 If people forget about it, remind
 them of it and keep telling.
 Do not talk about anything else.

In this action Ono caused the bandage to become a presence that together with her speech acts, signified the wounds of psychophysical pain. It anticipates feminist theorists who have speculated on the role of speaking and listening in women's constructions of knowledge, and in its impulse to narrate invisible interior suffering, it is central to repossessing and sharing the "body as an historical text", the phrase used by Mae G. Henderson in her perceptive analysis of Toni Morrison's novel *Beloved*. Auto-analytic and autobiographical, *Conversation Piece* transforms private knowledge into public voice through the significations of an object.

Ono's performance of *Cut Piece* (circa 1964), in which she sat motionless on the stage after inviting the audience to come up and cut away her clothing, brought the theme of physical and emotional pain into the actual interplay of human intersubjectivity. The performance opens itself to a number of interpretations. It may be read as a discourse on passivity and aggression, on the presentation of the self as a victim connected to the reciprocity between abuse and self-denigration, or on the relinquishment of power required in the sadomasochistic exchange. It vividly demonstrates, as well, the potential for objectification of the "other" in the militarization of feeling that dislocates compassion from acts of brutality. It also comments on the condition of art and becomes that denouement of the relationship between exhibitionism and scopis desires that disrobes the imagined self-referential edifice of art and reveals it to be an interactive exchange between beholder and object. *Cut Piece* visualizes and enacts the responsibility that viewers must take in aesthetic experience.

Ono later extended her concerns beyond the sphere of body-actions into self-conscious political activism when she collaborated with Lennon in highly publicized media-events. The *Bed-In piece* that the couple performed on their honeymoon in March 1969, when they moved into the Amsterdam Hilton and conducted interviews ten hours a day "to protest against any form of violence", coalesced themes of sex, race, class, and gender. The *Bed-In* subverted both conventional and radical politics by fusing the public art-event (the ubiquitous 1960s "Be-In") with the private events of the human body. By extending the "telling" and "touching" that were both implicit and explicit in Ono's earlier art from the arena of nuptial intercourse to public discourse, the couple permitted themselves to be seen but, more important, to be heard as part of the international pacifist movement promoting "peace and love." The *Bed-In* also defied racism and classism in the couple's presentation of an aristocratic, Asian woman in bed with a working-class, European man: and it confronted sexism with the representation of a marriage of equality.

Shigeko Kubota's *Vagina Painting*, however, was the most aggressively proto-feminist performance of Fluxus, although she would not have described it as such at the time. On July 4, 1965, during the Perpetual Fluxfest in New York City, Kubota placed paper on the floor and, squatting over it, began to paint with a brush that she had earlier fastened to her underpants. Moving over the paper, she dipped the brush in red paint to produce an eloquent gestural image that exaggerated female sexual attributes and bodily functions and redefined Action Painting according to the codes of female anatomy. Kubota performed *Vagina Painting* exactly one year after she arrived in New York. The direct reference to menstrual cycles seems to compare the procreation/creation continuum lodged in the interiority of woman with the temporal cycles of change and growth she experienced in her own art and life after moving from Japan to the United States. Her artistic prog-

eny may be accessed in the action-text of metaphorical blood through which she objectified the immaterial creative biological center of woman and in the concrete image it manifested of her artistic powers. For, as the literary theorist Elaine Scarry has proposed in *The Body in Pain*, "To have material form is to have self-substantiating form."

Kubota's *Vagina Painting* must be understood as a historically daring rejection of the female as muse. In this action, she recovers woman as the source of her own artistic inspiration, as the gender able to produce both actual life and representational form. Kubota's event also posits female bodies as the nexus of art and of life, their material synthesis. Her action gives new and rather poignant, if not psychological, meaning to the desire expressed by so many male artists of her generation "to act in the gap between" art and life, as Robert Rauschenberg so succinctly imagined it.

Perhaps more than any male artist associated with Fluxus, Nam June Paik created unabashedly erotic and uninhibited sexual actions. Many of his works flaunt sexuality as passionate, ridiculous, often sexist, and always politically loaded. In 1962 he composed *Young Penis Sympho-ny*, which (in anticipation of an Orwellian world) was "expected to premiere about 1984 A.D." A vaudeville-like spectacle of phallic size, strength, and power, the score called for "ten young men" to stand unseen behind "a huge piece of white paper stretched across the stage mouth, from the ceiling to the floor and from the left to the right." Then, one after the other, each man was instructed to "stick his penis out through the paper to the audience." A metaphoric fellatio, intermingling the oral with the visual eroticism that is part of the voyeuristic/exhibitionistic exchange, the audience would be subjected to a physicality that violates scopis desires. Paik seemed to analogize the dominance of patriarchal models of political order to the aggressive and destructive character of world culture.

Paik's legendary collaborations with the avant-garde musician Charlotte Moorman (pre-figured by scores Paik had written in the early 1960s to be performed by a woman) are the most aggressive assertions of the eroticism of bodies — an eroticism that often included the willing objectification of both Moorman and Paik's bodies. These performances presented the body as the interstice negotiating shifting states of subjectivity and objectivity, as the body became both a performing set of behaviors and an object with presence. The collaborations with Moorman realized Paik's aim to move "Towards a New Ontology of Music", the title of his 1962 manifesto that called for music to be invested with the existential value of bodies. In *26' 1.1499" for a String Player*, performed in 1965 at the Cafe Au GoGo in New York City, the pair interpreted a score by Cage. Moorman held Paik's body as though it were a cello while playing a string stretched over his nude back. In Paik's *Opera Sextronique* (1966), performed at the New York Film-Makers' Cinematheque on February 9, 1967, Moorman progressively stripped during her performance and was arrested for exposing her breasts. She was subsequently tried and found guilty of "indecent exposure", although her sentence was suspended. Paik, however, was found not guilty when the judge reasoned it to be impossible to create "pornographic music"! Paik and Moorman's actions are extraordinary demonstrations of the role the body plays in structuring not only the meaning and presence of objects, but the juridical and institutional practices that control, manage, and litigate that body.

Paik was not the only Fluxus artist to create works that featured the woman as object. Patterson's *Whipped Cream Piece* (*Lick Piece*), first performed during the Fluxus Concerts held at the Fluxhall/Fluxshop, New York City, in 1964, calls for covering a body with whipped cream (the artist Lette Eisenhauer volunteered) and for any number of people, male or female, to lick it off. In the context of artists' powerful assault on conventional sexual mores in the 1960s, the score suggests the pleasures of mutual erotic consent and emphasizes the tactile, oral, and erogenous conditions of all bodies. However, from a contemporary perspective, Patterson's performance suggests sexist overtones, as does Robert Watts' *Branded Woman's Thigh*, mentioned in a 1962 letter to Maciunas. While Watts' idea for cow brands on a woman's thigh was never realized — to my knowl-

edge — his image of the potential mark functions as the indexical signifier of woman's subjugation and was the most potentially violent and abusive of all Fluxus body-actions.

With performance objects like his gendered underwear imprinted with representations of sexually explicit male and female genitals, Watts cloaked sexuality and permitted a free play of gender identities. Wearers were encouraged to allow sexuality to remain ambiguous by wearing its representation — a representation that may as well be of the sexual "other." Throughout Fluxus there is a persistent rejection of conventional sexuality, and the monolithic heterosexual values of the dominant culture demanded by social and religious institutions are often mocked — never so flagrantly and humorously, however, as in the cross-dressing at Maciunas and Billie Hutching's wedding in 1976. In each of these instances, wearers and viewers are reminded of the ways in which clothes contribute to the social constructions of gender, despite sexual affinities and attitudes supported by the corporeal and psychological body beneath them. Watts' gendered clothing supplies the meta-discourse far the revealing/concealing dimension of clothing, confounds voyeuristic and exhibitionist conventions, and contributes to the play between presenting and re-presenting that is a fundamental tension in all Fluxus performance.

Despite the very explicit examples that have been discussed here, however, usually when issues of sex, race, class, or violence appeared in Fluxus performance they were of a sublimated kind that contrasts starkly with the overtly hedonistic qualities found in other performance practices that coexisted, overlapped, and sometimes interlocked with Fluxus in the 1960s. The performances of Al Hansen, Carolee Schneemann, Rafael Ortiz, Jean-Jacques Lebel, Viennese Actionism, John Latharn, Mark Boyle, and Gustav Metzger more openly addressed some or all of the issues related to sexuality, destruction, violence, and politics. These artists frequently intermingled with Fluxus artists in the early 1960s: Lebel associated with Filliou, Patterson, Paik, Moorman, Willams, and Vautier (who appeared in Lebel's Festivals of Free Expression); Higgins, whose own work often dealt with danger and violence, published Hansen's *A Primer of Happenings & Time/Space Art* in 1965, the same year that Vostell and Jürgen Becker brought out *Happenings: Fluxus, Pop Art. Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*. Yet despite these associations, and despite the fact that themes of violence and sex were present in Fluxus performances, they were predominantly latent in the realization of most Fluxus practices. By the beginning of the 1970s, the ascetic restraint found in some of the work of Brecht, Young, Knowles and Maciunas had shaped the Fluxus identity to such an extent that a clear separation existed between Fluxus and such artists as Lebel, Schneemann, and Hansen. While Vostell's stridently political, erotic engagement in the creation/destruction dialectic often drew criticism, he maintained a position between the two extremes. Nonetheless, the "something" that characterizes Fluxus performance must include its concerns, no matter how restrained or sublimated, for gender, sex, race, danger, and violence.

[Kristine Stiles, "Race, Gender, and Sex in Fluxus Events", in *The Spirit of Fluxus*, Minneapolis: Walker Art Center, 1993, pp. 62-99.]

Food: The Raw and the Fluxed

Hannah Higgins

A list of Fluxed food reads like a menu: a bed of fresh carrots, abundant salad, bean porridge, frozen strawberries and orange juice, tuna fish on whole wheat toast (butter, no mayo), fresh apples, savory cheese, chilled wine, and deep, dark chocolate. We seem to be seated at a banquet that takes us from hors d'oeuvres through dessert. There are other Fluxed food banquets in nearby rooms: a rainbow banquet, all white, all black, all boxed, all clear. Whatever form determines each meal's contents, it is all delicious. Well, not quite—these meals are tasty, but not entirely edible. Fluxed food serves up good taste, whether in culture or food, for chewing over.

From within the greater history of art, it can be argued that Fluxed food combines the still life and the readymade in equal measure. The readymade enables artists to use things selected from the world as the material of art. The still life expresses the passage of time, the world's impermanence, by way of overripe or rotting fruit, delicate flowers, and the occasional hungry ant or flitting fly. Fluxus was not the first to combine these traditions by using real food as art material. Thirty years earlier, beginning in 1931, the Futurists also used real food to launch their attack on cultural decadence, habituated ritual, and institutionalized culture.

In Futurism, like Fluxus, food became a tool for reinventing life—most spectacularly through subverting norms of taste and domesticity. Filippo Marinetti's *Manifesto of Futurist Cooking* (1931), for example, inveighed against pasta as lethargy-producing, domesticated, and fattening. The manifesto was distributed at the Futurists' "Holy Palate" restaurant, where the familiar comforts of pasta and hearth were replaced, on one characteristic menu, with "blazing Jew's harp, drawbridge, railway disaster, keel of infernal vessel, wines from Trentino, hot chocolate and coffee, and liquor."¹ Cecilia Novero describes the phenomenon handily in terms that apply equally to Fluxed Food:

These actions (eating, cooking, and their metaphoric counterparts) bear more or less directly, more or less politically, on the avant-garde's immersion in and decomposition of this world that they ingest, bite into, and thereby construct anew in their works.²

Beginning around 1960, a generation of neoavant-garde artists loosely associated with Fluxus would use food in similarly inventive ways. Daniel Spoerri's experiments with real food date to a 1963 show at Galerie J in Paris and have continued through his Spoerri Restaurant and Eat Art Gallery in Dusseldorf in 1968 and 1970 to the present. Spoerri's historic food-works ranged from preserving meals as "snare" pictures, to naming a series of homonymous meals, to carefully rendering one food to look like another, to the delectable preparation of culturally taboo foods. Ants, horse meat, elephant meat, and snake all made appearances on the Restaurant Spoerri menu. Spoerri hung his famous trap-paintings on the walls: meals were displayed post-consumption, with all the leftover elements glued down — cigarette butt, wineglass, dirty plate, napkin, and scraps of food, preserved by air drying in the restaurant or studio. In Spoerri's careful constructions, the still life — in French, *nature morte* — was rendered real as a meal, consumed, and then "snared", to use Spoerri's term.³

Spoerri's friend Dieter Roth (or Diter Rot) displayed chocolate and bread sculptures, among other things, at Spoerri's Eat Art Gallery next door. Over the ensuing decades, Roth's chocolate busts acquired a patina of cocoa powder that slowly gave way to dust, and the bread sculptures hardened, chipped, and crumbled in response to the air, light, moisture, and movement of the surrounding environment. In other works, Roth sandwiched meat between glass plates; as the meat putrefied and decomposed, delicate rainbows of iridescent fat and mold gradually liquefied to a wafer thin, translucent fleshiness. A slice of life, Roth's food-works change in time.

While Futurism, as well as the food-works of Dieter Roth and Daniel Spoerri, demon-

strates both historic and contemporary affinities with Fluxus banquets. Fluxed food differs in that it generally involves food's everyday aspect. If Marinetti's Jew's harps and railways are anti-food, and Spoerri's food a spectacle to be seen or enjoyed as outside the norm, Fluxed food tends toward the ubiquitous. To use a much-maligned term, it matters that Fluxed food is real food, in the everyday sense. It is real as it grows. Real as it is prepared. Real as it is eaten. And real as it rots.

Fluxus food events constitute a spectrum. At one end are works where the material qualities of everyday food are paramount. At the other are works where actual consumption forms the basis of the "narrative." Most Fluxed food falls somewhere in the middle. The earliest event to emphasize the everydayness of food was probably George Brecht's *Incidental Music* (1961): "Three dried beans are attached to the keys [of a piano] with adhesive tape."⁴ Brecht then elaborated, "So, any sound is incidental. The important thing is that you're attaching the beans to the keys with the tape."⁵ The ubiquity of beans and tape, their nearly universal availability, locates this work within an everyday context. The roundness and hardness of the beans means they will likely roll, on or off the piano, requiring a gentle fingertip to stabilize them, or perhaps some advance preparation, sticking them first to the tape before introducing them to the surface of the piano keys. A key may be inadvertently sounded or a bean dropped. It's all music.

Moving slightly toward the consumable, the score for Dick Higgins's *Danger Music Number Fifteen* (1962) reads simply "Work with butter and eggs for a time."⁶ As the butter and eggs are mashed, cracked, whipped, and otherwise "worked", the squeezing and slopping of the materials dominates the piece. Even if the yellow results momentarily resemble a cooking action, the hollow tap of the eggs, the smooch, squish, and clack between the spoon and the bowl, make up the work. *Danger Music Number Fifteen* is not particularly about being edible: butter and eggs are worked (not slurped!) as the score is performed.

At the other end of the spectrum is Alison Knowles's *Proposition* (October 1962): "Make a salad." *Proposition* describes a dish that is not only made but also served and consumed. Care is taken in the quality of the ingredients, their preparation — washing, dicing, shredding, and so on — and in the exacting bite of the vinaigrette with which they are dressed. As in Brecht's *Incidental Music*, the sound is not planned but incidental.

Wherever they fall on the spectrum, one question remains of these very simple gestures: Why do they hold our attention? Many scholars have rightly noted in this regard Daisetsu Suzuki's transmission of Zen Buddhism's attention to the everyday to a receptive American audience. In the 1940s and 1950s, this audience included the American composer John Cage, and many of his students found their way in turn to Fluxus. However, this account habitually neglects the fact that Cage's receptivity to Zen was very much a byproduct of the experience-based, progressive education that had shaped him. The best-known proponent of progressive education, John Dewey, was much admired by Suzuki, widely read at the time, and active on the board of Black Mountain College in North Carolina, where Cage taught in the summers of 1948 and 1952. One explanation for how relatively insignificant events hold our attention, then, is offered by Dewey in *Art as Experience*:

A piece of work is finished in such a way that it is satisfactory; a problem receives a solution; a game is played through; a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation.⁷

Beans are taped. Butter and eggs are worked. Salad is tossed. Dewey's "experience" is based on the homology of real things being worked or played or rounded out in real time and reaching some form of "satisfactory" finish, whatever that may be.

The instructional Fluxus event proposes just such an experience, something bracketed

off and yet continuous with life lived. Insofar as Fluxus events move rhythmically back and forth between the unremarkable occurrence and the attentive "other" attitude or focus brought to it, event creators derive from music their interest in how time shapes experience. Even so, the specific duration of most events is not predetermined, since solution, satisfaction, and consummation are hard to predict. Dewey again:

Experience occurs continuously, because the interaction of the live creature and environment conditions is involved in the very process of living... In contrast with such experience, we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment.⁸

In other words, experience occurs in real time but is an experience by virtue of our attentive attitude toward it.

A onetime chemist, George Brecht invented the event type of performance that is associated with Fluxus in a 1958–59 class on experimental composition offered by John Cage at the New School for Social Research in New York. In a clear reference to music, the event instruction is called a score ("make a salad", "work with butter and eggs", "three dried beans are attached to the keys [of a piano] with adhesive tape"). Additionally, "event" is a scientific term that originated in physics. By ex-scientist Brecht's account, events are temporal objects, meaning that there is a material change involved in each of them.⁹ If the essence of music is temporal, in other words, event scores express the musicality (or temporality) of their everyday materials.

In Fluxus works, as in the world generally, real time takes many forms. Already we have seen real time in the form of the production and consumption of food events. Other Fluxed food-works exploit the distinctions between biological and mechanical or industrial time more explicitly. Larry Miller's *Slab* (1970) consists of carrots roughly equal to the artist's weight and size, sewn together and placed on the earth — a "morgue cadaver on a slab", by Miller's account.¹⁰ Over the course of thirty-three days, the carrots withered, shrank, were nibbled away by forest fauna, or dissolved while the grass frame that contained them softened at the sides, rounded at the edges, and eventually grew through the framed material. Miller describes the evolution beautifully:

The depression which seems to appear was created by the organic processes of the piece itself over time, decaying slowly — the moisture within the fresh carrots creating a wetting and softening of the specific area below it, and the "fertilizer" it provided for the nurturing of emerging grass beneath, which sprouted much more brilliant green and grew longer than the regular new grass growing up around it... it sank lower back into the earth, being absorbed and recycled.¹¹

Slab clearly demonstrates the process of ecological reclamation of natural material (the carrots? a body?), suggesting a symbiotic balance between artistic and ecological processes that, by definition, do not function like clockwork.

In contrast, George Maciunas's *One Year* consists of a grid made of the food containers Maciunas had used over the course of a year; he covered his wall with an irregular arrangement of areas dominated by the same frozen strawberry containers, frozen orange juice containers, sugar packets, and so on. This grid explicitly expresses the standardization of time and space into the quantified units of industrial life: a minute, an hour, a week, a month, and a year as rendered by the rhythmic repetition of carefully calculated ounces, pounds, and cubic inches in stackable form.¹² Digestive processes notwithstanding, the grid form of *One Year* illustrates the extent to which temporal and spatial regulation typify the widespread industrialization of society at large.

Likewise, Ben Vautier remarked poignantly on the abstract nature of food production and consumption with a street performance in Nice in 1963 and a subsequent edition of *Flux-Mystery Food* in 1966–67. These cans respond to Maciunas's practice of purchasing cans whose labels had fallen off from the grocery store for very little and consuming the contents, which would create essentially randomized meals of, say, peaches and beans or Spam and tomato sauce. Without the label, there is no visible relationship between the form of the container and its contents. Unlike the functionally specific household jars and bowls of pre-industrial food preservation, the manufactured can holds all variety of edible material in sealed, cylindrical, standardized volumes.

French philosopher Henri Bergson describes the distinction between biological and mechanical time in ethical terms that are useful in understanding these Fluxed food works. For Bergson, real life is expressed in ecological "evolution", where the historic record is embedded in the current state of a natural material as pure duration. In contrast, intellect (the rational mind) has created a world characterized by an exploitative standard expressed in measure and attention only to peak performance:

We do not think real time. But we live it, because life transcends intellect. The feeling we have of our evolution and of the evolution of all things in pure duration is there, forming around the intellectual concept... Mechanism and finalism agree in taking account only of the bright nucleus shining in the center. They forget that this nucleus has been formed out of the rest by condensation and that the whole must be used, the fluid as well as and more than the condensed, in order to grasp the inner movement of life.¹³

Larry Miller's *Slab* (1970) and George Maciunas's *One Year* (1973) express exactly this opposition. *Slab* rots and regenerates. *One Year* expresses a mechanized world where food fails to decay and exists in carefully measured, prepared, preserved units. *Slab* expresses a confluence of creative and organic rhythms that seems a direct expression of Bergson's admonishment that "the whole [of temporality] must be used, the fluid as well as and more than the condensed, in order to grasp the inner movement of life."

These works demonstrate the extent to which the 1960s bore witness to a fundamental shift in how and what we eat. That decade saw the growth of the science of "flavormatics", when, according to food historians Constance Classen, David Howes, and Anthony Synnott, "flavorists set out to recreate virtually the whole spectrum of food flavors, from fruits and vegetables to meats... the majority of food on the supermarket shelves today has at least some artificial flavoring."¹⁴ In other words, as these Fluxus food-works were being made, food was becoming ever more abstracted from nature in terms of its distribution — which is evident in the packaging — as well as the flavors and textures of food itself. "Some artificial flavors have no counterpart in nature", they continue.¹⁵ Indeed, with artificial enhancements, food now consists of "a virtual reality of smell and taste."¹⁶

Traditional concerns with the freshness of meat and vegetables, as indicated by their skin, color, or smell, were exchanged for the clean sheen of plastic, an aluminum can, or a photographic label. Likewise, customs for preparing food that might no longer be of optimal freshness, such as boiling and seasoning slightly rotten meat, virtually disappear with regard to the canned product. Another way to put this is that through the process of industrialization represented by preserved-food packaging, a shift occurred that resulted in the suppression of Bergsonian "duration." Instead, scientists and businesspeople married predictable or mechanical duration to the organic material historically used as food, resulting in its being essentially unchanged by time. This shift was not without its consequences, as it signifies a form of alienation from this most basic human need.

At some point, after all, food originates in the earth, not in a can.

It could be said, then, that whereas Vautier's *Flux-Mystery Food* and Maciunas's *One Year* replicate the abstract nature of food science in the industrial age and thereby offer it up for experiential (and/ or critical) consideration, Larry Miller's *Slab* articulates organic time as both productive of and effective on food products. It might even be said that *Slab* expresses precisely those values put forth by adherents of sustainable agri culture in the years since the 1960s. Albeit with certain faddish associations, the underlying logic necessitating sustainability confronts the abstraction of farming practices as based solely on production maximization. According to some critics,

[Our] food is becoming little more than a low quality medium to which food manufacturers add coloring and flavoring to give the stuff minimal consumer appeal, a dozen or so basic vitamins to give it "nutrition", several chemicals to hold it together, preservatives to give it shelf-life probably greater than your own allotted years, sugar to cover up any mistakes and a package to make it "convenient."¹⁷

Together, industrialized production techniques and modern consumer habits generate a lethal combination: food that is both bad for the environment and bad for the consumer.

Beginning with her *Propositions*, Alison Knowles has made food-works for forty years.¹⁸ One particularly well-known work, *Identical Lunch* (1969), resulted in a book, *The Journal of the Identical Lunch* (1971).¹⁹ Fluxus artist-composer Philip Corner shared a studio with Knowles in 1969 and noted her habit of eating exactly the same lunch each day at a diner in Chelsea called Riss Foods. The original work that arose from Corner's observation simply describes a lunch: "A tuna fish sandwich on wheat toast with butter and lettuce, no mayo, and a cup of soup or glass of buttermilk."²⁰ The book-length journal of the work, however, assembles accounts of this lunch from Knowles, Corner, and myriad other artists that indicate that the *Identical Lunch* was in fact never that: prices, bread type, consistency and flavor of the tuna, dishware, sounds, conversations all change.

Art historian Kristine Stiles has written eloquently and repeatedly about this work and describes the biological framework of the Lunch:

Identical Lunch is about the body that eats... Now the body that eats and drinks is alive. It is nourished, gains sustenance, and survives. The profundity of the *Identical Lunch* is sustained by the simplicity with which edible organic matter ("a tuna fish sandwich on wheat toast. ...") signifies the primary, nurturing action of life.²¹

As Stiles notes, this "life" is distinctly social (or "communal"):

Identical Lunch negotiates sameness, unity, and homogeneity, all aspects of the individual identity unmitigated by the social, simultaneously with the foil of opposition, counterpoint and heterogeneity characteristic of the communal.²²

This social dimension of Fluxus food-works predates Knowles's *Lunch*. In Paris, Fluxus poets Emmett Williams and Robert Filliou introduced to the world their co-invention, *The Spaghetti Sandwich*, on June 5, 1963, at the Galerie Raymond Cordier. While it "was hard enough to feed ourselves... these were happy days", Williams recalls with characteristic good humor:

I cooked up an enormous batch of the spaghetti sauce for which I am famous, and put it in the refrigerator as a surprise... Robert and I decided to sample the sauce. It was very good, even cold. We spread it on bread, and ate it in this fashion several times,

and even invited some of our friends to do the same... *The Spaghetti Sandwich* was born... it was indeed "born from necessity and consumed forthwith."²³

Born from economic necessity and framed by a close friendship between poets, this sandwich would even cause co-inventor Filliou to exult, "You can talk about art, music and poetry all you want, but remember, with *The Spaghetti Sandwich* you can feed an entire army. And the Astronauts. The Cosmonauts as well!"²⁴ There is some truth in his words, albeit expressed as a joke, in the exaggerated terms of space exploration. Unlike the expensive but lightweight powdered food associated with early space travel, the spaghetti sandwich was low cost, low tech, and reasonably nutritious.

Beginning four years later in 1967 (and continuing until 1978), Fluxus co-founder George Maciunas would host a series of now legendary New Year's *Fluxmeals* at 80 Wooster Street in New York. These New Year's parties offered denominations of food, such as dear foods, rainbow foods, or the single-colored, all black, all white, all red meal. Unlike the other meals thus far discussed, the later *Fluxmeals* included experimental and non-edible "food." George Maciunas's 1969 New Year's banquet included delectable and nutritious "shit porridge" (a misnomer he attached to Knowles's bean soup), as well as marginally consumable distillations of tomato juice, coffee, and prune juice — "all dear but retaining the taste" — and non-edible proposals for filling eggs with paint and shaving cream.²⁵ The coordinated community experience at each of the later *Fluxmeals* included food, quasi-food, and non-food. Put differently, the experience ranged from meeting the most basic needs of the body to gustatory experimentation and conceptual play. It must have come as a relief when, at the New Year's banquet in 1969, Knowles built a booth, offered identical lunches to her friends, and took the Polaroid photographs that would eventually constitute the illustrations in *The Identical Lunch*.

As demonstrated by the range of foodstuffs, edible and otherwise, at the *Fluxmeals*, the point of it all was not merely to enjoy the food and evening's entertainment as delectation but to subject the consumption process to a form of critique by way of experimentalism. Fluxus artists were, by and large, financially poor, and inventive approaches to ubiquitous and inexpensive food items served both cultural and financial/nutritional interests. There are some noteworthy exceptions to this ascetic dimension of the Fluxus meal, however, especially with regard to the exotic, sexual, and even scatological dimensions of eating. I mentioned shit porridge, but other Fluxed food experiments could be quite lewd indeed, as when Fluxus friend Hala Pietkovich produced a detailed chopped-liver penis for the wedding reception of George Maciunas and Billie Hutchins on February 25, 1978. Similarly, in 1993, the Arts Club of Chicago hosted a Fluxus "Lewd Food" banquet of obscene-looking dishes. For this event, Larry Miller built a Plexiglas box that was lowered over the food and had holes for the arms and mouth of the diner. With this clever contraption, both the meal and the action of eating it were "framed" by a vitrine that embedded the food in an explicitly artistic process. The erotic nature of this meal, of course, removed it explicitly from the ubiquitous nature of food emphasized in much other Fluxus food-work.

We find food's sensuous associations quite literally embodied in the last banquet that I will discuss. In 1980, Danish Fluxus artist Eric Andersen proposed a banquet to Interart in New York that was finally executed in 1985 in the Danish city of Roskilde and at several locations since, including the historic Cabaret Voltaire in Zurich in the winter of 2008. At Roskilde, Andersen closed the doors of an unused courtroom and enticed the audience within to depart using a range of delicacies. The piece is called *Please Leave*, and in it the audience is confronted with a choice. In Roskilde, they were offered good wine, fine sausages, cheeses, rare chocolates, and flowers, and could take any of it if they would agree to leave the room. This forced a dilemma between satisfying their intellectual curiosity about what would happen in the room and satisfying their bodily desire to indulge in the treats heaped high on a table, as if in a Northern Baroque still life. Good taste

(in food) was put in direct competition with the propriety (the other kind of good taste) of the courtroom setting. Since nothing happened except for a slow whittling away at the table contents, the better choice was to take something good and maybe share it somewhere else with a friend.

Western societies have long associated food and temporal cycles quite closely — feasting of all sorts is linked to harvests as well as other seasonal and calendar changes. The New Year's banquets marked time for the Fluxus artists. Fluxus today is characterized an irregular pulse of reunion performances and exhibitions. In much smaller increments, time also has something to do with the Fluxus event format itself. After all, it is time, however loosely marked as a beginning and end of an action, that demarcates the event as an experience and not merely an undifferentiated segment of life's flow.

Food likewise marks time uniquely. It was (and remains) a natural material for Fluxus artists, whose interests stemmed historically from the spatial/temporal dimensions of music that resonate with food. As Fluxus fluxes, the use and significance of food by Fluxus artists has become extraordinarily broad. I suggest that readers experience some of this work for themselves. Make incidental music. Make a salad. Make a soup. Work with butter and eggs for a time. Sew a carrot or carry or study one. Stack your containers. Make a Spaghetti Sandwich or an Identical Lunch. Make a *Fluxmeal* for your friends. Bon appetit!

¹ Cecilia Novero, *Antidiets of the Avant-Garde: From Futurism to Eat Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 6.

² *Ibid.*, xxii.

³ Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version), with the Help of Robert Filliou and Translated and Further Anecdoted by Emmett Williams*, New York, Something Else Press, 1966, 181-82.

⁴ George Brecht, *The Book of the Tumbler on Fire* (Milano: Multipla Edizioni, 1978), 105.

⁵ *Ibid.*

⁶ Dick Higgins, "Danger Music Number Fifteen (for the Dance)", May 1962. Many *Danger Music scores* are reprinted in Ken Friedman, ed., *The Fluxus Performance Workbook*, Trondheim, El Djarida, 1990, 23-24. All are reprinted in *A Dick Higgins Sampler: The Last Great Bear Pamphlet*, ed. Jeff Abel, Simon Anderson, and Hannah Higgins, Chicago, The Columbia College Center for the Book and Paper Arts, 2000, 9-11.

⁷ John Dewey, *Art as Experience* (1934; New York, Penguin Putnam, 1980), 35.

⁸ *Ibid.*

⁹ Email exchange with Larry Miller, October 13, 2009, in which Miller recounted a 1989 conversation with George Brecht.

¹⁰ Larry Miller, email to the author, October 13, 2009.

¹¹ *Ibid.*

¹² For a brief survey of the history of time as linked to changes in capital development and industrialization, see Richard Biernacki, "Time-Cents: The Monetization of the Workday in Comparative Perspective", in *NowHere: Space, Time and Modernity*, ed. Roger Friedland and Deirdre Boden, Berkeley, University of California Press, 1994, 61-94. See also G. J. Whitrow, *Time in History: The Evolution of Our General Awareness of Time and Temporal Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

¹³ Henri Bergson, *Creative Evolution* (1906; Mineola, N.Y., Dover Press, 1998), 318. This quotation demonstrates clearly the extent to which the common criticism of Bergson as a dualistic philosopher separating matter and life is based on an overdetermination of pieces of his argument. For an account of Bergson's science as unified and implicative in this regard, see Pete A. Gunter, "The Heuristic Force of *Creative Evolution*", *Southwestern Journal of Philosophy* 1, no. 3 (Fall 1970), 111-18.

¹⁴ Constance Classen, David Howes and Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, London, Routledge, 1994, 197-98.

¹⁵ *Ibid.*, 199.

¹⁶ *Ibid.*, 198.

¹⁷ J. Hightower and S. DeMarco, "Corporate Chefs Cook Consumer's Goose", *National Catholic Reporter*, November 1978, quoted in Michael Schaaf, 283.

¹⁸ From the *Bean Rolls* (1963), which consisted of a can with beans and scrolls of bean lore, to the *Book of Bean* (1982),



to large-scale paper instruments called *Bean Turners* (2001–present), Knowles has dedicated a lifetime to explorations of the physical and cross-cultural values of this homely food. Producing a compendium of these cultural values in 1982 as a book, *A Bean Concordance*, she organizes “bean culture” in the multiple forms of recipes, colloquialisms, associations, scientific records, and myths. In the ubiquity of the bean is its profundity, however sublime: she writes: “One of the delights of traveling is to find new names for beans we are long familiar with, to discover new types altogether, and to find slight variations on what we thought standard.”

¹⁹ Alison Knowles, *Journal or the Identical Lunch*, San Francisco: Nova Broadcast Press, 1971).

²⁰ Conversation with Alison Knowles, February 21, 2003, New York.

²¹ Kristine Stiles, “Tuna and Other Fishy Thoughts on Fluxus Events”, in *FluxAttitudes*, New York, The New Museum, 1992, 25.

²² *Ibid.*, 27.

²³ Emmett Williams, *My Life in Flux-And Vice Versa*, London, Thames and Hudson, 1992, 128.

²⁴ Filliou quoted in Williams, *My Life in Flux*, 128.

²⁵ *Fluxnewsletter*, Jan 31, 1968; Silverman Collection, Detroit.

[Hannah Higgins, “Food: the Raw and the Fluxed”, in *Fluxus and the Essential Questions of Life*, The University of Chicago Press, 2011.]

