

**Dlouhý příběh  
s mnoha uzly**

**Fluxus v Německu  
1962–1994**

**Texty**

Dlouhý příběh  
s mnoha uzly

Fluxus v Německu  
1962–1994

Výstava  
Institutu pro  
zahraniční vztahy  
ve Stuttgartu

Koncepce výstavy a katalogu  
René Block  
Gabriele Knapsteinová

---

Realizace výstavy  
Gabriele Knapsteinová  
Carola Bodenmüllerová

---

Redakce katalogu  
Gabriele Knapsteinová  
Carola Bodenmüllerová

---

Asistent  
Tobias Berger

---

Audioprogram  
ve spolupráci se Studiem  
akustického umění  
Západoněmeckého rozhlasu (WDR)  
Kolín n. R.

---

Grafická úprava katalogu  
Hans Peter Hoch  
Andreas Hoch

---

Typografie a sazba  
Andreas Hoch

---

Adjustace  
Peter Swoboda

---

Výstavní systém  
Gerhard a Valentin Kirsch

---

Tisk  
Dr. Cantz'sche Druckerei,  
Ostfildern-Ruit bei Stuttgart

---

Copyright  
Institut pro zahraniční vztahy,  
autoři, fotografové,  
VG Bild-Kunst

---

Pro fotografie Ute Klophausové  
©1995 Ute Klophausová, Wuppertal  
Všechna práva vyhrazena

---

Motiv obálky  
Nam June Paik v „Simple“,  
Wiesbaden 1962

---

Přílohou katalogu je  
zvláštní tisk vydání  
„REVUE RENDEZ-VOUS“  
(1965-1967)

---

Překlad textů katalogu  
Jiří Strážnický  
Jan Mattuš

---

Obsah:

Johannes Cladders  
a Gabriele Knapsteinová  
„každá komunikace je koláž“  
(rozhovor)

---

Ina Conzenová  
Od manažera avantgardy k dirigentovi fluxu  
George Maciunas v Německu

---

S.D. Sauerbier  
Revue Rendez-vous  
Aneb: O vázání uzlů  
Kooperativa 18ti akčních umělců

---

René Block  
Fluxová hudba: všední událost  
(přednáška)

---

Gabriele Knapsteinová  
Zůstane jen to, co se uloží  
Sběratelé a milovníci fluxu v Německu

---

Biografie umělců

Fotodokumentace

Johannes Cladders  
vzpomíná na raný fluxus  
v rozhovoru  
s Gabriele Knapsteinovou  
17. listopadu 1994  
v Krefeldu

## „každá komunikace je koláž“

### **Knapsteinová:**

Pane Cladders, během příprav výstavy nazvané „Dlouhý příběh s mnoha uzly - Fluxus v Německu 1962-1994“ se ukázalo, že právě koncentrace na jediný úsek mezinárodních dějin fluxu, totiž na koncerty, akce, výstavy a publikační počiny fluxových umělců a jejich přátel v Německu, implikuje formulaci fenoménu fluxu jako obtížně ohraničitelného a do mnoha stran rozvětveného předi-va. Navzdory mnoha pokusům o zřetelnější vymezení hnutí „fluxus“ jako historického objektu a tím i jeho zpřístupnění studiu - kupříkladu jednostranným zaměřením na impulzy a ediční činnost jeho pojmenovatele George Maciunase - potvrzuje pohled na dějiny fluxu v Německu hlasy participujících umělců, kteří vždycky poukazovali na nejednotnost a multidimenzionální charakter kulturních aktivit souvisejících s označením fluxus.

Jelikož ze svého působiště v Porýní sledujete fluxové hnutí od počátků jak z hlediska pracovníka muzea, tak z perspektivy umělce, chtěla bych se vás zeptat, zda je na místě tak široké pojetí fluxu, které se stalo základem naší výstavy a zahrnuje i jména jako Joseph Beuys, Dieter Roth nebo Daniel Spoerri.

### **Cladders:**

Fluxus - přičemž dnes už ani přesně nevím, jestli mi tehdy ten výraz něco říkal - jsem nejprve vnímal ze své porýnské perspektivy jako hnutí, které se rozvíjelo koncem padesátých a začátkem šedesátých let v souvislosti s činností umělců jako Nam June Paik, Wolf Vostell a Mary Bauermeisterová i galeristů Jeana-Pierra Wilhelma, Rolfa Jährlinga a jiných v Kolíně, Düsseldorfu, Wuppertalu a podobně. U mých důležitých úvodních kontaktů stál také Addi Köpcke, který už kolem roku 1960 pozval řadu umělců spřízněných s fluxem do své galerie v Kodani. Až později jsem se dozvěděl o kurzech experimentální skladby Johna Cage na Nové škole pro sociální výzkum a aktivitách George Maciunase v AG Gallery v New Yorku, přímo na místě jsem je však bohužel nezažil. Byl jsem svědkem toho, jak se do fluxu sdružili umělci kolem Josepha Beuyse, Roberta Filliou a Addi Köpckeho, i včlenění fluxu do uměleckého života Spolkové republiky, a tyto mé zkušenosti potvrzují obtížnost vymezení nebo definice tohoto hnutí.

### **Knapsteinová:**

Nepochybně bylo zásluhou mimořádného organizačního úsilí George Maciunase, že se podařilo shromáždit umělce nejrůznějších přístupů a zaměření ke společným akcím pod názvem fluxus. S atributy, které se Maciunas snažil dát tomuto názvu počátkem šedesátých let, se ovšem umělci identifikovali jen částečně. Od poloviny šedesátých let pak docházelo k neustálým názorovým třenicím o to, kdo má na termín fluxus nárok a kdo ne.

### **Cladders:**

Inu, u skupin a hnutí v dějinách umění se neustále setkáváme s názvy, které s více či méně logickým zdůvodněním prosazují dílem umělci samotní, dílem kritikové. Taková pojmenování zůstávají často nepřesná a neuspokojivá, ale určitou užžitnou hodnotu mají.

### **Knapsteinová:**

Maciunas našel dobrý termín pro podněty, které pozoroval v různých uměleckých směrech kolem roku 1960. Je to výraz zároveň pregnantní i otevřený. Odkazuje na zkapalňování, na zkapalňování konvencí v umění, a nechává otevřeno, jak je toto zkapalnění v konkrétních případech myšleno. Tak lze tímto výrazem dosud označovat jisté podněty tak různorodých tvůrců jako třeba Josepha Beuyse, George Brechta, Nam June Paika, Daniela Spoerriho nebo Wolfa Vostella, neboť jim všem šlo koncem padesátých let o to, jak proti zpevňujícímu se pojetí umění navázat na avantgardní hnutí desátých a dvacátých let a proti silné přítomnosti abstraktního malířství a sochařství poválečné doby prosazovat impulzy rozšíření tohoto pojetí, které by šly napříč jednotlivými druhy umění.

**Cladders:**

Při veškeré organizační a teoretické práci ale Maciunas nesehrál ve fluxu roli teoretika-promotora, jak se jí po druhé světové válce zhostil například Pierre Restany u francouzských nových realistů nebo Achile Bonito Oliva u italské skupiny Transavantgarda. Fluxu scházely osobnosti, které by jeho impulzy - z části obtížně přístupné - zprostředkovaly uměleckému publiku. Sami umělci, lidé jako byl George Brecht, Arthur Kópcke nebo Tomas Schmit, měli jistě dostatek intelektuálního potenciálu k tomu, aby svoji práci umělecko-teoreticky hájili, ale ve vyjádřeních k těmto záležitostem a k definici fluxu zůstávali vždy krajně zdrženliví. Jako publikum jim vždycky byli milejší - abych tak řekl - samomyslitelé.

**Knapsteinová:**

O koho se potom mohl Maciunas opřít se svým programem, když přišel na podzim 1961 do Německa s úmyslem rozvinout činnost galeristy a impresária, kterou započal v New Yorku? Která východiska měl fluxus v Německu, odkud se odvíjel dlouhý příběh s mnoha uzly?

**Cladders:**

Nejdříve byl tady v Porýní, kromě okruhu Mary Bauermeisterové a Elektronického studia Západoněmeckého rozhlasu, důležitým útočištěm Vostellův ateliér, kde Vostell pořádal koncerty a výstavy a dal dohromady řadu lidí. Jiným významným odrazovým můstkem byla pak od roku 1961 Akademie umění v Düsseldorfu s Josephem Beuysem, který se stal pro mnohé umělce důležitou kontaktní osobou. Konečně řadu styků inspiroval Nam June Paik.

**Knapsteinová:**

Vostell byl jistě organizačně velice zdatný a věděl, jak přesvědčit lidi o svých aktivitách a happeningech, zčásti velmi nákladných. Však už roku 1962 uveřejnil v časopise „décoll/age“ první materiál o happeningových umělcích spřízněných s fluxem. Například i archivář hnutí fluxu, pan Sohm, se díky kontaktu k Vostellovi seznámil s četnými umělci a už v polovině šedesátých let začal dokumentovat všechny akce a sbírat pozvánky, plakáty, korespondenci, publikace a relikty. Vostell mu přitom byl užitečný radou i zprostředkováním řady adres.

**Cladders:**

Myslím, že pro Vostella byla integrace do určitého okruhu podstatně důležitější než třeba pro Beuyse. Umělci, kteří si - ať už z jakýchkoli důvodů - budují jisté sebevědomí, tíhnou vždycky spíše k vytvoření uměleckého sdružení a jeho udržování jako čehosi, co samo o sobě zdůvodňuje vlastní existenci, a to jak materiálně, tak ideově. To je úplně normální a říkám to, aniž bych něco hodnotil. Organizační roli prostředníka jistě vnímal mnohem intenzivněji Vostell než Beuys, který se jí sice také věnoval, ale víceméně jen v rámci možností Düsseldorfské Akademie umění s jejím rozsáhlým publikem. Tak pořádal na akademii Cageovo vystoupení, pozval tanečnici Yvonne Rainerovou, zorganizoval velký fluxový koncert v únoru 1963 a tak dále. Mně, myslím, žádný z těchto koncertů, žádná z těchto akcí neunikla.

Vostell hrál tedy v mnoha ohledech důležitou úlohu, protože měl schopnost prosazovat se a vytvářet organizační předpoklady. Mám takový dojem, že i happening Rolfa Jährlinga navazoval na Vostellovy aktivity.

**Knapsteinová:**

Čtyřicetihodinový happening v červnu 1965? Vostell pořádal v předchozím roce ve Wuppertalu svých „9 dekoláží“, také s Jährlingem. Ale i Paik měl kontakty k Rolfu Jährlingovi, vždyť jeho první výstava se konala roku 1963 v galerii Parnass.

**Cladders:**

Vostell pochází z Leverkusenu, což je nedaleko Wuppertalu. Takže tady se jednalo o vlivy, které byly Beuysovi vzdálenější. Hovoříme-li však o určitých představách a idejích, o uměleckém obsahu, a ten zajímal například Cage především, pak vlastně nebyl východiskem Vostell, nýbrž Beuys.

Když nešlo o organizaci výstavy, nějaké události, koncertu nebo čehosi podobného, nýbrž o pěstování zcela konkrétní duchovní výměny, obraceli se lidé spíše na Beuyse.

#### **Knapsteinová:**

Koneckonců existovala celá řada různých tradičních vazeb, ať si vezmeme Cage a Beuyse, nebo potom ostatní umělce fluxu, kteří měli s takzvanou „symboličtinou“ u Beuyse nemalé potíže a přímo usilovali o únik od všeho symbolického. Na jedné straně stojí sice zájem o intenzitu umělecké práce - zájem, který se pochopitelně soustředí na člověka, u něhož určitou intenzitu očekáváme nebo již známe. Ale na druhé straně se nesmírně liší duchovní vazby, které pojí třeba Cage s umělcem typu George Brechta, od vazeb, které nacházíme u Beuyse.

#### **Cladders:**

Ano, Beuyse rozhodně nepřijímali umělci fluxu jednoznačně, ale člověk jako Cage nacházel u Beuyse mnoho věcí korespondujících s vlastním myšlením. Navíc nebylo asi náhodou, že tito dva sdíleli cosi jako společné koníčky v oblasti přírodních věd a alternativních forem života a smýšlení. Uznávali se navzájem i jako houbař a včelař. Cageovi samozřejmě vyhovoval člověk Beuysova rážení, který přesně znal homeopatické dávky a podobné věci. Cage vyhledával kontakt. Když počátkem šedesátých let s Tudorem koncertoval v Krefeldu, jel jsem pro něj do Düsseldorfu na letiště. Jeho první dotaz se netýkal vystoupení, nýbrž Beuysova telefonního čísla. Ještě z letiště mu zavolal.

#### **Knapsteinová:**

A Beuys našel v Cageovi silný protějšek v zájmu o hudební záležitosti.

#### **Cladders:**

Přesně tak. V tomto směru byl u Cage v mnohem lepších rukou než jinde. Abych se k tomu ještě vrátil - vždycky existovala tato dvě východiska, Beuys a Vostell, přičemž Vostell býval čínorodějším. Beuys sice spolupracoval, ale stál jen jednou nohou na lodi, na které plul Vostell. Podle mého názoru byl Vostell určitě rozhodující postavou při čemsi, co by se dalo nazvat organizováním hnutí „fluxus“. Spojení jako k nakladatelství Something Else Press nebo i k Addi Köpckemu do Kodaně šla už dříve přes něj. Tehdy se také Vostell ještě cítil naplno svázán s Porýním - než na Kolín zanevřel.

#### **Knapsteinová:**

Addi Köpcke byl takřka klíčovým detašovaným pracovištěm německého fluxu.

#### **Cladders:**

Nejen německého. Köpcke se snažil vstoupit přes Roberta Filliou i na pařížskou scénu, ale také tyto kontakty měly mnoho společného s Vostellem. Navíc disponoval Vostell vlastními prostorami v Kolíně, kde se daly dělat výstavy. To jsou vesměs důležité předpoklady.

#### **Knapsteinová:**

I pro Roberta Filliou a Spoerriho měly Vostellem zprostředkované styky s Kolínem jistě velký význam, ale navíc tu fungovala jako opěrný bod například düsseldorfská galerie Schmela, protože se vědělo, že se Schmela zajímá o nový realismus a podobné věci. To byla další osoba, kterou mohl vyhledat cizinec, když přijel do Porýní. Ale musela tu být ještě další východiska, ne?

#### **Cladders:**

Schmela silně ovlivňoval Beuys, protože mu byl dobrým tahounem - a nejen v čistě komerčním smyslu. Schmela také hodně dal na Beuysův úsudek. Beuys přiváděl na akademii k akcím takové lidi jako Boba Morrise a Yvonne Rainerovou. To mělo často za následek, že tito umělci později vystavovali u Schmely.

Vostell neměl na galerii Schmela žádný podstatný vliv. Bylo sice dobré a hezké, že provozoval vlastní galerii v kolínské Spichernstraße, ale ta pochopitelně nebyla skutečným komerčním podnikem. Nevím, co se tam kdy prodalo, ale pokud vůbec něco, sotva to stačilo na zaplacení nájemného. Zato Schmela byl regulérní komerční firmou, v níž se počítalo, muselo vydělávat a také vydělávalo. Schmela prostě měl reputaci u sběratelů, kteří na něho slepě spoléhali a kteří u něho nakupovali. Ať to byli Baumovi nebo paní Neuerburgová nebo Hahnovi nebo kdoví kdo ještě.

#### **Knapsteinová:**

Je zajímavé dívat se na soukromé sbírky, které se už v rané fázi zaměřily na fluxus a nový realismus. Existují takové kolekce jako je sbírka Hahnových, kteří naprosto záměrně nenakupovali přímo od umělců, nýbrž přes galerie, mezi jinými právě u Schmely. A pak jsou lidé typu pana Sohma, který se o celé věci dozvěděl od Vostella, a pak sbíral všechny dokumenty, pozůstatky, které zůstaly po akcích a events. Jiní sběratelé kupují objekty.

#### **Cladders:**

To je právě ono, tyhle věci charakterizující fluxus do hloubky. Útržky, poznámky a tak dále. Veškeré časopisy, které zanikly už po vydání prvního čísla, fotografie, všechny tyhle věci. Pro Schmela to samozřejmě žádný materiál nebyl. U člověka jako Vostell byl sběratel Sohm na správné adrese.

Panu Sohmovi ještě mnohé uniklo, i když začal sbírat všechny dokumenty tak brzy. Vezměte si třeba celou tu korespondenci, s níž tehdy Spoerri vytapetoval svou düsseldorfskou restauraci. To by přece byl bombónek pro pana Sohma, přijít k těm dopisům. Ale při otevření Spoerriho restaurace už bylo tou drahocennou korespondencí vytapetováno všechno od podlahy ke stropu.

#### **Knapsteinová:**

Restaurant Spoerri byl koncem šedesátých let zajisté důležitou adresou, že?

#### **Cladders:**

Určitě. Ale to už byla doba po Spoerriho návratu z řeckého ostrova, na který se stáhl. Předtím žil v Paříži jako Tinguelyho „asistent“, jak tomu říkal, a podnikal různé věci s Robertem Filliou, Armanem, Hainsem a podobně. Kromě toho udržoval úzké styky s New Yorkem, s Higginsem, ale i s Rauschenbergem a dalšími. Už brzy začal s edicemi, nejprve v Německu s Dieterem Rothem

a Emmettem Williamsem například. Potom se výrazně podílel na uskutečnění výstav „Pohyb v umění“ ve Stockholmu a v Amsterdamu. Měl podobně jako Vostell velký organizační talent. Nejtrvalejšími styčnými body zůstali ale patrně Beuys a Vostell. Jelikož oba žili v Porýní, šířil se i fluxus zprvu v Porýní - odhlédnu-li od wiesbadenských koncertů, jiných ojedinělých akcí a předběžných událostí jinde, například v oboru konkrétní poezie. Jinak bylo Porýní vlastně místem, kam se všichni umělci sjížděli, kam všichni museli. Že potom občas uhýbali do Berlína, aby tam dělali nějaké akce a pořádali fluxové koncerty, to byly v podstatě zájezdní podniky, zájezdy z Porýní. Co se týče Berlína, konaly se tyto koncerty především díky René Blockovi, který - abych tak řekl - pozval kočovné divadlo do Berlína třeba jen na jedno představení. A kdyby René Block nebyl v Berlíně, nedělo by se v tomto kontextu v Berlíně pravděpodobně vůbec nic. René Block hodně investoval do věcí, které byly neprodejné nebo prodejné jen stěží, které se de facto rozplynuly toho večera, kdy se představení nebo výstava konala. Galerie Block byla koneckonců galerie idealistická. Proto byla také patrně jediná, která pro oblasti jako fluxus a jeho okolí nejvíce vykonala. I ve smyslu veřejného uplatnění, veřejného zviditelnění, a k tomu patřila určitá obratnost při zacházení s médii, s veřejností. Takový Schmela se o televizní reportáže skoro nezajímal - podle hesla „k čemu je mi 10 minut v televizi, když nic nestřelím“.

Ale vcelku se dá, myslím, klidně říci, že silný pilíř fluxu - kromě Ameriky - ne-li nejsilnější, se nacházel zde v Porýní. Navázalo se tu mnoho styků a právě tady se konaly důležité akce. Mám na mysli výstavy a koncerty u Lauhuse na kolínském Buttermarktu, například se Spoerriem, Tinguelym a „strhávači plakátů“. Také myslím na galerii Rywelski a dokonce na tak zavedený podnik jako Zwirnera, který jednou udělal výstavu s „pořekadly“ Daniela Spoerriho a Roberta Filliou.

#### **Knapsteinová:**

...Ben Vautier...

#### **Cladders:**

Co se týká Vautiera, vzpomínám si na něj v souvislosti s aktivitami George Brechta a Roberta Filliou, kteří na sklonku šedesátých let rozvíjeli ve svém atelieru nazvaném „La cédille qui sourit“ (Usměvavý háček) ve Villefranche-sur-Mer u Nice myšlenku „Fête permanente“, nekonečné oslavy. Tam ve Villefranche-sur-Mer se děly věci a všichni se tam stahovali, i když přijížděli přes velkou louži jako například Dick Higgins a Alison Knowlesová, a všichni mě přemlouvali, abych jel taky, ale já jsem byl člověk s funkcí, neměl jsem čas sednout do auta a říct sekretářce: „Děcka, teď budu pryč, jedu za Robertem a Georgem na jih Francie.“ Takové výlety jsem si mohl dovolit jen velmi zřídka. Ale typům jako Brecht, Filliou nebo i Vautier na organizaci prakticky nezáleželo.

Na jiných místech tomu tak bylo, konkrétně v Kodani u Addi Köpckeho, do nějž by možná nikdo ani neřekl, že se bude pořád snažit shromažďovat kamarády. To mělo ovšem svůj důvod, poněvadž seděl docela sám kdesi v daleké Skandinávii, zatímco v Paříži počátkem šedesátých let bylo dosud živo, všichni jezdili do Paříže. To nicméně velice brzy přestalo a potom už byla Paříž nezajímavá. Však není náhodou, že se ti hoši odstěhovali, třeba právě do Villefranche-sur-Mer...

#### **Knapsteinová:**

...a v neposlední řadě zase do Porýní, do Düsseldorfu a do Kolína, kam Robert Filliou, Daniel Spoerri, George Brecht či Gerhard Rühm přesídlili koncem šedesátých let.

#### **Cladders:**

Přesně tak, do Düsseldorfu, do Kolína a tak vůbec. Ale Köpcke trčel kdesi daleko a bral za vděk každou příležitost k cestě do Paříže. Pohrával si i s myšlenkou, že se tam usadí, ale to jeho přátelé neviděli rádi, protože se umělcům jeho stanoviště, ta kontaktní adresa u Addi Köpckeho moc líbila. Kolikrát Addi vyčítal Robertovi: „Vám se to všem mluví, sedíte si tady v Paříži a říkáte mi, zalez pěkně zpátky do své psí boudy a něco pro nás dělejte.“ Což taky dělal, vždyť zorganizoval všechny ty výstavy ve své galerii na Lille Kirkestraede, byli tam Tinguely, Niki de Saint Phalle, Dieter Roth, Wolf Vostell, a festival fluxu v listopadu 1962 v Nikolaj Kirke. Tím se zároveň stal důležitou osobností pro mladé umělce v Dánsku, pro lidi jako Henninga Christiansena, Bjørna Nørgaarda nebo i Pera Kirkebyho. Dnes je taky v Dánsku po právu legendární postavou. Opravdu tam byli všichni: Beuys několikrát, Filliou, Spoerri, já jsem tam párkrát taky jel... toute la famille. A ty cesty byly pokaždé napínavé. Peníze jsme neměli, vzali jsme stan a tábořili v kempu v Kodani, tam jsme si mohli sami vařit. O tom bych mohl teď vyprávět hodiny, jaké to bylo v jeho boudě v zahrádkářské kolonii, kde bydlel. Později byla ta kolonie zrušena a na jejím místě postavili paneláky, byla z toho „suburb situation“ a přidělili mu byt. Byl to sice pěkný, čistý byt, ale atmosféru jako tenkrát ta bouda už to nemělo. Tam se nedalo ani pořádně sedět, mělo to sice malé místnosti a předsíň, ale nešlo se nikudy ani protáhnout, protože on tam skladoval všechny krámy, co kde cestou našel. Říkal: „To potřebuju, veškerej tenhle materiál, když přijdou kamarádi a chtěj něco dělat, tak tady něco mám.“

#### **Knapsteinová:**

Teď, když pod krásným názvem „pochopit zažít“ vyšly i Köpckeho texty, je tato postava konečně po ruce i jako myslitel a literát. Vychází najevo, že Köpcke byl podobně intelektuálně a teoreticky založen jako kupříkladu George Brecht nebo Tomas Schmit. V textech se nacházejí další vodítka směřující k ústředním principům fluxu. Jedna z Köpckeho prací demonstruje, jak mimořádný náboj lze udělit prostinké formulaci „co to je?“, prošpikuje-li se touto otázkou celý text. Jednoduchý prostředek zde způsobuje silný účinek - jako to jiným způsobem dokáží i Brechtovy akce. Takový průlom myšlenkových konvencí a vzorů jednání jednoduchými a úspornými akcemi je mimo jiné pokusem podstrčit vzrůstajícímu tlaku racionality v moderním životě malé výbušné nálož, které v prožitku takových minimálních akcí umožňují právě pochopení konvencí.

### **Cladders:**

To je jistě jednou z ústředních praktik fluxu, relativně malými prostředky produkovat náboj. A že mnozí umělci fluxu byly vyloženými intelektuály, vidím stejně. Za zmínku stojí typy jako George Brecht, ale i Tomas Schmit nebo Ludwig Gosewitz, a dále umělci, kteří vyšli z oblasti konkrétní poezie jako třeba Emmett Williams. I Addi Köpcke byl pro mě vždycky vynikající intelektuální osobností, ačkoliv tato intelektualita nebyla zřejmá ze všech jeho prací. Vzpomeňte si například na jeho *Versilberungen*. A občas toto nadání kalil i alkoholismus. Ale ve svých „Reading/Work-Pieces“ se jeho intelektuálno, kterému jsem se vždy obdivoval, uplatňuje zřetelně.

Jakkoliv skromné jsou tedy občas prostředky, jakkoliv málo se zračí intelektualismus těchto umělců v jednotlivých dílech, přece tyto aspekty u fluxu silně působily. Nedovedu si například představit, že by koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let mohlo bez těchto předchůdců vzniknout něco jako koncepční umění. Koncepční umění rozvíjí řadu podnětů fluxu - vezměme si třeba Hamishe Fultona nebo Richarda Longa a nejrůznější „Walk pieces“, čili akční umění, které se v podstatě dá zachytit jen fotografií...

### **Knapsteinová:**

...která má ovšem jakousi partituru, popřípadě koncepci...

### **Cladders:**

...která má koncepci, partituru. Pomyslete třeba na přísně koncipované písemné projevy u Hanne Darbovenové nebo i na lidi jako Lawrence Weiner, kteří čistě na základě síly představitosti vloží do díla větu, která takovou sílu představitosti u recipienta dále evokuje. To všechno by podle mého názoru bez fluxu a zejména bez těchto lidí vysoce rozvinuté intelektuality nebylo myslitelné. Nejsou to prostě náhodné sekvence, nýbrž vzájemně související impulzy, které se pak rozvíjely dál. Název se změnil, ale v jádru mají tyhle věci mnoho společného. Tak jsou důsledky fluxu v oblasti zvané conceptual art jistě veliké a dalece přesahují intenzivní fázi fluxu v šedesátých letech, ba jsou nakažlivé dodnes. Anebo si vezměte poetické práce Emmetta Williamse a potom básně Carla Andreho - to je přece kontinuita, tady nenajdete žádné ostré předěly.

### **Knapsteinová:**

Při zpětném pohledu jsou dnes ale zřetelnější i rozdíly mezi fluxem a koncepčním uměním, mezi akcemi fluxu a performancemi. George Brecht vždy zdůrazňoval, že vidí své events jako totální zážitky, při nichž nemá koncepčno přednost před vnímáním nebo myšlenkou nebo asociativním myšlením. A na základě filmových dokumentů lze velmi dobře studovat jednoduše a úspěšně pohyby aktérů u fluxu a odlišit je od výrazových gest a vyprávěčských momentů pozdějších performancí. Tak sice staví pozdější vývoj na impulzech fluxu, ale formy se od sebe samozřejmě liší.

### **Cladders:**

No... ani forma fluxu samotného není v podstatě vůbec jednotná. Vezměme si například událost v Cáchách roku 1964, která se už pojetím tvářila mnohem senzačněji než většina ostatních koncertů fluxu, které vlastně nebyly senzační vůbec. Senzační na běžných akcích fluxu bylo přece jen to neobvyklé, nečekané, to, co neodpovídalo předsudkům a úsudkům o umění. Zato cášský happening počítal od začátku s určitou agresivitou, která se pak i plně uplatnila.. Působil tady pochopitelně i moment náhody, neboť to, že posluchačstvo náležitě zareaguje, nebylo předem zakalkulovatelné. Rovněž se pak ukázalo, jak diferencovaný v jádru fluxus je.

Bylo docela typické, jak se zúčastnění umělci chovali, když policie celý spektakl rozpustila. Rozlilo se mlíko, a jak to tak bývá nad rozlitym mlíkem, přicházejí různé reakce. Vzpomínám si, že aktéři s několika málo, velmi málo přáteli seděli v přední aule jako po prohrané bitvě - nebo po vyhrané bitvě... to je jedno, za co to prohlásím - každopádně seděli spolu po vykonané práci a jednotlivé reakce byly velmi příznačné. Byl tady organizační typ Vostell, co taky nadělal se svými hnědými barvami nejvíc špíny, ten se dal do uklízení. Typický organizační postoj „teď to po sobě musíme umejt“. Na druhé straně byl ale také člověk, který se ve svých činech nejrychleji přikláněl k agresí. Šel na věc a odklízal hnědou barvu tak, že převracel na pódiu jednu nádobku s barvou za druhou. Místo aby nepořádek pozametal, vylil na to vodu, takže břečka tekla sálem, pod dveřmi na schodiště a potom po schodech dolů, což věci nepřidalo na jednoduchosti ani na kráse. Byl tady Beuys, který se postavil dole před dveře a diskutoval se studenty - až do příštího rána, než jsme se probrali z opice, tam pořád stál a diskutoval se studenty... pedagog Beuys. To znamená, že Beuys neuklízal, nýbrž šířil dole u vchodu ideologii. Vesměs typické jednání. Vostell dělal pořádek a čím víc se snažil, tím víc kazil, Beuys zprostředkovával ideologii, Addi Köpcke seděl nahoře, dával si pivo a bručel, že něco takového mu stejně nesedí, a že stejně nepovažoval takové věci za dobré... Ostatně po něm ani žádná špína nezůstala. Celé to neuznával, zatančil si s Tut valčík a vyčtválil své pornografické obrázky. Obrázky měl už zase sbalené a s Tut dotančil, tak už se ho to zase netýkalo. Skrovnými prostředky vykonal své, a to mohl vykonal na kterékoliv ulici, všude. Uklízet nebylo co.

Projevily se tedy nejrůznější charaktery a nejrůznější postoje, které se skrývaly za uměním každého jednotlivce. V tomto smyslu bylo možná představení v místnůstce u auly poučnější než všechno ostatní. Tady člověk viděl jednoznačně, že nešlo o žádnou homogenní skupinu.

### **Knapsteinová:**

Celá šíře záběru, kterou se může fluxus prokázat, je zřejmá například i ze styku s veřejností. S Georgem Brechtem zde máme extrém člověka naprosto zdrženlivého, potom někoho jako je Vostell se silnou potřebou seberealizace a nakonec zjev jako Beuys, u nějž je extroverze a diskuse součástí práce.



**Cladders:**

George Brecht právě velmi přesně ví, že ku prospěchu v práci a myšlení mu ani potlesk nepomůže, že nebude konat lepší práci, když si založí vlastní muzeum, jak to dělá Vostell ve Španělsku. Pro Beuyse byla naopak zprostředkovatelská role důležitou součástí jeho práce. U Brechta tato otázka prostřednictvím nemá vůbec místo. Z tohoto pohledu je Brechtova práce velmi hrubá, ačkoli jako taková hrubá vůbec není, nýbrž vyloženě lyricko-sentimentální, skoro bych řekl. Každopádně velmi lyrická, velmi poetická.

**Knapsteinová:**

Poetické nadání a zájem o různé tradice básnictví spojuje celou řadu umělců fluxu, pomyslíme-li na Jacksona Mac Lowa, Dicka Higginse a Raye Johnsona, na Roberta Filliou nebo Emmetta Williamse.

**Cladders:**

Tato poetická stránka přinesla i kontakty k umělcům vycházejícím z konkrétní poezie nebo k někomu jako je Marcel Broodthaers, který vlastně s fluxem neměl zhora nic společného, jenomže vyslovit jeho jméno nelze, aniž bychom si zase na fluxus nevzpomněli. Broodthaers vstupuje do tohoto prostředí z úplně opačného konce. Vychází z téhož základu jako Duchamp, chápe se Duchampova surrealistického aspektu a přes Magritta a Mallarmého tento aspekt poeticky rozvádí. Nakonec také dospívá do blízkosti konkrétní poezie, ale čistě surrealistickou cestou.

**Knapsteinová:**

To jsou samozřejmě docela jiné vazby než například ke spisovatelům typu Jamese Joyce nebo Gertrude Steinové, kteří byli důležití pro Johna Cage a umělce amerického fluxu.

**Cladders:**

Při veškeré rozmanitosti pramenů vedl ovšem tento poetický moment nakonec ke spřízněné senzibilitě, která umožnila a podporovala kontakt všech těchto umělců.

**Knapsteinová:**

Ráda bych se dotkla ještě jiného aspektu tématu „Fluxus v Německu“. Jak k tomu vlastně došlo, že právě v Německu koncem padesátých a počátkem šedesátých let nastalo klima, které svědčilo uměleckému experimentování? Objevila se tady snad výjimečná zvědavost na umělecké formy navazující na avantgardní hnutí dadaismu a na raný surrealismus proto, že v období národního socialismu a druhé světové války byly tyto tradice přerušeny, zatímco v Paříži a New Yorku se rozvíjely dál? Nejsporně bylo v Německu možné u mladší generace, jež zprvu nepřišla do styku se soudobým uměním, vzbudit velmi rychle zájem o umělecké formy, které se rozcházely s konvencemi v umění padesátých let. Vznikla místa, kde se experimentující umělci setkávali s publikem plným zájmu, a vznikly galerie, které vedle výstav zařazovaly do programu i akce a koncerty. Objevily se sběratelské osobnosti, které se odvažovaly nakupovat v okamžiku, kdy příslušná díla, vystavená jen v několika málo muzejích, byla ještě naprosto sporná. Vyvinula se v Německu mimořádná zvědavost z potřeby vyrovnat ztrátu, z potřeby, která přála otevřenosti a radosti z experimentu?

**Cladders:**

Rozhodně to tak bylo. Když si vezmeme, jak to po válce vypadalo: trvalo do poloviny padesátých let a místy ještě podstatně déle, do konce padesátých a začátku šedesátých let, než jsme se v Německu ze situace vyučovaných, těch, které bylo třeba instruovat z vnějšku, propracovali ke spoluúčasti na myšlení, ba dokonce do občasné pozice vyučujících. Na počátku bylo vzít si ponaučení - a já si velmi přesně vzpomínám na léta těsně po válce, kdy mladší generace poznávala, co všechno nacisti zakázali. Konaly se výstavy, kde se předváděli Schmidt-Rottluff a Heckel, ale i Kandinskij, Javlenskij a Macke. V podstatě šlo o potřebu vyrovnání ztráty s velmi výraznou výchovnou přichutí.

**Knapsteinová:**

To zpočátku nebyl dadaismus?

**Cladders:**

To zpočátku nebyl dadaismus, dadaismus byl zatím mimo. Teprve potom, až jsme si tohle všechno prošli, což bylo někdy v padesátých letech, uvědomili si umělci, kteří se doposud ještě velmi silně orientovali na běžné tendence předválečného Německa, soudobý vývoj v zahraničí. Do té doby ještě nebyly vnější kontakty samozřejmostí, na výstavách chyběl Picasso i Braque a hranice byly zatím neprodyšné. Dokud neexistovala Spolková republika, neexistovaly ani hranice, kde by fungovala propustnost v právním smyslu, například na základě pasu. Jen někteří lidé vlastnili vojenskou vládou vystavené očíslované pasy. Neměli jsme ani peníze, totiž ano, říšské marky, za které se ani doma nedalo koupit skoro nic, v cizině už teprve ne... Ale to nepatří k tématu Fluxus v Německu, chtěl jsem vám jen nastínit výchozí situaci po válce.

Takže kompenzace ztrát se zpočátku nesla v duchu uvědomování si toho, co bylo v Německu od roku 1933 zakázáno, degenerováno. Co se dělo v zahraničí, jsme zatím ani nevnímali.

**Knapsteinová:**

A potom se mohlo v padesátých letech cestovat do Paříže a sledovat vývoj abstraktního umění.

**Cladders:**

Po založení Spolkové republiky a zavedení německé marky jako měny, kterou se konečně dalo něco zaplatit, mohlo zainteresované publikum vidět Picassa, Braquea a později Joana Miróa a jim podobné. To byl začátek padesátých let. A mladí umělci, kteří dostali příležitost jet do Paříže - k nim patřil Peter Brünig, Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme a podobní lidé - se chopili toho, co se prosadilo v americkém akčním malířství a v malbě informelu. Uviděli v Paříži práce Wolse, Soulagese, Hartunga a všechno si to v duchu přibalili na cestu domů. Tito umělci začali i zde ma-

lovat tachisticky, takřikajíc importovali informelní malířství a action painting. Ale nebyl to jejich nápad, nýbrž import. Naprosto legitimní.

Trvalo hodně dlouho, než se samostatné věci daly do pohybu i v Německu, nejprve skrytě. To pak byli lidé jako Beuys, který se nenechal nakazit akčním malířstvím ani tachismem, nýbrž šel pozoruhodnými cestami, nikoli bez vlivu svého učitele Ewalda Matarého. Tady se otevíral úplně jiný myšlenkový svět.

Potom ovšem přišla mladá generace z Paříže, která na tamním etablovaném trhu nenašla místo. Prostory rozsáhlých galerií obsadili Poliakoff, Hartung, Soulages a další. Nebylo mnoho malých galerií typu Iris Clert, takže mladí umělci pokoušeli štěstí v již značně normalizovaných vztazích k Německu, k tomuto Západnímu Německu. Ve druhé polovině padesátých let tedy nastoupili umělci, kteří později patřili k novému realismu v nejširším slova smyslu: Tinguely, Arman, Yves Klein. Vstřícné partnery našli tady v Porýní, patřil k nim galerista Schmela a Paul Wember, ředitel muzea v Krefeldu. Když tedy umělci nedostali příležitost v pařížské galerii Leiris, mohli vystavovat u Schmely. Když v Paříži neměli šanci zúčastnit se muzejní výstavy, prezentoval Wember jejich práce v krefeldském muzeu.

Tak vznikly čilé styky s pařížskými umělci, kteří tehdy v Německu poprvé naráželi na situaci, v níž z vlastních představ bylo promyšleno a realizováno cosi srovnatelného a srozumitelného. A přitom se setkávali Kleinové s Ueckery - a tyto kontakty se rozvíjely až do podoby rodinných vztahů. Skupina Zero v Düsseldorfu sehrála pro Německo nesmírně důležitou průkopnickou úlohu.

#### **Knapsteinová:**

A zároveň se za této situace znovu uplatnil historický materiál dadaismu? Například výstava ve Spolku přátel umění v Düsseldorfu roku 1958 byla pro německé publikum i hostující umělce jako Johna Cage důležitou zkušeností.

#### **Cladders:**

Při dohánění ztráty Německa jsme absolvovali expresionismus a skupinu Blauer Reiter, přičemž nová věcnost se v tehdejší cyklu znovuobjevování nevyskytla. Nakonec přišel ke slovu dadaismus. Toto dodatečné vyrovnání se nekrylo pouhou náhodou s větší otevřeností umělců vůči dadaismu, přičemž i zde hrály styky s Francií určitou úlohu. Tinguely, Arman a kolegové se totiž neodvolávali jen na Duchampa, nýbrž transportovali i principy dadaismu - třebaže toto slovo nepoužívali rádi. Ostatně pracovali s technikami koláže, s asambláží a s podobnými věcmi, které se rozvinuly v dadaismu a surrealismu. Byl to tedy určitý konečný bod procesu, během něhož se opět vytvořilo cosi jako německá avantgarda. V Německu se těmto tendencím dostalo obzvlášť dobrého přijetí určité i proto, že dějiny dadaismu se do velmi značné míry v Německu odvíjely, i když nebyly soustředěny tak silně do Porýní jako po válce.

Přitažlivost Porýní nespočívala jen v postavách jako byli Jean-Pierre Wilhelm, Alfred Schmela nebo Paul Wember. I blízkost francouzských hranic hrála roli, přičemž východní části Německa včetně Berlína se ocitly mimo hru. Tak se v Porýní vyvinula kolem roku 1960 skutečná scéna, kterou z velké části tvořili cizinci, a tato situace se dlouho neměnila. Však umělci fluxu, o nichž hovoříme, namnoze nebyli Němci. Samozřejmě se zmiňujeme o Gosewitzovi a Schmitovi, Vostellovi a Beuysovi, ale mluvíme také o Paikovi, Filliou, Benu Vautierovi, Georgi Brechtovi, Emmettu Williamsovi, Danielu Spoerriem a tak dále. To nejsou žádní rodilí občané Spolkové republiky, nýbrž lidé, kteří měli a částečně dosud mají v kapse všelijaké jiné pasy.

V neposlední řadě panovala v Německu mimořádně velká vstřícnost proto, že tento stát hospodářsky válku vyhrál, třebaže ji prohrál vojensky. Tak se zde vytvořil i trh s uměním. Není vůbec náhodou, že v Kolíně byl založen první veletrh současného umění.

#### **Knapsteinová:**

Takže tu bylo publikum, které investovalo do soudobého umění peníze.

#### **Cladders:**

Válku jsme sice vojensky prohráli a hospodářsky vyhráli, ale nakonec jsme v celém tom procesu ztratili národní identitu - a tu jsme dodnes znovu nenabylí. V důsledku problémů s identitou Němců zde vzkvétala silná internacionalita, a tak se neuchytilo to, na co zašla Paříž, totiž šovinismus, i umělecký šovinismus, který v Německu vůbec nemohl vzniknout. Tady se mohl usadit každý, alespoň na umělecké scéně byl každý vítán. To byla skvělá situace, nejkrásnější období mého života, naprostá volnost identity. Šlo jen o to, kde se nacházejí lidé, s nimiž mohu vnitřně korespondovat.

#### **Knapsteinová:**

Umělcům z okruhu fluxu, kteří přišli do Německa, nabídl vznikající trh pro soudobé a experimentální umění rozhodující možnost přežití.

#### **Cladders:**

Ano. Jelikož na trh ve svých zemích nedokázali proniknout, protože jejich díla byla tak obtížně zprostředkovatelná, zůstali odkázáni na podporu několika mecenášů a sběratelů, které našli tady v Německu. To sem přivedlo asi i lidi, kteří měli a mají proti Německu vnitřní výhrady. Bylo však pro ně země, která jim umožnila i určitou ekonomickou existenci ve skromných poměrech.

#### **Knapsteinová:**

To je přece pozitivní vývoj, pokud v prosperující zemi jako je Spolková republika, kde jsou podporovány a financovány nejrůznější formy kultury a kulturního života, mohli přežít i umělci, jež se v určitém měřítku zřekli běžného zprostředkování a komercializace a nikdy nezměnili skeptický postoj k trhu s uměním. Tento hospodářský nadbytek vytvořil ve Spolkové republice volný prostor, ze kterého se člověk nerad vrací.

### **Cladders:**

Ne, na mou duši, vrátit bych se v žádném případě nechtěl. Mám bohužel obavu, že v tomto ohledu nám rok 1989 přinesl některé potíže, ale to je úplně jiná kapitola. Každopádně se podařilo v Německu - a v Porýní obzvlášť - začátkem šedesátých let vybudovat scénu, na níž lidé nevlastnící německý pas zastihli korespondující impulzy a myšlenky, které se tu objevily. Impulzy, které vyšly z dadaismu, a to bych chtěl ještě jednou zdůraznit, poprvé po druhé světové válce nebyly převzaty, zatímco action painting převzaté bylo a pop art později rovněž. Kontrastní vymezení pop artu vůči novému realismu a fluxu ovšem také není možné, vždyť i pop art se zakládal na nejednom aspektu dadaismu a umělci jako Robert Rauschenberg nebo George Segal, které všichni řadí k pop artu, pracovali na přelomu padesátých a šedesátých let v New Yorku v bezprostřední blízkosti umělců fluxu a happeningu. Oba bych nicméně počítal k pop artu jen podmíněčně.

U nás se tedy za příznivých klimatických podmínek podařilo vybudovat scénu, na níž spoluúčinkovali zdejší umělci (jistě registrujete, že se vyhýbám výrazu němečtí) s příchozími (také se vyhýbám označení cizinci). A vydrželo dlouho to, až do sedmdesátých let. Například i koncepční umění se dalekosáhle rozrostlo v Porýní, kam všichni koncepční umělci jezdili. Útočištěm už sice nebyla galerie Schmela, ale mimo jiné galerie Konrada Fischera.

Z rostoucí prosperity, z obnovy měst těžila i muzea. Nová muzea rostla jako houby po dešti. Jen se podívejte na totéž období ve Francii nebo v Anglii! Tato nově vzniklá muzea pochopitelně nemohla vkládat naděje do Mony Lisu, která už dávno visela v Louvru, a tak si musela najít jinou oblast, nový předmět, jiné téma. Poněvadž o starý depozitář bylo postaráno, mohlo se tímto polem působnosti stát jediné moderní a soudobé umění. Jiná možnost vůbec nebyla. Přesně vím, v jakém stavu jsem převzal muzeum v Mönchengladbachu. Copak jsem měl jet do Louvru a říct: „Čtyři miliardy že chcete za Monu Lisu? Chtěl bych ji koupit.“ To přece nešlo.

Takto se zde otevířely obzory, které byly pro umělce zpočátku finančně méně zajímavé - vždyť z muzeí nemohli žít nikdy, na to jsou nákupní fondy příliš omezené. Nákupy muzeí jsou odjakživa zlepšením k prodeji soukromým sběratelům. Ale vznikla tady situace, v níž ke cti nových uměleckých proudů dokázali autoři proniknout do muzeí.

Znamená to, že tito umělci zde měli přístup k instituci, která reprezentuje společenské povědomí o tom, co je uměním. Od vzniku muzeí v 18. století platí, že práce, které lze vidět v muzeu, jsou uměleckými díly. Jelikož noví realisté v šedesátých letech vystavovali, případně vystupovali v muzeu v Krefeldu a Beuys, Filliou a Brecht v muzeu v Mönchengladbachu, byly jejich práce uznány takřka oficiálně za umění. Zároveň to však byli právě umělci fluxu, kteří v druhé polovině našeho století nejúčinněji zpochybnili instituci muzeí. Není divu, že muzea se dodnes obzvlášť těžce potýkají s prezentací tohoto hnutí - kupříkladu z hlediska chronologie umění 20. století. Právě fluxus přispěl svými podněty, které vlastně odkazují za muzejní rámec, k řešení duchampovské otázky, zda lze dělat díla, jež „nejsou uměním“. Fluxus vzdoruje petrifikaci, zatímco muzeum je instituce, která staví kulturní jistoty proti těkavosti, proti pomíjivosti. A přesto dosud právě muzeum formuluje a zprostředkovává podněty k dialogu, což je úloha, kterou jsme v Porýní vnímali už počátkem šedesátých let.

### **Knapsteinová:**

U příležitosti výstavy Josepha Beuysa v Městském muzeu v Mönchengladbachu, která byla jeho první muzejní výstavou, jste také začal vydávat katalogové kazety, které mezitím nabyly edičního charakteru a jsou vyhledávanými sběratelskými předměty.

### **Cladders:**

Měl jsem tenkrát velmi omezený rozpočet, do nějž se náklady na tisk katalogu nevešly. Tak mě napadlo řešení, že vyrobím jako katalogy lepenkové krabičky, a ty s pomocí umělců naplním tiskovými stranami, které získám zdarma nebo za prostředky sponzorů. Tyto kazety jsem po dohodě s jednotlivými umělci vydával v různém nákladu. Beuys se například rozhodl pro plstěné provedení s razítkem kříže, přičemž jsme se domluvili na nákladu 330 kusů.

Při vernisáži, už během řeči, kterou tehdy pronesl monsignore Otto Mauer z Vídně, byly katalogy rozprodány. Vztekali se všichni, kteří katalog neulovili, ale na tom se nedalo nic měnit. Nechtěl jsem riskovat, že po každé výstavě budu katalogy muzeí někde skladovat. Principu těchto katalogových kazet jsem se podržel, a vznikly z toho nádherné exempláře - od Daniela Burena, Hanne Darbovenové, Panamarenka, Marcela Broodthaerse, Carla Andreho, Jannise Kounellise nebo od Roberta Filliou a George Brechta.

### **Knapsteinová:**

Nechtěl byste na závěr ocitovat několik pasáží zmíněného proslovu monsignora Otty Mauera? Jeho myšlenky k tématu Beuysa a fluxus by mohly být jako působivý historický dokument dobrým důvětkem tohoto rozhovoru.

### **Cladders:**

Ale jistě. Jen výslovnost vídeňského katedrálního kazatele neumím bohužel napodobit víc než přibližně. Na jeho výstup se ještě docela dobře pamatuji. Napsal si jen pár bodů na kousek papíru, vždycky jen heslo, to bylo jediné, čeho se držel. Takže v jeho proslovu, který jsem později nechal i publikovat tiskem, se praví: „Sedmý mě napadl v souvislosti s těmito věcmi: Beuys dělá happeningy, čili akce, fluxus. Jsou to události, jsou to příhody - to happen znamená přihodit se. Ale je to cosi fluktuujícího, je to tok našeho života, který ústí v smrt. Všechno, co existuje, směřuje ke smrti. Smrt je cíl, veškeré myšlení je vědou o smrti a smrtelná vážnost spočívá v těchto věcech. Možná aliteruje s humorem, možná, tento blesk, jehož hrot otupen je plstí - možná. Ale možná je to jen příznak mar-  
nosti, toho, že tato smrtelná vážnost existuje, toku věcí, onoho panta rhei, nikoli však ve smyslu

Herakleitově, nýbrž ve smyslu skutečné pouti ke konečnému cíli. Každopádně je to náš individuální život... Tato fluktuace znemožňuje tvorbu kultů, absolutizaci, zamezuje triumfalismu, a to je nesmírně důležité, neboť to jsou veliké životní lži a veliké politické lži. To rodí nové Hitlera a Stalina, to rodí nové absolutní státy, to rodí další světové války. A co je fluktující, zlomené, marné, omezené, smrtelné, to zabraňuje šíření tohoto klamného absolutna.“

Ina Conzenová

## Od manažera avantgardy k dirigentovi fluxu

## George Maciunas v Německu

Diskuse o životnosti a obsahu fluxu trvá dodnes podle toho, zda se na něj díváme jako na umělecké hnutí nebo postoj ducha. Jedno je však jasné. Rozhodující a konstitutivní fází fluxu byla doba evropských festivalů let 1962 a 1963, organizovaných Georgem Maciunasem působícím ve Wiesbadenu. Vždy a znovu se zdůrazňuje stimulující internacionalita oněch setkání: „jednou z jisker, které zapálily evropské f. aktivity, bylo setkání americké nestylovosti a evropské omrzelosti stylem, americké horlivosti a evropské fantazie, americké přirozenosti a evropské logiky ... (a když se fluxus vrátil do usa, vedla ... absence tohoto tření k tomu, že celá záležitost velmi zpovrchněla).<sup>1</sup> K citátu Tomase Schmita bychom mohli dodat, že se zde setkaly evropská (resp. speciálně německá) expresivita a symbolika a zenem inspirovaná přímota amerických žáků Johna Cage. Fluxus tedy byl během této rané fáze, charakterizované optimistickou povstaleckou náladou, platformou pro velmi rozdílné umělce, kteří se později vydali svou vlastní cestou. Za toto bohatství styčných ploch vděčí evropský fluxus skutečnosti, že Maciunas, samozvaný „chairman“ hnutí, začal vytyčovat své estetické, politické a „obchodně-právní“ devize, se kterými se pak stále méně umělců chtělo či mohlo ztotožnit, až v době svého dvouletého pobytu v Německu. „To nejlepší na Maciunasovi je litévština“<sup>2</sup>, konstatoval v roce 1965 Joseph Beuys a litoval rostoucího odstupů především amerických umělců z fluxového hnutí, za jehož jediného advokáta v Německu se považoval. Zde se v první řadě odráží Beuysovo hodnocení rozhodného Maciunasova politického postoje, který Američanům, vycházejícím spíše z Cageovy „bezúčelnosti“, nikdy nesesedl. Oproti nim - a zde ve shodě s Maciunasem - chtěl Beuys překročit hranice intermedialního umění, což považoval za specificky evropský příspěvek fluxu.<sup>3</sup> Skutečně už během svého pobytu v Německu vystavil Maciunas svým politickým dogmatismem a monopolizujícími snahami celé hnutí prvním konfliktům a rozkolům. Implikoval tak fluxu - jako heterogennímu a tím nestabilnímu útvaru - již při jeho zrození jiskru života a smrtelnou nemoc současně...

Když Maciunas přišel na podzim roku 1961 do Německa, kde ve Wiesbadenu pracoval jako designér americké armády, byla jeho životní dráha třicátníka cestou hledajícího člověka, který ještě nenašel svou červenou nit. V Německu byl Maciunas už jednou, od roku 1944 do 1947. Na útěku před Rudou armádou se jeho rodina dostala do Bad Nauheimu, kde navštěvoval litevské gymnázium. Po vystěhování do USA studoval v letech 1949 až 1954 architekturu, grafický design a hudební vědu, přechodně pracoval jako kreslič v architektonickém studiu, opět studoval pět let dějiny umění, pracoval jako kreslič a obchodoval s reprodukcemi starých hudebních nástrojů. Teprve když se na kurzech elektronické hudby u Richarda Maxfielda a prvních večerních performancích v loftovém bytě Yoko Onové seznámil se skladateli events a happeningů z okruhu Johna Cage a poskytli jim možnost prezentace ve své malé newyorské AG Gallery, krystalizuje u něj určitý druh poslání. Zpočátku chce ještě se zcela všeobecným „zájmem o každý druh avantgardního umění“ pomáhat umělcům zveřejňovat jejich práce a poskytnout jim v „konkretismu“ i teoretické útočiště. „Naším největším problémem bylo, že jsme neměli možnost pravidelně vystupovat. Co nám přibývalo, byl jakýkoliv druh instituce, kterou bychom mohli využít jako informační středisko a místo pravidelných představení“<sup>5</sup>, popisuje Dick Higgins tehdejší situaci mladých umělců. A Maciunas se sám této funkce ujal.

Je příznačné, že Maciunas zpočátku viděl své pojetí konkretismu uskutečněno nejen v novějších pracích umělců jako La Monte Young, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Robert Morris, Philip Corner, George Brecht a další, které se nacházely mimo hranice tradičních uměleckých druhů. Vystavuje i vlastní nepředemětné obrazy a obrazy Yoko Onové, a v rámci řady performance „Musica Antiqua et Nova“ zahrnuje do svého konceptu i prezentaci středověké a renesanční hudby, Mussorgského, Schönberga, Berga, Weberna, Varéseho, Johna Cage, Stockhausena a - což je pozoruhodné - také magnetofonové nahrávky elektronického studia WDR z Kolína n.R., které pro něho ostatně ztělesňují „concretism in its most recent stage of development“.<sup>6</sup> Konkretismem pak rozumí staletý proud „realistického“ umění, v němž si forma a obsah navzájem odpovídají. Paralelně k tomu považuje barokizující, expresivní stylové formy, ve kterých nachází tzv. „bimorphic illusionism“, za nečestné a už svou podstatou kulturně imperialistické.

Členění umění podle pojmových dvojic znal Maciunas už z dob svého studia dějin umění. S konfrontací lineárnosti a malebnosti, uzavřené a otevřené formy, srozumitelnosti a nesrozumitelnosti stejně jako jednotnosti a mnohosti se mohl setkat na příklad u Heinricha Wölfflina. Nejnovější avantgardu, kterou nyní podporoval, a která se zabývala především hudebními a literárními experimenty, hodnotí z tohoto dualistického hlediska jako protipól k tehdy převládajícímu abstraktnímu expresionismu.

Také Maciunasův plán vydávat vlastní časopis „Fluxus“, který měl být financován ze vstupného, i jeho výpomoc při La Monte Youngově epochální antologii experimentálního nového umění („An Anthology“, vydáno 1963) je třeba vidět v souvislosti s jeho probuzeným chápáním sebe sama jako manažera nejnovější avantgardy. La Monte Young oslovil a obeslal umělce, kteří „podle jeho názoru dělali nové umění“; vedle svých amerických známých i osobností, se kterými se seznámil při své účasti na „Mezinárodních prázdninových kurzech Nové hudby“ v Darmstadtu roku 1959.

Když Maciunas „uprchl“ před dluhy své galerie do Německa, disponoval tedy už určitou výchozí základnou pro to, aby mohl své plány s fluxem rozvinout ve skutečně světovém měřítku. Čile začal rozesílat „prospekty“ a „news-policy-letters“, které inzerovaly nejen nový fluxový časopis, nýbrž i festivalová turné a fluxové ročenky „Fluxus-Yearboxes“. Byly to antologie, řazené podle jednotlivých zemí, s pracemi až čtyřiceti umělců z téměř všech oblastí nového umění.<sup>8</sup> Kuffíky a přihrádky v duchu Duchampově však Maciunas vydává až od roku 1964 v New Yorku, a to v podstatně redukované a stručnější podobě; avizovaná souborná vydání umělců oproti tomu nikdy nevyšla. Během jeho působení v Německu realizoval ve spolupráci s mladým Tomášem Schmittem pouze šest z části finančně nenákladných publikací.<sup>9</sup> Z Maciunasovy korespondence můžeme vyčíst, že v této době sbíral kontakty s umělci jako poštovní známky. Nejprve je jeho nejdůležitějším prostředníkem Nam June Paik, se kterým si dopisoval už z New Yorku,<sup>10</sup> později také Wolf Vostell, Emmett Williams, Addi Köpcke a další. „We are joined now by some good people like Daniel Spoerri, Robert Filliou, Vostell, Ben Patterson - all happenings people“<sup>11</sup>, píše na jaře roku 1962 Dicku Higginsovi a zdůrazňuje tak hledání akcionalistického rozšíření své evropské skupiny, charakterizované v počátcích spíše experimentální hudbou okruhu Mary Bauermeisterové. Také zde je opět patrné, jak se Maciunasova koncepce postupně tříbí - později, když se fluxus etabloval jako kategorie pro jednoduchá a skromná díla, platili takzvaní happeningoví umělci se svými často komplexními a teatrálně inscenovanými akcemi za „iluzionistický“ protipól k fluxu.

Na základě svých aktivit v USA a rad Nam June Paika hledal Maciunas v Německu nejprve kontakty k existující místní hudební avantgardě. Její internacionální orientace nám snad také zodpoví otázku, proč se Maciunas právě zde a s takovou důvěrou odvážil vytvořit a koordinovat mezinárodní umělecké fórum. Věděl o práci studia elektronické hudby WDR v Kolíně n.R., vedeného od raných padesátých let Herbertem Eimertem. Zde byly velmi brzy představeny nové zvukové experimenty Johna Cage, Mortona Feldmana, Christiana Wolffa či Earlea Browna. Tak zvanou „Kolínskou školu“ však nejsilněji ovlivňoval svými sériově organizovanými pracemi Karlheinz Stockhausen, který se na podzim roku 1961 při kolínské premiéře svého „hudebního divadla“ titulem „Originale“ předvedl i Johnu Cageovi.

O zprostředkování - Cagem propagované - neurčitosti, nezáměrnosti a použitelnosti všedních zvuků a šumů v kompozici se zasloužil v době mezi lety 1960 a 1962 především ateliér Mary Bauermeisterové v Kolíně. Prezentovaly se zde práce Johna Cage (který také byl častým hostem), Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, Earle Browna, Toši Išjanagiho a Sylvana Bussottiho, interpretované převážně klavíristou Davidem Tudorem, který byl nazýván „posel mezi Amerikou a Evropou“<sup>12</sup>. Především zde ale byly - vedle Cageových skladeb - předvedeny events George Brechta („Card-Piece“ a „Candle-Piece“), takzvané „Short form“ od La Monte Younga („Poem for chairs, tables, benches, etc. (or other sound sources)“) a akční hudba Nam June Paika („Hommage á John Cage“, „Etude for pianoforte“). Protože Bauermeisterová prezentovala také (v nejširším smyslu) konkrétní výtvarné umění a literaturu, cítil zde Maciunas jistě určitou blízkost ke svému newyorskému programu AG, takže jí na jaře roku 1962 dokonce nabídl zahájit festivaly fluxu v jejím ateliéru.<sup>13</sup>

V roce 1960 zorganizoval tento ateliér mimo jiné i přednášku T. Adorna a Heinz-Klaus Metzger zde svým pověstným manifestem denuncoval takzvanou „autonomii“ uměleckého díla jako vlastnost potvrzující společenské zlořády. Estetika okruhu Johna Cage, akceptující bez rozdílu veškeré všednosti života jako umění-hodné, byla tím pádem interpretována jako společenská kritika, neboť pro Metzgera nebylo nic „hanebnějšího“ než „spojovat útok na stávající hodnoty s pozitivními návrhy“.<sup>14</sup> Cage oproti tomu formuloval svou „orientaci“ slovy: „Provádět souhlasné akce, a ne takové, které by se daly označit za negativní, kritické či polemické - i tehdy, když se u věci, proti které se obracím, jedná o něco zcela zjevně špatného. Jinými slovy řečeno, snažím se nebojovat proti zlu, nýbrž přimlouvám se za to, co se mi zdá být tím, co nazývám pozitivním.“<sup>15</sup> Zde se v německém chápání projevuje nepochopení Cageova světového názoru poplatného zenbuddhismu, které se později odrazí i v recepci fluxu.

Kromě výše uvedeného jsou pro začátky fluxu v Německu důležité i kolínské aktivity krátce existující galerie Haro Lauhuse, kde byla prezentována nejnovější hudba, a v roce 1961 vystavovali Rotella, Christo, Vostell. Zde hrál americký kontrabasista Benjamin Patterson své první akční kompozice a Daniel Spoerri předvedl svůj „kuffík“ s uměleckými díly nových realistů (nouveaux réalistes). Spoerriho počín později inspiroval, vedle Duchampovy „Boíte en Valise“ a Spoerriho edice MAT, i Maciunase k šíření uměleckých edicí v příručních kuffících. Rovněž se ve Vostellově ateliéru v Kolíně setkávala skupina si blízkých umělců, aby zde uváděli své akce - jako na příklad Pattersonův klasický fluxus „Lemons“.

Také galerie Parnass ve Wuppertalu, která se v prvé řadě věnovala malbě informelu, se stávala dějištěm nekonvenčních akcí<sup>16</sup>, a v Galerii 22 v Düsseldorfu, vedené Jean-Pierre Wilhelmem, hostovali John Cage a Nam June Paik už od roku 1958 resp. 1959.

Centrem současné hudby se stával od roku 1946 v dvouletých cyklech Darmstadt ležící nedaleko Wiesbadenu. „Mezinárodní prázdninové kurzy Nové hudby“, které založil hudební žurnalista Wolfgang Steinecke, přitahovaly protagonisty tehdejší hudební avantgardy i studenty z celého světa. V těchto kurzech, zprvu uspořádaných vysloveně jako manifestace proti německému šovinismu, vyučovali mimo jiné Nono, Boulez a Stockhausen. Zde zažil v roce 1958 mladý Paik klíčovou

událost svého života - setkání s Johnem Cagem, zde navázal La Monte Young první kontakty s Německem, které byly později tak důležité pro Maciunase. V darmstadtském Zemském divadle produkoval své originální inscenace Gustav-Rudolf Sellner. Pod jeho vedením pracovali Daniel Spoerri a konkrétní básník Claus Bremer, kteří ve své teorii „dynamického divadla“ formulované v roce 1959, anticipovali myšlenky happeningu a fluxu.<sup>17</sup> Důležitým momentem je zde postulát náhodné interakce mezi divákem a hercem, variující děj bez ohledu na jeho původně stanovený průběh. Zapojení diváka je charakteristické spíše pro happening než fluxus, aktivní vtažení recipienta do děje se však uplatnilo i v „použitelných“ fluxových objektech. Nastíněná základní poloha „dynamického divadla“, ze které herci odvíjejí - v hranicích daného rámce - různé „konstelace“, stejně jako návrh presemantického, „nad-osobního prajazyka“, připomínají fluxové artefakty Fillioua, Mac Lowa nebo Maciunase. Spoerri a Bremer propagovali ve svém procesním divadle také konkrétní identitu prostředků s obsahem. Odvozují jí přitom spíše z oblasti konkrétní poezie než z hudby či malířství (už v roce 1958 Spoerri publikoval v prvním čísle svého časopisu konkrétní poezie s názvem „material“, antologii konkrétního básnictví). Ve spojení s činností amerického básníka Emmetta Williamse, žijícího již od roku 1949 v Německu a zaměstnaného u novin americké armády „Stars & Stripes“, se tak Darmstadt stal i křižovatkou nových literárních experimentů. Sám Williams popisuje inspirativní atmosféru darmstadtského klubu „Keller-Klub“ (měl zde první neformální „premiéru“ svého díla „Opera“) těmito slovy: „Sitting at the long wooden tables in the ‘cattacombes’ (it was more bohemian than the Parisian caves it sought to emulate) you might find Eugène Ionesco, Theodor Adorno, John Cage, Ernst Křenek, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Jacques Audibert, Kasimir Edschmid, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luigi Nono, Earle Brown, and so many others, clinking glasses and exchanging words - and sometimes ideas - with the locals.“<sup>18</sup> Skutečnost, že kulturní avantgarda v Darmstadtu byla silně společensko-kriticky zaměřená, dokazuje mimo jiné i postoj Nam June Paika, který doufal, že se v této atmosféře zvýší šance na uvedení jeho „Homage à John Cage“ v rámci prázdninových kurzů, když (v dopisu Steineckeovi z roku 1959) napíše: „Druhá věta je varování před německým hospodářským zázrakem, který sjednocuje píli s hloupostí.“ Vlastní práci pak charakterizuje jen jako doplnění „dadaismu hudbou“.<sup>19</sup>

Při Maciunasově prvním veřejném (Paikem zprostředkovaném) vystoupení ve wuppertálské galerii Parnass 9. června 1962 byl předčten manifest, který představil nejnovější „konkrétní“ tendence v USA a označil je přitom za revival dadaismu: Maciunasův text „Neodadaismus ve Spojených státech“<sup>20</sup> přečetl C. Caspari. Zpočátku používá spíše umělecko-imanentní argumenty a hovoří o a-symbolickém umění, ve kterém jsou beze změn akceptovány všední, náhodně a spontánně vznikající děje, předměty a zvuky. V tomto pojetí není úlohou umělce vytváření promyšlených kompozic, nýbrž pouze tvorba „rámcového díla“, „ve kterém se přírodě ponechává volnost, aby si svoji formu vytvořila vlastním způsobem.“ Zcela zřejmá je zde resignace na dělení umění na tradiční obory literatury, malířství, sochařství či hudby ve prospěch rozsáhlého „časoprostoru“. Ještě „konkrétnější“ než takzvaní „konkretisté“ jsou pro Maciunase „umělečtí nihilisté“, u kterých se banalita děje přibližuje banalitě života. Jako příklad takového „antiumění“ jmenuje akce George Brechta a La Monte Younga.

Svoji definicí konkrétního umění neobjevil Maciunas - obzvlášť v Evropě - nic nového; zdůraznění přirozené a neinterpretující tvorby nám připomene mj. výroky Hanse Arpa. A požadavky, aby prostředky reprezentovaly samy sebe, stejně jako požadavek negace individuálního gesta, volnost interpreta, překračování oborových hranic i odstup k abstraktnímu expresionismu byly i hlavními motivy konkrétního umění propagovaného v padesátých letech nejprve v konkrétní poezii, v letech dalších pak v oblasti výtvarného umění a hudby.<sup>21</sup> A jelikož v hudbě právě sílil vliv Johna Cage, a pod nejrůznějšími názvy se začínala zkoušet převoditelnost jeho kompozičních zásad do reálných akcí, nacházel se Maciunas se svou prezentací nejnovějšího amerického konkretismu přesně v centru trendu. Jeho estetika lapidárních akcí ovlivněná zenbuddhismem, která přenáší Duchampovu myšlenku „ready made“ do akčního děje a osvobozuje tak její umělecké či neumělecké bytí od závislosti na kontextu či vědomí (resp. chce tento rozdíl úplně zrušit), doplňuje evropské akční umění o rozměr nabízející nové možnosti.

Svůj vklad Maciunas explicitně považuje za překonání Johna Cage, který sice koncept „ready made“ rozšířil i na „nalezené“ zvuky a šumy všedního dne, favorizoval však dlouhé komplexní situace. „Après John Cage“ zní titul Maciunasova programatického vystoupení v galerii Parnass. Jako doplnění a ilustraci přednášky je za řečníkem rozvinut diagram uvádějící mimo jiné jména E. Williamse, H. Flynta, Ben Pattersona, La Monte Younga, George Brechta, D. Higginse, současně ale i těch, kteří nejsou později s fluxem spojováni, jako byli Bob Morris, Walter de Maria, Kaprow, Ray Johnson či Larry Poons. V rozdávaném „fluxovém“ prospektu s anoncí yearboxů je tento název, doposud používaný pro publikace a festivaly, poprvé veřejně navržen jako synonymum pro umělecké tendence překračující hranice uměleckých oborů. Definice pojmu „flux... (...lat. fluxus)“, která byla stejně jako dříve slovo „dada“ vyhledaná v lexikonu a reprodukována v brožurě, se obecně vztahuje k přeměně podoby/substance v lékařství, fyzice, chemii a dalších oblastech.<sup>22</sup> Pro Maciunase spočíval přínos tohoto transformačního postoje do „konkrétních“ uměleckých forem v konotaci neustálé změny a procesnosti.

Po tomto teoretickém úvodu následovalo šest - podle Maciunase „konkrétních“ - akcí. „Běžnou manipulaci se střevovými strunami, dřevem, kovem a plstí“, odpovídající povaze materiálu, realizoval Ben Patterson v doprovodu Williama Pearsona „ve svých dílech „Duo“ a „Variations for

Double Bass", ve kterých nekonvenčním způsobem zacházel se svou basou. „Běžné užití hlasu, rtů, jazyka či úst“ verifikovalo „Hommage to Adriano Olivetti“ od Maciunase: náhodná čísla na roli partituru z počítače Olivetti sloužila jako partitura „zahraná“ nesrozumitelným bubláním rtů účinkujících (mj. Caspari, Paik, Jed Curtis, Terry Riley, Tomas Schmit).

Druhé vystoupení Maciunase v Německu se konalo o týden později, 16. června 1962 na Düsseldorfských komorních hrách, v rámci Paikova koncertu a na jeho pozvání. Program představený zhruba dvaceti interprety sestavili Paik a Maciunas společně. Pod názvem „Neodadaismus v hudbě“ se konala série akcí s hudebním nástrojem i bez něj, které svým charakterem anticipovaly pozdější fluxové festivaly. Lapidární výzvy zbavené veškeré dramatickosti jako na příklad „Word Event“ George Brechta, sestávající se z pokynu „Exit“, nebo Maciunasův „Piano Piece No. 2“, jehož partituru tvořil výrok: „let piano movers carry piano out of stage“, kontrastovaly s komplexními či dramatickými představeními. Paik například uvedl své „One for violin solo“, spočívající v soustředěném rozbíjení houslí, a kromě toho i svou „Sonata quasi una fantasia“, při které se klavírista hrající Měsíční sonátu postupně obnažuje. La Monte Youngovu zcela otevřenou skladbu „566 for Henry Flynt“ interpretoval Paik tak, že 566krát udeřil paličkou na vojenskou helmu. Paik tak spojuje kritiku konvenčních hudebních norem s kritikou konvenčních norem společenských. Totéž platí pro Vostellův „Kleenex-décoll/age“, jehož partitura mimo jiné vyzývá k „rozmazání politických reportáží, rozbíjení vojenských hraček a k házení žárovek a šlehačkových dortů na plexisklo“, stojící mezi aktérem a publikem. Šlehačkový dort se musí na konci představení rozmazat na plexiskle ubrousky značky Kleenex tak, aby za ním aktér zcela zmizel. Veškeré zvuky se zesilují pomocí kontaktních mikrofonů. Akce je chápána - jako vždy u Vostella -, jako odkaz na mechanismy rušící a ničící náš život, tedy jako „umělecký protest“.

Jean-Pierre Wilhelm zdůrazňuje ve svém úvodním projevu internacionalitu nového hnutí a - což je příznačné - jeho polohu mezi hudbou a anti-hudbou. Obhajuje jeho zařazení k „neodadaismu“, vehementně odmítané mnoha zúčastněnými umělci i „starými dadaisty“: neodadaismus v malířství je podle něj sice omyl, ale v hudbě jej lze chápat jako něco originálně nového. Pomocí Paikova citátu nastiňuje dobovou koncepci této nové hudby, kterou je nutno hledat mimo rámec lineárnosti: „Musím dokazovat, že vše absolutní je vlastně relativním? Umění konající se v čase je oprávněný klam. Kult věčnosti je nejchroničtější, možná tou nejhorší chorobou lidstva. Ale zřekneme-li se věčnosti, pak se věčností ihned stává přítomnost. Miluji lenost. Člověk by se neměl starat o relativitu prostoru a času, nýbrž raději o relativitu života.“<sup>23</sup> Podle tohoto postulátu, který definuje jakousi komplexní přítomnost, bylo v Düsseldorfu mnoho děl předvedeno simultánně. Podobně jako v choreografii Merce Cunninghama, a analogicky k životu, odehrávaly se podobné akce na stejných místech současně.

Koncepci nového koncertu, vyzkoušenou společně s Paikem ve Wuppertalu a hlavně v Düsseldorfu, tvořila „akční hudba“ s variabilními momenty, které zasahovaly diváka stejně nepředvídaně jako každodenní události v životě. V září 1962 ji Maciunas předvedl i v Městském muzeu ve Wiesbadenu.<sup>24</sup> Tato událost s názvem „Fluxus - Mezinárodní festival Nejnovější hudby“, byla první v Německu, kterou uspořádal sám na vlastní zodpovědnost. Dnes je všeobecně považována za zdroj fluxu, i když mnohé z prezentovaných kusů byly již předtím uvedeny v Německu či USA. Pravdou tedy je, že bez výše načrtnutého „rozběhu“ v USA a Německu by byl wiesbadenský fluxový koncert nemyslitelný.

Dva víkendy „konkrétní hudby a happeningu“ byly vždy doplněny jedním víkendem „klavírních kompozic“ a „hudbou z pásků a filmy“. První víkend byly uvedeny klavírní skladby mj. Sylvana Bussottiho, Terry Rileyho, Terry Jenningsa, Johna Cage, György Ligetiho, George Brechta, La Monte Younga, Philipa Cornera, Dicka Higginse, druhý týden byly na řadě magnetofonové nahrávky Maxfielda, Johna Cage a Higginse, které vykazovaly ještě zřetelné reminiscence na Maciunasovy akce v newyorské galerii a pořady v ateliéru Mary Bauermeisterové. Všechna představení měla být, stejně jako yearboxes, členěna přísně podle zemí jejich vzniku - USA, Evropy a Japonska - čehož se však Maciunas posléze vzdal ve prospěch „hranice překračující“ fúze.

V původním programu najdeme - jako konsensus s aktuální německou hudební scénou a na výslovné přání Paika - také Stockhausenův „Klavierstück IV“, díla Gottfrieda Koeniga a Konrada Boehmera.<sup>25</sup> Vyjasňování Maciunasových teoretických pozic se zřetelně odráží právě v jeho korespondenci s Paikem o spoluúčasti Stockhausena: Maciunas považuje Stockhausenovy práce - které ještě před rokem představoval ve své newyorské galerii - nyní za příliš komplexní a příliš determinované, než aby se ještě hodily do mezitím úžeji pojatého konceptu fluxu.<sup>26</sup> Zatímco dříve považoval všechny - jakkoliv pokrokové umělce - za potenciální spolupracovníky fluxu, hledá nyní cílevědomě osobnosti, které celou institucionalizovatelnost a „profesionalitu“ hodily přes palubu. Už tedy neplatí zásada široké dokumentace všech avantgardních aktivit v jednotlivých zemích, nýbrž nyní se vyžaduje - podle „konkrétní“ zásady „rozvíjení Johna Cage“ - stále nekompromisněji podněcovat nový způsob zviditelňování „hudby“. Tato transformace má být založena na přímých dějích ve smyslu dvouřádkového haiku zenbudhismu, kde se zdůrazňuje především význam procesu provádění a méně takzvaného výsledku. Proto se Maciunas zasazoval o vyloučení Stockhausena, Koeniga a Boehmera z dalších festivalů a Paikovi pak v létě roku 1962 píše: „Festival will have to be 'new music' - more post-Cage, less pre-Cage or Cage, more neo-dada, no-reactionaries, imitators, etc. etc.“<sup>27</sup>, a v dalším dopise potom: „But I think eventually Fluxus festivals & book must lean more towards neo-dada - action music - concrete music at least. Otherwise we will slide backwards to Darmstadt. No? Therefore, in future, I think we should eliminate all non-



action, non neo-dada, non concrete pieces even if they are very beautiful. I do not say Stockhausen is not beautiful. No! His pieces may be very beautiful, but so are pieces of Webern, Schönberg, Stravinsky, J. C. Bach, Monteverdi, Machault, Perotin -. We cannot include them all - so we must draw the borderline somewhere. If we include Stockhausen we should include 100 others like him, but you will agree that fluxus is not interested in all that is produced today. Stockhausen may be as famous as Cage, but Cage has originality while St. has not. Fluxus is interested in originality, fresh thinking, not imitations or overworked forms."<sup>28</sup> V roce 1964, u příležitosti představení „Originale“ v New Yorku, pak Maciunas spolu s Flyntem, Ay-O a jinými veřejně protestoval proti „reakcionáři“ Stockhausenovi, a tím nadobro či na léta odradil mnohé z fluxových umělců, kteří na koncertu účinkovali...

Avšak zpět k wiesbadenskému festivalu. Hlavní performeři Dick Higgins, Alison Knowlesová, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Nam June Paik, Wolf Vostell (15. září) a George Maciunas vytvořili - navzdory předchozímu Maciunasově plánování - často nečekaně, spontánně a nezávisle na přítomných či chybějících spoluaktérech a materiálech akce, které, zvláště o dvou prostředních víkendech, plně splňovaly Maciunasův požadavek po originalitě, čerstvosti a pohybu. Ve zdánlivě nelogickém a absurdním celku následovala scéna za scénou, a často docházelo k jejich simultánním přesahům. Věrně podle Cageovy nové zásady, vyžadující zapomnění všeho naučeného, působily děje - především dominujícími amerických představení - jednoduše, úsporně, banálně a neprofesionálně, často i komicky. Přesně dle zásady Mistra zenu: „Na každý účel použij jen tolik času, energie a matérie, kolik je k příslušnému účinku zapotřebí“, vystačili účinkující při nejlepších artefaktech s nejméně materiálem (trochou pěny na holení, nočnickem s inkoustem, papírem, kádí s vodou, nafukovacími balónky, vajíčkem, žebříkem, zahradní konví...) a na dosažení „účinku“ jim někdy stačilo několik minut, někdy celá hodina. Krátké bylo například Paikovo „One for violin solo“, Wattsovy „Two Inches“ (Partitura: „stretch a 2 inch ribbon across the stage and cut it“), a „Three lamp events“ (Partitura: „on. off. lamp. off. on“) od George Brechta. Delší byla „An Opera“ Emmeta Williamse (hledání ztraceného i-bodu je zde „zobrazeno“ sílícím klepáním na pánev a trvá 45 minut) nebo La Monte Youngova „Composition 1960 # 7“ (držet jeden tón „for a long time“). Pravý fluxus ponechává aktéroví volnost interpretace. Dick Higgins popisuje uvádění kompozic La Monte Younga ve Wiesbadenu takto: „Dále jsme uvedli hodinovou verzi La Monte Youngovy „H-Fis“, tiše a monotónně, doprovázení zpěvem a kontrabasem Benjamin Pattersona.“<sup>29</sup> Nejméně minimalistickým byl ve Wiesbadenu určitě Vostellův výstup „Kleenex-décoll/age“, který na konci koncertní řady agresivně vyloučil publikum.

Ve sdělovacích prostředcích vzbudila obzvláštní pozornost Paikova interpretace La Monte Youngova artefaktu „Draw a straight line and follow it“ (Paik si namočil kravatu a hlavu v nočnicku s inkoustem a namaloval na papír na zemi čáru, představení pak nazval „Zen for Head“). To stejné můžeme říci o „Piano Piece“ Philipa Cornera, při kterém byl po několika víkendů „rozebírán“ starý klavír. Tisk to celé považoval za „legraci“ a „šilence v akci“ a reklamoval nedostatek skutečné „vážné“ kritiky současné kulturní společnosti. Tato reakce odráží potíže (německé) recepce s umění, které nabízí život v jeho všednosti a danosti, aniž by s něčím přímo a zjevně souhlasilo nebo něco odmítalo. K těmto potížím přispěla i skutečnost, že se zrození fluxu konalo právě v tradičním muzeu, což odporovalo jeho vlastním požadavkům.

V průběhu tohoto a dalších festivalů v Amsterdamu, Londýně, Kodani či v Paříži se na základě neúnavných náborových aktivit Maciunase vytvořilo volné sdružení umělců spojených optimistickým „pocitem sounáležitosti“ s vágně formulovanou společnou představou o umění. Patřili sem jakoby samozřejmě i umělci, kteří se evropských festivalů sice nezúčastnili osobně, ale jejichž díla na nich byla uvedena (George Brecht, Yoko Onová, La Monte Young, Bob Watts etc.). A dodnes platí - jako jeden ze základních pilířů fluxu - přesvědčení, že mezi událostmi současně se odehrávajícími na různých místech a stejně smýšlejícími osobami existují určité vnitřní vazby.<sup>30</sup> Když Maciunas v roce 1963 začal ve fluxovém hnutí veřejně nařizovat prosazování revolučních kolektivních myšlenek, a podobně jako při praktických komunistů „vylučovat sabotéry a odpadlíky“, ztratila příslušnost k fluxu hodně ze své počáteční přirozenosti: „Authors are to assign exclusive publication rights to Fluxus“ požadoval Maciunas v oběžníku z 1. ledna 1963 a zdůvodňoval tuto monopolizaci, tuto zcela absurdní „centralisation of new art and anti-art activities“ větší úderností „jednotné fronty“, které se tak dá docílit. Dokonce i events důsledně apolitického George Brechta považoval nyní Maciunas za politicky relevantní - jsou přece „ne-uměním“, realitou a tím eliminují elitářský třídní charakter umění. Nenechal se zmást ani tím, když mu Brecht odpověděl, že i „antiumění“ je pro něj aspektem umění.<sup>31</sup>

Tyto představy o změnách, které přesahují rámec imanentních transformací umění, reflektují Maciunasovu polemiku s názorem levého matematika a filozofa Henryho Flynta, jehož článek „A New Concept of General Acognitive Culture“ byl zveřejněn příznačně právě ve Vostellově časopisu „décoll/age“.<sup>32</sup> Na straně druhé však Maciunas musel přece jen získat dojem, že zvláště v Německu je od fluxu očekávána i společensko-politická relevance. Akce Paika a Vostella šly už dříve tímto směrem, a nyní ho v lednu 1963 požádal také Joseph Beuys o sestavení manifestu k fluxovému koncertu, který společně naplánovali na 2. a 3. února v Akademii umění v Düsseldorfu.<sup>33</sup>

Po přečtení úvodního textu (opět Jean-Pierre Wilhelmem), se v düsseldorfské Akademii umění zmíněný „Manifesto“ rozhazoval mezi diváky jako součást Pattersonova artefaktu „Paper Piece“. Od

jeho obsahu se okamžitě distancovali především američtí umělci.<sup>34</sup> Maciunas v něm uvedl úryvky z lexikonu k tématu „fluxus“, otištěné už v „Prospektu“ z roku 1962, navíc zde požaduje „očistění“ světa od nemocné buržoazní kultury a eurocentrismu, stejně jako „odplavení“ umění živým antiu-měním, které je přístupné všem. „Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front and action“, uvádí se v závěru manifestu. Kritika takzvaného „eurocentrismu“, sdílení i dalšími členy hnutí, např. Paikem, míří primárně proti systémové imanenci evropských avantgard. Fluxus se sám staví mimo tento systém pohybu a protipohybu - Maciunas proto později mluví o tzv. „rear quard“<sup>35</sup>. Fluxus kráčí kupředu mnoha směry a ne pouze jedním.<sup>36</sup>

Akce, které uvedli performeři Maciunas, Tomas Schmit, Nam June Paik, Wolf Vostell, Addi Köpcke, Joseph Beuys, Bengt af Klintberg, Daniel Spoerri, Staffan Olzon, Frank Trowbridge, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins a Alison Knowlesová, patřily většinou ke klasickému fluxovému repertoáru. Šokující humor (srov. Paikovu soutěž v čůrání s názvem „fluxus contest“ či „Plano Piece for George Maciunas No.1“ od Tomase Schmita: klavír se naloží předměty, pak otevře...), symbolické odkazy (srov. Vostellův „Kleenex“, Beuysovu „Sibirische Symphonie, 1. Satz“) a krátké, lapidární events (koncert prvního dne byl např. po uvedení představení „Kleenex“ uzavřen Brechtovým „Word Event“: „Exit“) obdařily i „düsseldorfský koncert napínavou mnohovrstevnatostí. Zatímco se Maciunasův záměr - spočívající v koncentraci na „komponovanou“ akční hudbu jako výsledek živoucích dějů - dalekosáhle vydařil, torpédovala většina umělců jeho marxistickou vizi jednotné fronty. Všichni sice jednotně „popřeli establishment“<sup>37</sup>, avšak důsledky z toho plynoucí si nechtěli dát předepisovat. Ne všichni sdíleli Maciunasovo silící agresivní odmítání „seriózní kultury“.

Opět byla uvedena jednotlivá a simultánní představení, mnoho známých děl však bylo volně fluxově variováno. Maciunas sám například vynalezl variantu Brechtovy „Drip Music“. Začala jako obvykle: ze žebříku se lila voda dolů do kádě. V jeho verzi se pak vytvořil jakýsi sbor „hudebních“ performerů, samozřejmě s Maciunasem jako „dirigentem“, kteří na jeho pokyn kapali na podlahu nosní a oční kapky. V Dietera Schnebelově „Visible Music II“, uvedené v Düsseldorfu a Wiesbadenu, se osamocený dirigent obracel do publika a dirigoval (tím pádem nesmyslnými) gesty diváky. V Maciunasově komické verzi Brechtovy „Drip Music“ je tradiční pojetí orchestru resp. sboru obdobně zesměšňováno. Tyto orchestrální perzifláže, matoucí očekávání publika, koncipovali později také Brecht, Ay-O, Kosugi, Ben Vautier, Joe Jones a další. Všechny tyto koncepce však překračují rámeček čisté perzifláže tím, že předvádějí rovnocennost vizuální a audiální stránky a nabádají tak k rozšíření obzorů hudební tradice. V tomto díle se už výrazně ohlašuje Maciunasovo téma příštích let, které chápe fluxus jako „Art Amusement“ a „game or gag“, které odmítnutá jakoukoliv „competition“<sup>38</sup> a chce tak zničit „seriózní umění“.

Závěr druhého nedělního koncertu tvořila výjimečná simultánní performance s průvodní nahrávkami z magnetofonového pásku. Ta se skládala z děl „Cough Music“, „Steam“, „Radio Music“, „Pastoral Symphony“ a „Night Music“ od Maxfielda, z „Fontana Mix“, Johna Cage, Higginsova „Requiem for Wagner the Criminal Mayor“ a jedné nahrávky Raoula Hausmanna. Akce spočívající ve vizualizaci ready made od Trowbridge („Exposing Cigarette Case“), Knowlesové („Child Art Piece“), Younga („566 for Henry Flynt“), Williamse („Counting Song“), Schmita („Zyklus“) a Brechta („3 Yellow Events“) tak byly rovnoprávně spojovány s hudebním environmentem, vytvořeným převážně ze všedních zvuků, čímž vznikala komplexní koncert, který oslovoval více smyslů současně.

Nárok na „autorství“ byl setřen tím, že každý spoluúčinkoval v dílech druhého. S jednou výjimkou: Josephem Beuysem. Ten z auditoria oslňoval aktéry reflektorem<sup>39</sup> a spoluhráče vydráždil především svou „Sibirische Symphonie“. Všeobecně panoval pocit, že se Beuys až příliš exponuje a působí přehnaně expresionisticko-symbolicky. Pouze svou „Komposition für 2 Musikanten“ uvedenou v druhém dni - podle Beuyse „typickým fluxovým dílem“<sup>40</sup> - se přizpůsobil estetice lapidárna: dva natažení plechoví bubeničci hrají předem určenou, autorem neovlivněnou skladbu - typický hudební ready made.

Akci „Sibirische Symphonie, 1. Satz“ je podrobně analyzována na jiném místě.<sup>41</sup> V této souvislosti je nutno zdůraznit, že šlo o první Beuysovu veřejnou akci, kterou dle pravidel fluxu ohlásil jako hudební událost. Fluxovému fundamentu odpovídají i použité všední materiály, stávají se však symbolem určitého světónázoru a nejsou tak už „konkrétní“: „Co se týče materiálů, nepoužil jsem vlastně nic nového, nýbrž jsem jen dále rozvinul myšlenky fluxu a pokusil se je materializovat.“<sup>42</sup> Zatímco fluxová akce opakuje přítomnost buď v bleskově krátké události nebo nudou monotónní dlouhé akce, u Beuyse děj vždy odkazuje do budoucnosti. Budoucnost je zde měřítkem obsáhlých změn, což předpokládá zcela jinou kvalitu „duševní práce“, než ji očekává zenová podstata fluxu. V tomto smyslu Beuysovi nemohl stačit zřejmě ani Maciunasův „Manifesto“, protože mu chybí širší existenciální aspekt. Svým obsahem však byla „Sibirische Symphonie“ přece jen asi poctou fluxu a jeho zakladateli Maciunasovi, usilujícímu o mezinárodní propojení umělců. Jejím tématem je také propojení: lano spojující „krajinu“ na koncertním křídle se zajícem na tabuli představuje dráty vysokého napětí vedoucí přes hlubokou propast a přenášející impulzy z dálav sibiřských stepí. Sibiř vůbec byla pro Beuyse pojítkem mezi Asií a Evropou (v roce 1966 nazývá jednu ze svých akcí „EURASIA SIBIRISCHE SYMPHONIE 1963 32. SATZ“). A Maciunas, jak se uvádí v jeho biografii, vždycky snil o fluxovém turné po Sibiři a studoval sibiřské umění z období stěhování národů. Oba umělci měli tedy „a great admiration for Siberia as the great powerhouse of culture“.<sup>43</sup>

Pro Beuyse jakožto i pro ostatní umělce se tak fluxus stal na krátkou dobu „institucí“, po které kdysi tak toužil Higgins, institucí, která umožňovala výměnu informací a pořádání představení, příležitost-

ně dokonce poskytovala prvotní impulzy a sjednocovala je pod hmatatelnou nálepkou. Ovšem když Maciunas 6. dubna 1963 ve svém „New-Policy-Letter No. 6“ vyzval své fluxové kolegy, aby se zúčastnili spíše hloupých než převratných sabotážních akcí v newyorských kulturních institucích a dopravních uzlech, chtělo se nemálo z nich této etikety co nejrychleji opět zbavit. Avšak i přes sílí „konfliktní chování“<sup>44</sup> Maciunase, které po jeho odchodu z Evropy na podzim 1963 vedlo k určitému přesunu „členské základny“ a přechodnému konci mezinárodních festivalů, uznávali vždy všichni umělci velký význam podnětné role tohoto „dirigenta fluxu“.

„Idea, že vše může být hudbou, je ta nejpyšnější a nejdistingovanější fluxová myšlenka, je tím, co fluxus sjednocuje“<sup>45</sup> píše později Wolf Vostell. Z hlediska této obsáhlé premisy byl düsseldorfský koncert poslední velkou událostí, která v rámci fluxu nedoktrinárně spojila všechny protiklady - ačkoliv Maciunas už tehdy označil Vostella za egocentrického sabotéra, který na základě invariability svého neustále uváděného artefaktu „Kleenex“ jež dávno esteticky neodpovídá ideálům fluxu.<sup>46</sup> - K tomu je ovšem nutné poznamenat, že „Kleenex“, jako jevištní představení bez účasti diváků, ani nepředstavuje žádný typický Vostellův happening. - Avšak tím, že düsseldorfský festival současně a rovnoprávně uvedl různé akce, aniž by se do důsledků držel Maciunasových - čím dál tím rigidnějších - myšlenek, a aniž by poskytl vlastní seberealizaci jednotlivce příliš velký prostor (jako třeba „Festival Nového umění“ v Cáchách, 1964, nebo „24-hodinový“ festival ve Wuppertalu, 1965), realizoval tak Cageův princip nehierarchizované a tolerantní rovnoprávnosti.

Další událost zorganizoval Maciunas v Německu až v roce 1976 prostřednictvím René Blocka u příležitosti Berlínského festivalu. V New Yorku mezi tím rozvíjel Maciunas fluxus směrem k výrobě objektů, se kterými může recipient hravě manipulovat, a podle toho se také stal ústředním bodem berlínského festivalu takzvaný „Fluxlabyrinth“. V několika odděleních, inspirovaných myšlenkami různých umělců a prakticky realizovaných Maciunsem, se návštěvník mohl pohybovat jako ve zvětšených žertovných skříňkách. Skleněné kuličky na podlaze, dveře s nápaditými zámkovými mechanismy, pasáže zúžené ztuhlou pěnou apod. měly fluxus prezentovat jako nenáročnou hru pro každého s dostatečně subverzivním potenciálem.

První skromná výstava fluxových objektů se mimochodem konala také v Německu, v roce 1963 ve wuppertálské galerii Parnass. Maciunas tenkrát nabídl Rolfu Jähringovi, aby představil jeho fluxus s objekty v kuchyni galerie vedle Paikovy „Exposition of Music. Electronic Television“. Učinil tím jeden z osudových kroků. „...I set up some things of Geo. Brecht, R. Watts, Ben Vautier & Tomas... I used many printed pointed hand symbols which I set in a row so they went like this (symboly ukazováku, viz obr. originálu dopisu) until they hit some 'exhibit' like Brecht's light switch 'on-off-on' or something else, in which case the finger pointed to it. This gave us the idea that we should in future always combine festivals with such 'exhibits'." Ve stejném dopise Maciunas žádá Dicka Higginse o zaslání objektů - nebo, lépe řečeno, o „something which every place has, which is even better, since we would not have to carry it about“.<sup>47</sup> Berlínský „Labyrinth fluxu“ také - podle ideologie fluxu - neprezentoval „originály“, nýbrž většinu materiálu našli tvůrci na místě - sami si přinesli jen představy.

Kromě „Labyrintu“ se v berlínské Akademii umění pořádala „Večer fluxového cembala“, s mezinárodním programem s díly Brechta, Maciunase, Vautiera, Paika, Younga, Higginse, R. Filliou, Wattse, Joe Jonese, T. Schmita, Larryho Millera, Yasunao Tone a Roberta Bozziho. „George Maciunas Fluxus Airlines“<sup>48</sup> naposledy přistály v Německu, aby svedly díla umělců z celého světa.

A je snad náhoda, že myšlenka Paikova interkontinentálního satelitního koncertu „Good Morning Mr. Orwell“ (1984) vznikla právě v návaznosti na koncert „In Memoriam George Maciunas“, který Paik a Beuys v roce 1978 uspořádali na počest právě zesnulého zakladatele fluxu?<sup>49</sup> Na vzpomínkovém koncertu v místě vrcholu i zenitu fluxu, - v Akademii umění v Düsseldorfu -, hrál Beuys na stejné křídlo, které stálo na pódiu v době fluxového koncertu v roce 1963. Jako „Jelení pomník George Maciunase“ nám připomíná působení a vliv tohoto Litevce v Německu dodnes.<sup>50</sup>

1  
Tomas Schmit: o f. In: 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Katalog výstavy Wiesbaden/Kassel/Berlin 1982/1983, s. 98.

2  
Joseph Beuys G. Maciunasovi, bez data (poštovní razítko: 8. 10. 1965), Kopie in: Archiv Sohm. Podobně i Nam June Paik vidí v Maciunasově litevském původu příčinu jeho marxistického smýšlení a z toho vyplývající internacionální orientace: „His Marxist background originating from a small country, I bet, helped him to conceive the Fluxus as a truly international movement stretching from Asia to Eastern Europe“ (Nam June Paik: Beuys Vox 1961 - 1986. Katalog výstavy, Seoul 1990, s. 49).

3  
Srov. příslušné výroky Josepha Beuyse in: Happening 1968. Kunst, Protest. (Happening 1968. Umění. Protest.) Video Friedricha Heubacha a Helmuta Herbsta. 44 min., 1968 (nezveřejněná verze).

4

Ay-O: How we met or a microdemystification. In: A&Q 16. Fluxus (1977), s. 19.

5

Dick Higgins: Úryvek z díla „Postface“ (Text originálu z roku 1964 - v pasážích o Vostellovi částečně variován). In: Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Vyd.: Jürgen Becker, Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg 1965, s. 179.

6

George Maciunas na pozvánce k „Musica Antiqua et Nova“, 25. března až 14. května 1961.

7

Jackson Mac Low: Wie Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte. (Jak se Maciunas seznámil s newyorskou avantgardou) In: Katalog výstavy Wiesbaden 1982 (pozn. 1), s. 114.

8

Tzv. „West European Yearbook“, plánovaná na začátek roku 1962 měla obsahovat příspěvky umělců a teoretiků reflektujících tehdejší Maciunasovy „názory“ z oblasti teorie umění, hudby, malířství, literatury, filmu a dalších: T.W. Adorno, H.K. Metzger, J.P. Wilhelm, Emmett Williams, Dr. Eimert, M. Kagel, G.M. Koenig, N.J. Paik, K Stockhausen, Karl-Erik Welin, K. Wiggen, M. Bauermeisterová, Öyvind Fahlström, W. Gaul, K.O. Goetz, Kirchgässer, Mantovani, J. Mekas, M. de la Motte, Franz Mon, Maciunas, Günter Bock, C. Caspari, Jörn Janssen, Fehn, Heussner. Srov. George Maciunas: Fluxus. Tentative Plan for Contents of the first 7 Issues.

9

Jedná se o tyto publikace: George Brecht, „Water Yam“ (bednička s partiturami events); Daniel Spoerri, „L'Optique Moderne“; La Monte Young, „Compositions 1961“; Nam June Paik, „Monthly Review of the University for Avantgarde Hinduism“; dále dvě publikace novinového charakteru o fluxových performancích a zvěřejněních „Fluxus Preview Review“ a „Ekstra Bladet“.

10

Prostřednictvím Paika se seznámil např. s Karlheinzem Stockhausenem, Emmettem Williamsem, Mary Bauermeisterovou, Sylvanem Bussottim, Heinz-Klausem Metzgerem, Wolfem Vostellem, Benem Pattersonem, Jean-Pierre Wilhelmem, Mauriziem Kagelem, Konradem Boehmerem, Hansem G. Helmsem. Podle Paika kontaktoval Maciunas z New Yorku také Bussottiho a Helmse. (Beuys Vox, pozn. 2, s. 49).

11

George Maciunas Dicku Higginsovi, bez data (zřejmě na jaře 1962), Archiv Sohm. Dick Higgins byl během Maciunasova pobytu v Německu jeho nejdůležitějším poradcem v USA. Začátkem roku 1962 mu posílá seznam 66 jmen umělců (např. Dan Flavin, Richard Chamberlain, Jim Dine, Robert Indiana), ze kterých později žádný nebude patřit ke fluxu, a ptá se: „Are any of these good? (for Fluxus) & Fluxus diagram?“ Zde se opět projevuje, že si Maciunas v této době nepředstavoval pod fluxem ani specifický podnět ani konkrétní umělce. (Seznam a Higginsova odpověď in: Archiv Sohm).

12

Citát podle: Robert von Zahn: „Refüsierte Gesänge“. Musik im Atelier Bauermeister. In: intermedial. kontrovers. experimentell. Ateliér Mary Bauermeisterové, Köln 1960 - 62. Vyd.: Historisches Archiv der Stadt Köln. Köln 1993, s. 108.

13

Dopis otištěn tamtéž, s. 74.

14

Heinz-Klaus Metzger: Kölner Manifest, list 1 (otištěno tamtéž, s. 115). O zabarvení recepce Cage „německým kritickým povědomím“ srov. podrobněji článek Roberta von Zahna citovaný v poznámce 12.

15

John Cage: Interview s Rogerem Reynoldsem a Robertem Ashleyem. In: Happenings (pozn. 5), s. 158

16

Např. už v roce 1958 zde přednesl Hundertwasser svůj slavný „Verschimmelungsmanifest“.

17

Zveřejněno v divadelním časopise vydávaném Sellnerem: das neue forum 7, 8. roč. (1958/1959), s. 109 - 112. Claus Bremer a Dieter Roth byli mimochodem jediní němečtí umělci, které La Monte Young uvedl ve své „Anthology“.

18

Emmett Williams: My Life in Flux - and Vice versa. Stuttgart/London 1991, s. 102.

19

Nam June Paik dr. Steineckeovi, 2. 5. 1959. In: Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden. (Spisy kulturního nomáda) Vyd.: Edith Decker. Köln 1992, s. 52.

20

Německý překlad in: Happenings (pozn. 5), s. 192 -195. Název originální anglické verze: „Neo Dada in Music, Theater, Poetry, Art“.

21

K rozdílné a částečně rozporné aplikaci pojmu „konkretní“ resp. „konkretismus“ srov. Bob Cobbing & Peter Mayer: concerning concrete poetry. London (writers forum) 1978, obzvláště s. 9 - 14.

22

Otištěno in: happening & fluxus. materialien. Sestavil Hanns Sohm. Katalog výstavy Kölnischer Kunstverein 1970, bez označení stránek.

23

Přepis projevu in: Archiv Sohm.

24

Maciunas se na ředitele muzea pana Clemense Weilera obrátil už dopisem z 14. prosince 1961. Kontakt probíhal přes Jean-Pierre Wilhelma, se kterým se Maciunas seznámil přes Paika.

25

Jak je tomu u fluxových akcí častým jevem, nedá se dnes ani v případě wiesbadenského festivalu už zjistit, která díla uvedená v programu byla skutečně provedena. Zatímco z druhého a třetího víkendu existují nahrávky Ludwiga Gosewitze, průběh prvního víkendu dnes už nelze přesně rekonstruovat.

26

Právě v souvislosti se Stockhausenem poukázal Cage už v roce 1958 v Darmstadtu na to, že práce evropské hudební avantgardy obecně obsahují příliš mnoho harmonie, dramatu a poezie - „referring more to their composers than to their hearers“. Cage ve svých výrocích často zdůrazňuje smýšlení amerických umělců, které je údajně otevřenější a méně zaměřené na vlastní ego. Srov. John Cage: Silence. Middletown/Cn. 1961, s. 53.

27

Maciunas Paikovi, bez data (poštovní razítko z 19. 7. 1962), kopie in: Archiv Sohm.

28

Maciunas Paikovi, bez data (zřejmě začátek srpna 1962), kopie in: Archiv Sohm.

29

Dick Higgins: Postface. Citát podle: Happenings (pozn. 5), s. 179 - 180.

30

Jackson Mac Low: Wie Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte. (Jak se Maciunas seznámil s newyorskou avantgardou) (pozn. 7), s. 121. Nejpůvabněji tematizováno in: Mieko Shiomi „Spatial Poems“ (1965), kde adresáti z celého světa provádějí určité pokyny, což je pak označeno zapíchnutím vlaječky do mapy světa.

31

Brecht Maciunasovi, bez data, Archiv Sohm.

32

décoll/age 3, prosinec 1962. Především na základě této publikace Flyntova textu a prací jiných fluxových umělců, se kterými Maciunas počítal pro svůj mnohem později vydávaný fluxový časopis, formuloval Maciunas názor, že Vostell je „sabotérem“ fluxu.

33

Lze to vyčíst z Maciunasova dopisu Beuysovi. Všechny tři dopisy adresované Beuysovi, týkající se plánování düsseldorfského festivalu, jsou publikovány in: Williams: My Life in Flux (pozn. 18), s. 72 - 74, německý překlad in: Adriani/Konnertz/Thomas: Joseph Beuys. Köln 1973, s. 54 - 55. Vostell, Hülsmans a Trowbridge se zúčastnili až na výslovné přání Beuyse.

34

Srov. mj. Williams: My life in Flux (pozn. 18), s. 39.

35

George Maciunas: Art/Fluxus Art-Amusement, publikováno in: happening & fluxus. materialien (pozn. 22).

36

Beuys „manifestoval“ svůj názor opětovně v roce 1970, když v Maciunasově manifestu přelepil pojem „EUROPANISM“ slovem „AMERICANISM“. In: Edition Hundertmark, 1. karton, 1970.

37

Williams: My Life in Flux (pozn. 18), s. 39.

38

Maciunas: ART/Fluxus Art-Amusement (srov. pozn. 35).

39

Schneede ovšem neinterpretuje tuto Beuysovu akci jako vyrušování, nýbrž jako propojení osvětleného jevištěm s tmavým auditoriem a odkaz na Beuysovu pozdější akci. (srov. Uwe Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Stuttgart 1994, s. 22).

40

Citát tamtéž, s. 34.

41

Tamtéž, s. 20 ff.

42

Citát tamtéž, s. 26.

43

Paik: Beuys Vox (pozn. 2), s. 95. Fotokopie Maciunasem napsané „Biographie“ in: Archiv Sohm.

44

Rainer Wick: Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening. Fluxus. Aktionen. (K sociologii intermediální umělecké praxe. Happening. Fluxus. Akce.) Köln 1975, s. 88 ff.

45

Citát podle: Williams: My life in Flux (pozn. 18), s. 35 (ve výše uvedeném textu přeloženo do němčiny).

46

Maciunas Paikovi, bez data (zřejmě leden 1963), Archiv Sohm.

47

Maciunas Higinsovi a Knowlesové, bez data (zřejmě březen 1963), Archiv Sohm.

48

Beuys to píše ve svém jinak vskutku enigmatickém textu, sepsaném švabachem, který poslal na jaře roku 1976, po tvrdém útoku na Maciunase, jako příspěvek do oslavného sborníku „Laudatio Scripta pro George Maciunas Hominibus Fluxi“, sestaveného Brechtem a Geoffreyem Hendricksem. Při této příležitosti se znovu setkali četní umělci, kteří dlouho měli k Maciunasovi (a fluxu) ambivalentní vztah (z Němců to byl kromě Beuyse také Vostell). Kazeta s původními příspěvky in: Archiv Sohm; z větší části publikováno ve zvláštním čísle fluxového časopisu cc V TRE, květen 1976.

49

Podle Reného Blocka,  
in: Art for 25 Million People. Bon Jour, Monsieur Orwell.  
Katalog výstavy (antologie) Berlin 1984, bez stránkování (úvod).

50

Wilhelm - Lehmbruck - Museum  
Duisburg, soukromá zápůjčka.

S.D. Sauerbier

**Revue Rendez-vous  
Aneb: O vázání uzlů****Kooperativa  
18ti akčních umělců<sup>1</sup>**Ať odpovíš cokoliv -  
řekl jsem to já.

Revue Rendez-vous je korespondenční artefakt; vznikla jako společná práce šestnácti resp. osmnácti účastníků z různých oblastí umění. Společným jmenovatelem byla zpočátku akční poezie: Všichni zúčastnění umělci se tak setkali v rámci média, které nebylo jejich „domácí“ či „prapůvodní“ doménou; používali jazyk jako sjednocující médium médií rozdílných, ve kterých obvykle pracovali. Vedle Dicka Higginse participovali na revue Eric Andersen, George Brecht, Bazon Brock, Robert Filliou, Al Hansen, Bernhard Höke, Jiří Kolář, Addi Köpcke, J. M. Krauße, Dieter Lübeck, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Gerhard Rühm, Daniel Spoerri, Vagelis Tsakiridis, Ben Vautier a Oswald Wiener.

Společná práce na Revue Rendez-vous začala v době mého pobytu v Berlíně v roce 1965 a končila v šestašedesátém. Opozdlci se přidali ještě v následujícím roce; v roce 1967 jsem korespondenci uzavřel. Práce má rozsah asi 200 listů, obsahuje texty, reprodukce, kresby, vstupenky, hrací karty a pohlednice, časopisy a útržky z knih, novinové výstřižky, nálepky, samolepky a jiné objekty.

**Co se svazuje:  
program a jeho průběh**

Revue Rendez-vous se skládá z dotazníků 18ti zúčastněných umělců (dva se přidali dodatečně, tři práci předčasně vzdali). Každý kooperant nejprve položil sám sobě otázky, které pak místo něj zodpověděli ostatní. Pozvánek k účasti - otázek, zda se oblesaná osoba zúčastní - se několik adresátů chopilo jako příležitosti učinit proces tázání a odpovídání vlastním tématem práce. V korespondenci se pak objevily další dotazy k průběhu, osobním vztahům, k vlastní korespondenci etc., které sice nemohly být zahrnuty do dotazníků, které jsou však při úvahách nad tímto dílem „mezi životem a uměním“ zajímavé dodnes.

Například George Brecht napsal na pozvánku:<sup>2</sup>

„Ano, rád se zúčastním, a moje otázka zní →

Yes - I not only want to take part, but my question is on the other side of this sheet.

**Street Observations in Rome (Italy)**

Statistics on couples seen in the street.

Old women holding hands, or with arms around, young women: 97  
(couples)

Young women holding hands, or with arms around, young women: 34

Old men holding hands, or with arms around, young men: 29

Young men holding hands, or with arms around, young men: 117

Young men holding hands, or with arms around, young women: 3

Question:

What's going on?

George Brecht"

Kolik otázek měli účastníci položit? Počet požadovaných otázek jsem určil počtem umělců, kteří zpočátku přislíbili kooperaci, tedy 16. Každý z vyzvaných si sestavil pro sebe dotazník - který potom zodpověděli všichni účastníci.

Proč se odpovídající neměli dozvědět jméno tazatele, proč měli autoři dotazníků zůstat v anonymitě? Protože každý účastník měl při odpovědích přemýšlet vlastní hlavou a teprve potom myslet na (neznámého) tazatele. Anonymní forma navíc odpovídala také širšímu pojetí anti-umění oné doby: umění měli dělat všichni - šlo především o to, aby každý udělal svou práci tak dobře jak nejlépe uměl. Autorství „umělce“ tedy nebylo nutné. To byla samozřejmě utopie, která v podmínkách kapitalistického trhu nebyla realizovatelná - to ovšem náš požadavek v zásadě nepopíral.<sup>3</sup> To, že člověk v současném tržním hospodářství sází do hry pouze sám sebe a svou autorskou individualitu, to Ben Vautier dávno věděl. A především on tuto osnovu dokonale a egoisticky naplnil: místo tazatele dosadit sám sebe a místo něj odpovědět.

Zpočátku jsem fungoval jako dohazovač známostí, výměny, spolupráce i sporů etc., v dalším průběhu už jsem byl pouze koordinátorem.

V roce 1976 byla vystavena první malá část konvolutu Revue Rendez-vous, „kapitola“ Nam June Paika: jeho dotazník s odpověďmi ostatních spolupracovníků a dotazníky ostatních umělců zod-

povězené Paikem. Stalo se tak u příležitosti Paikovy retrospektivy v Kolínském spolku přátel umění v Kolíně n.R., posléze v Stedelijk Museum v Amsterdamu.<sup>4</sup> V roce 1995 byla prezentována „kapitola“ Dicka Higginse (Henie Onstad Museum, Oslo).<sup>5</sup> Jinak byla Revue Rendez-vous zveřejňována doposud jen útržkovitě<sup>6</sup> - obávám se, že tomu tak bude i nadále. Za zveřejňování revue ale můžeme považovat i další počiny: Bernhard Höke zahrnul své otázky do jedné ze svých knih.<sup>7</sup> Robert Filliou rozvíjel v Revue Rendez-vous svou sbírku otázek „AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT“<sup>8</sup>. Filliou se zpočátku domníval, že „AMPLE FOOD“, jeho edice korespondenčních lístků, už jeho otázky obsahuje. Později pak chtěl všechny otázky kompletně zahrnout do jejího nového rozšířeného vydání a také je jednoduše nárokoval. Na jedné dopisnici uvedl:

„Yes, I will participate in your project.  
As for the questions I might ask, they are in my book  
AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT.  
Tomas Schmit has a copy.

So best wishes    your R.F.“

.Na rubu lístku stálo: „why did you get up this morning?“ A tak jsem si řekl: „Že bych se Revue Rendez-vous také zúčastnil?“

Někteří z účastníků zaslali jako otázky nebo i odpovědi svá vlastní, s tématem související díla. Otázky a odpovědi Addi Köpckeho jsou součástí jeho „Reading Pieces, Work Pieces, Reading/Work Pieces“. Příspěvkem Dicka Higginse je pokračování jedné z jeho ranějších prací „Employment Questionnaire“. Odpovědi, které opustily stanovený rámec a vytvořily vlastní systém, představují gesta Brechta, Roberta Filliou, Spoerriho, Hansena a zčásti i Lübecka.

---

Na počátku tohoto korespondenčního artefaktu byla otázka: Co vlastně mají umělci společného v přístupu ke svým příspěvkům v časopisech či antologiích, na koncertech, výstavách atd.? V přímé konfrontaci jsem tenkrát viděl smysl jen v případě, kdyby se snad všechna díla účastníků provedla současně, jak tomu bylo při „klasické“ události iniciované Johnem Cagem na Black Mountain College v roce 1952.<sup>9</sup>

Plánovanou kooperaci jsem diskutoval s Tomasem Schmitem a Ludwigem Gosewitzem; Schmit mně pak pomohl s překlady; především mně rozmnožil hodně materiálů na svém nádherném „nudlostroji“ na voskové matrice. Na vlastním průběhu mě pak překvapilo (kromě skutečnosti, že to celé vůbec tak dobře dopadlo) to, jak se program rozšiřoval a měnil.

Dieter Roth účast odmítl a doporučil mně: „napiš přece filliouvi, to je takovej nadšenec! já se nemám na co ptát.“ A George Maciunas - ten si kolektivity a anonymity v našem konceptu zřejmě ani nevšiml: nepoznal, že se nám vůbec nejde nějaké „egotrips“. Možná byl sám právě na takovém egotripu, nebo, že by si nechtěl jakékoliv kolektivní iniciativy nechat ukrást? Napsal mi:

„thank you for your invitation to participate in  
revue Rendez-vous, but I regret I must decline since all  
my activities are channeled through Fluxus or with  
Fluxus group collectively rather than as an individual.“<sup>10</sup>

### **O vázání uzlů: předmět a obsah kooperace**

Formy spolupráce na Revue Rendez-vous byly určovány tendenční integrací různých oborů umění, tj. přechody mezi jednotlivými oblastmi umění, poté co bylo jejich „očistění“ od „bytostně cizích součástí“ historicky završeno tzv. „absolutním uměním“. A přitom získal právě jazyk novou funkci. Funkci korespondence, výměny a dorozumívání.

Logiku a vědu zprostředkovanou jazykem zmiňují George Brecht a Dick Higgins, aplikuje je také J. M. Krauße. Sense a nonsense předvádí Gerhard Rühm, nonsense Vagelis Tsakiridis svými historickými citáty Kurta Schwitterse. Hádanky jsou východiskem George Brechta a Roberta Filliou. Spoustu žertů a vtipů, šprýmů, slovních hříček a gagů najdeme u Oswalda Wienera, Bazona Brocka, Daniela Spoerriho a Al Hansena. Tak třeba Spoerri ze sebe dělal úplného blázná, který nic neví a ničemu nerozumí. Ke svému příslibu účasti (na předtisku pozvánky k Revue Rendez-vous) dopsal: „ačkoliv nevím, co to je“. Ludwig Gosewitz udělal ze svého potvzování a odřikávání účasti hříčku strukturovanou stejně jako otázky a odpovědi. Začátkem února 1966 napřed účast slíbil. Potom si to však rozmyslel jinak a o čtvrt roku později odmítl. Cílené (ne)plánování vnesl do hry Arthur Köpcke - jeho exaktním protipólem byl Eric Andersen. Egoismus stejně jako sebezpochybnění i žárlivost se dají vyčíst z příspěvků Bena Vautiera a Nam June Paika. Sociální, psychické a politické, náboženské a moralizující, etické a pedagogické (sebe)zkoumání provádí Jiří Kolář, Benjamin Patterson, Dieter Lübeck a Bernhard Höke. Paik, Lübeck, Patterson a Spoerri kladou většinou osobní a sociálně vztahované otázky - a takové jsou i odpovědi Pattersona a Lübecka, čemuž se však Paik a Spoerri ve svých odpovědích opět vyhýbají. Poměrně neotesané a neomalené jsou otázky



Vagelise Tsakiridise, na jejichž tón respondenti vesměs přistupují, spíše však proto, aby tazatele uklidnili.

Jeden se stal médiem druhého, subjekt a objekt, předmět a prostředek či nositel informace měnili své aspekty a funkce. Charakterizující už není instrumentalizace druhých osob, nýbrž neomezená důvěra v ostatní a spolupráce s přáteli. Třeba se někdo zeptal druhého: „Jaký jsi člověk?“ Ať už byla odpověď jakákoliv, musel ji tazatel akceptovat jako svou vlastní, i kdyby ho později měli mít za blázna. Současně bylo vidět, jak účastníci, kteří se většinou mezi sebou znali, píšou o všedním životě, činí narážky na vzájemné vztahy, vzájemnou komunikaci a korespondenci, ideologické názory, na své dřívější práce ve formě otázek či dotazníků z jiných oblastí kultury atd., jak debatují o literatuře, umění, poště i politice a společnosti...

Dieter Lübeck se přesto zeptal: „je naše šestnáctka tazatelů příležitostným publicistickým tělesem, které se opět rozpadne, až se podle redakčního plánu vyřídí 256 otázek a 4096 odpovědí?“<sup>11</sup> Účastníky jsem pozval jako akční umělce - o koncepčním umění nemluvil v roce 1965 ještě skoro nikdo: prostě se dělalo. Realizovala se komunikace, korespondence a skutečná výměna rolí - nestanovilo se nějaké vnější téma, ale jednalo se o výměnu spočívající na pospolitosti, nebo, při rozdílnostech, k pospolitosti vedoucí. Šlo o společného jmenovatele jak jednoty tak protikladů.

Někteří z účastníků dokonce překročili rámec stanoveného reglementu - nejrigidněji Eric Andersen. Tázal se, pročpak se místo na otázky neptám na čísla. Zcela jednoduše: Protože jsem chtěl zpochybnit otázky<sup>12</sup>, a ne číslice nebo čísla. Číslice a čísla, počítání, číslování, očíslovávání, vypočítávání atd. jsem totiž chtěl diskutovat v rámci jiné kolektivní „číselné básně“. Že by to byl Andersen tušil?

Otázku relevance, totiž otázku polohy (anti)umění mezi uměním a neuměním nastolil Benjamin Patterson - se svou slíbenou účastí spojil i pochyby. Patterson použil stejně jako několik dalších účastníků dopisnice ze sbírky Roberta Filliou „AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT“.<sup>13</sup>

Bernhard Höke vztáhl své otázky k vlastní autobiografii začínající už jeho narozením. Ptal se na své dětství, přinesl motivy jako „umělá hmota, hadice, voda atd.“, což odpovídalo jeho tehdejšími tématům, pracovním nástrojům a předmětům.

Jiří Kolář zpochybnil části lidského těla, včetně dechu, srdce a duše, myslí, naděje, lásky a lhostejnosti, nakonec identitu člověka samého a druhých. Také Kolářovy odpovědi jsou jednoduché a současně plné umění, vyložené otevřeně a čestně. Patterson a Paik odpověděli na Kolářovy otázky stejně, jeden anglicky, druhý korejsky - jednoduše přeložili pojmenování předmětů v otázkách, jako slova „ústa, oči, vlasy etc.“ do své mateřštiny.

Okolnosti a nehody... Pošta Daniela Spoerriho bloudila podivuhodnými cestami mezi Berlínem, Paříží, Düsseldorfem a Sými - Spoerri žil tenkrát v Řecku a často ho některý z dopisů dostihl až oklikou přes Paříž - a já jsem jeho poštu dostal místo v Berlíně až v Düsseldorfu. Nakonec mně Spoerri poslal rovnou tři různé dotazníky.

Otázky Al Hansena a Oswalda Wienera došly příliš pozdě. Ač po termínu, poslal mi Hansen s otázkami už své odpovědi tím, že adaptoval texty úplně jiných lidí: totiž Rolling Stones. Al Hansen prohlásil objevené interview - čtyři psychologické dotazníky s odpověďmi Rolling Stones - za své vlastní otázky a odpovědi (interview bohužel není úplné, chybí můj oblíbenec Brian Jones).

Za poznámku stojí, jak s blížící se uzávěrkou bojoval Oswald Wiener. Jeho otázky chodily telegramem, na jednotlivých dopisnicích, doručovali je rychlí posli, často i o půlnoci. Poslední zásilka došla do Berlína 15. června 1966. Důvod: Wiener pohledníci neofrankoval, takže se mu jednou vrátila:

„Zpět odesílateli!  
Nalepte prosím chybějící známku v hodnotě 3,30 ATS,  
odlepte průvodku a zásilku opět podejte!“

#### **Svazování: co jsou otázky a co odpovědi?**

Bazon Brock se zabýval adaptacemi. Pro své otázky použil jako objekt úřední poštovní seznam měst a obcí, který zpochybnil.

Také odpověď - nabídka z výprodeje: Hansen poslal útržek z novin s reprodukcí krajiny a touto tištěnou popiskou:

„Sunny Day in Copenhagen by Hansson. 28 x 44“  
Ornamented gold color and evory frame.  
Regularly 19.98 - SALE 11.88. Al Hansen 1966.“

Sešly se převzaté otázky a odpovědi, předměty jako otázky a odpovědi, adaptované otázky a odpovědi, otázky-odpovědi a odpovědi-otázky, objekty s otazníkem jako otázky a odpovědi. Robert Filliou napsal, že otázky George Brechta si zaslouží být položeny dvakrát, a Brechtovy otázky převzal - jistě i to je forma spolupráce. Kromě Dietera Lübecka byl pak Gerhard Rühm

jediným, kdo vyplnil dotazník Brechta i Roberta Filliou, tj. Rühm a Lübeck zodpověděli Brecht/Filliouův dotazník dvakrát. Lübeck to udělal lstivě. George Brecht byl nakonec tím třetím, který zodpověděl dotazník Filliouův - a tím svůj vlastní. Takovéhle triky a finty nás samozřejmě velmi pobavily.

Po adaptování Brechtových otázek využil Filliou tento princip podruhé:

„Dear Friend.  
I am sorry. I have been so busy I forgot to send my answer.  
Fortunately it is very simple.  
Please print in regard to every set of questions you sent me:

permission is hereby requested to reprint these questions  
in a further enlarged edition of my publication  
Ample Food for Stupid Thought, The Something Else Press,  
160 Fifth Avenue, N.Y. 1965.

Robert Filliou

Good Luck with the book            RF”

### Rozvazování uzlů

George Brecht vyráběl své hádanky pomocí své „Universal Machine”.<sup>14</sup> Svě odpovědi ostatním kooperantům většinou poznamenal na své nalezené objekty (Objets trouvés/ready-mades). Když mi doručili tyto „Poèmes trouvés” čili „Found poems”, napřed jsem paradoxy v odpovědích sotva postřehl. Teprve po delší době jsem si všiml, jak jsou Brechtovy odpovědi spletité a hlubokomyslné, komplexní i redukované.<sup>15</sup>

Na jednu fotbalovou samolepku Brecht jen poznamenal:

„Q. 12 = Questionnaire # 12  
No 5. = Question no. 5  
A. = Answer”

Už jen pouhé uvedení „Q” bez další souvislosti nebo prosté označení „A” nutí zamyslet se: Tohle je otázka a tohle odpověď - je potom ale tohle taky otázka, nebo odpověď?

Motivy či sužety komunikace a korespondence jsou v Brechtově příspěvku subtilní a diferencované: tři karty z různých her nebo nálepky fotbalistů, pohlednice z jiných/cizích zemí a cest<sup>16</sup>; používal pivní tácky stejně jako listy vytržené z lexikonu nebo z uměleckých publikací.<sup>17</sup> Jeho artefakty obsahují odkazy na vědu<sup>18</sup>, ale především na všední den a prostou družnost.<sup>19</sup>

V jakém poměru jsou jeho popsané nálezy k otázkám? V jakém poměru jsou jeho artefakty k odpovědím? Jsou nálezy pouze nosiče informace? Nebo jsou (aspoň některé) artefakty odpovědi samy o sobě? Některé odkazy na kolegy<sup>20</sup> či na sebe samého celou záležitost ještě ztěžují - Brecht vnáší do hry např. své starší práce: vedle „Universal Machine” také event „Two Exercises” z roku 1961.<sup>21</sup>

Brecht přenesl proces odpovídání na události a transformoval objekty-odpovědi jako „poèmes objets trouvés/poetic ready-mades” do events. Zvláštnost objektových básní a „Found Poems” extrémně ukazuje vstupenka s nápisem „FAUTEUIL”: Žádná otázka, žádná odpověď. Nebo je snad lístek sám otázkou i odpovědí současně?

---

Addi Köpcke vydal pokyny, podle kterých mohlo být zpochybně doslova a do písmene všechno - adresáti otázek si mohli položit otázku sami tím, že libovolně umístili na jakýkoliv předmět či místo otazník, ať do textu či na nějakou věc, těleso nebo osobu...

A jak reagovali ti, které Köpcke vyzval k dosazení otazníků, rozuměj k samostatné formulaci otázky? Brecht nalepil otazník na hrací kartu. Tsakiridis nalepil otazník na list papíru a připsal: „umím dobře pracovat s lepidlem.” Rühm sestavil podle abecedy různá písmena a jejich dvoučlenné kombinace a 32 písmen (kombinací) střídavě označil otazníkem a tečkou. Lübeck vyfotografoval svoji ruku s 16 otazníky.

Analogicky k svému „otazníkovému artefaktu” odpověděl Köpckeho myšlenkou, že čtenář si může na základě nalezeného textu odpovědět sám: Odpověděl útržkem z časopisu s výzvou k hledání odpovědi dle vlastní volby.

---

Stejně jako J. M. Krauße vztáhl mnozí tazatelé své otázky k vlastnímu procesu tázání. Autoreflexivní jsou například některé z odpovědí George Brechta. Sofistické otázky na otázky přišly od Dicka Higginse, Gerharda Rühma a Dietera Lübecka; J. M. Krauße se zabýval antinomii, paradoxy a dalšími problémy z oblasti logiky. Svými otázkami nastolil logické problémy, které mj. požadovaly autologické odpovědi. Lidé jako Lübeck to pak dali ostatním pěkně vychutnat, pro ně to byla především záležitost jejich hnidopištví.

Ben Vautier vztáhl jak otázky tak odpovědi na sebe - všechny odpovědi musel Ben vlastnoručně podepsat nebo je alespoň dát do souvislosti se svou osobou: dle zásady přivlastnění - aropriace jako expropriace. Činil tak přesně tak egocentricky a obsedantně, jak sám sebe prezentoval. Proto také odmítl Andersenovu výzvu ptát se na čísla a číslice, protože se takové otázky nedaly vztáhnout k jeho osobě.

Sebevztahovačně je také ptaní se na ptaní Gerharda Rühma. Rühm zpochybnil proces tázání tím, že postupně aplikoval jednou otázku za druhou vůči sobě samému, krok za krokem zpochybnil tázání po tázání. Rühmovy odpovědi na všechny otázky jsou sice nesmyslné slabiky, ale přece jen jsou to kombinace písmen dle určitých pravidel, velmi podobné abstraktní vizuální poezii. Na všechny otázky odpověděl Rühm co nejpečlivěji a systematicky; jejich obsahu si ovšem (s jedinou výjimkou) vůbec nevšímal. Odpovědi Rühm dokonale zbavil otázku její sémantiky.<sup>22</sup>

Dick Higgins odpovídal na všechno stereotypně výrokem: „Harold Iggy's surfboard“ - vyjma odpovědi na otázky Brecht/Fillouse: „Surfboardus Haroldi Iggiis. Surfboardus Haroldi Iggiis...“.

## Navazování na historii

Dicka Higginse jsem požádal, aby svůj dotazník pro Revue Rendez-vous doplnil (poslal jen dvacet otázek). Jeho odpověď:

„Dear S.D.S.: Strange, I could have sworn I sent you a copy of the enclosed (my first questionnaire poem) along with 12 additional questions. That makes 47, which is too many questions, so you can pick and choose among them if you like.

Cordially Dick“

Od Higginse jsem tedy dostal jeden dotazník dvakrát, napřed bylo otázek málo, potom zase víc než jsem požadoval - sedmáct. Poslal mi svou práci „Employment Questionnaire“ datovanou na jaro 1964. Jeho dotazník jsem si nechal kvůli budoucí adaptaci nazvané „Found Questionnaire Poem“, „Employment Questionnaire“ jsem považoval za vážnou i satirickou a cynickou simulaci hodnocení tzv. „American way of life“, oněch slavných a pověstných „neomezených možností“, v Evropě nazývaných také „neomezené troufalosti“. Dnes, v době narůstající nezaměstnanosti, inflace a hospodářské recese, deprese a krize, se rozhodně vyplatí zabývat se „Employment Questionnaire“ podrobněji.<sup>23</sup> Svůj příspěvek z Revue Rendez-vous rozvinul Higgins dále v jednom z „Something Else Newsletters“ ze srpna téhož roku; to už byla Revue Rendez-vous definitivně uzavřena:

„The new and dazzling post-McLuhan jokes! Introducing Coptic Humor!“<sup>24</sup>

## Intermedialita. Uzly mezi médii: jazyk - texty - znaky

Co jsou to texty - doslova? Slovo „textura“ původně znamená latinsky tkaninu nebo něco vázaného. Podívejme se tedy blíže na onen „jazykový uzel“. V rámci společného projektu Revue Rendez-vous je jazyk prostředníkem mezi účastníky, a lidi samé přece můžeme pojmut jako média. Žádný z účastníků Revue Rendez-vous ještě nikdy předtím nepracoval výhradně v oblasti jazyka. Do jejich kompetence patřily hudba, plastika a sochařství, malba, „užitá“ umění i typografie a design, také informatika, filozofie a filologie, dokonce přírodní vědy...

Do jaké míry se u této kolektivní práce jedná o (komplexní) intermediální dílo? Intermedialitu jsem v různých kontextech určil jako polohu „mezi ustálenými druhy a obory“. A převážně v jazyce se intermedialně realizuje naše kolektivní práce - v oblastech jako jsou koncepční umění a akční poezie.

V poezii se jazyk tradičně používal jako prostředek vyjádření vysoké literární či rétorické formy a stylizace. V logicko-spekulativních textech jako řeč vědeckých pojednání. Pomocí třibeného jazyka lze nejen esteticky konstruovat poetické texty, ale i evokovat a líčit pocity a myšlenky básní či prózy. Jazykem se samozřejmě zaznamenávají a plánovitě předepisují děje, události a příhody. Ve výtvarných dílech se objevily litery, začaly se malovat texty, ze slov se stavěly sochy a plastiky, buďtovaly se objekty z písmen...

Zúčastnění umělci se neřídka orientovali na všední mluvu (pokud ovšem nevynalezli jazyk nový nebo nezbavili starý jazyk zažitého významu), na druhé straně na i texty z oblasti reklamy a zábavy či z nějaké cizí kultury. Dopisování, písemně fixované výroky a odpovědi sice mají dlouhou tradici - od literární korespondence až po romány v dopisech - s nimi však Revue Rendez-vous (už) nechce mít nic společného. Nikdo z účastníků se na takovou tradici neohlíží a v tomto kontextu jsou také dávno pryč obavy, jako třeba ta od Bena Pattersona: „je umění zájmové?“

O umění jsme rozhodně nediskutovali. Všichni jsme chtěli jen jedno, prezentovat se vtipně & vážně a co nejlépe. O mail artu jsme vůbec nemluvili, kdo by na něj vůbec myslel. Tématem bylo vlastní médium jazyka jako prostředku, jako nositele estetické informace nebo zprostředkovaných obsahů otázek a odpovědí, a samozřejmě jsme tematizovali i média zprostředkování, distribuce a přenosu informací: pošta, dopis, telegram, noviny... Později se stala taková tematika módní a oblíbenou a mail art ji pěkně zprofanoval.

Dotazníky a odpovědi jsou většinou psány jednoduchým hovorovým jazykem - vedle nich však stojí příspěvky na vyšší sémantické úrovni, podchycující rétorické a stylistické paradoxy i logické antonymie či kognitivní, sémiotické a lingvistické problémy podmínek recepce vůbec: Otázky na otázky, odpovědi na odpovědi, otázky na odpovědi, odpovědi na zodpovězené otázky ... Tato poloha už nepatří do rámce jazyka označujícího věci, tělesa či události, nýbrž do oblasti „řeči o jazyku“, která už není jazykem vztáženým na objekty, nýbrž metajazykem.

Některé z příspěvků se pohybují v oblasti mezi jazykem a ne-jazykem: mezi „pre-jazykem“ či „ještě ne jazykem“, „jazykem pro jazyk“, „řeči o jazyku“ nebo ale „už ne jazykem“. Média je zde nutno rozlišit buď v rámci jedné sémantické roviny nebo je rozčlenit do více sémantických rovin; texty jsou jak objektově signifikantní tak metajazykové. Příspěvky, zahrnující nalezené objekty, texty či obrazy, nabízí přechody mezi heterogenními médii - vidíme to u artefaktů Brechta, Köpckeho a Brocka; u Andersena se to týká jeho problému s čísly resp. číslicemi. Hodně se překládá a transformuje, nezřídka se informace překódovávají: tak např. kód příznaku věci do obrazového kódu, obrazy do řeči, řeč do děje, děj do obrazu... To už je situace, kdy se jazykem odkazuje na obrazy či objekty. Přechody mezi heterogenními médii probíhají i opačným směrem: překračování mediálních hranic objektů a obrazů směrem k jazyku. Ale aby se vůbec mohl uskutečnit jakýkoliv významový přenos, překlad či překódování, musí se artefakty, ony věci a události, nejprve transformovat do znaků. Objekty se zobrazí a tyto ikony pak mohou být jazykově interpretovány.

Köpcke například ve svém příspěvku jednoduše staví heterogenní média vedle sebe, přičemž si čtenář/pozorovatel musí odpovědět sám, tudíž až on sám může otázky interpretovat. Brecht a Brock, ale i Köpcke, naopak realizují přechod od jazyka přes obraz k vlastním věcem či událostem; otázky a odpovědi jako jazykové texty se redukuje.

Něco zpochybňovat neznamená jen pochybovat o tom, (ještě) si tím nebýt jistý, provokovat nové souvislosti nebo stanoviska. Něco zpochybnit - to je také: zdůvodnit otázky jiným způsobem, překódovat je a orientovat tak, aby se mohly týkat jiných životních souvislostí a jiných kulturních kontextů. Otázky bylo nutno (s výhledem na předem vybrané odpovědi) často chápat jako návody k činným. Každopádně byl evidentní pokus dát vnímání a myšlení nový směr, pokus o změnu perspektivy.

A přistoupili vůbec kolegové na vzájemné otázky? Ať si to zjistí sám čtenář/divák, zda a jak bylo pojetí tazatelů respondenty akceptováno. Často došlo tak říkajíc k produktivním nedorozuměním a úmyslně odchylné interpretaci.

### Malé pokračování

Plánovala se další společná díla, už jsem se zmínil o kolektivní „číselné básni“. Revue Rendez-vous No. 2 měla mít podobu společného grafického díla. Osnovu jsme měli i pro Revue Rendez-vous No. 3 - mělo to být souborné dílo pro dirigenta a více účinkujících o neurčitě délce s prostorem pro jeho renotaci. Projekt měl být založen na korespondenci hudebníků: „The Answered Question“ podle „The Unanswered Question“ od Charlese Ivese: Nahrávky uvedených kompozic by se renotovaly a zaslaly ostatním účastníkům k další interpretaci o (opětovném) uvedení, které by se renotovalo a opět uvedlo...

Revue Rendez-vous je společnou prací z dob intenzivního politizování, kterého se účastnili i umělci - na Revue Rendez-vous se ale podíleli jen muži. Další společnou práci jsem plánoval pod názvem „Tělo jako prostředek a předmět akční poezie“. Tělo se mělo co nejvíce realizovat poeticky a hudebně - snadná i obtížná záležitost. Myslel jsem přitom na Charlotte Moormanovou, Yvonne Rainierovou a především Carolee Schneemanovou, pak jsem ale dospěl k názoru, že to čistě ženská záležitost.<sup>25</sup>

Feminismus a levá politizace nás stejně dohonily a tak po roce 1968 Revue Rendez-vous zmizela ze scény. V dobách antiautoritativních protestních hnutí jsme měli jiné priority. Ve své odpovědi na žádost o účast poukázal na tuto perspektivu už Benjamin Patterson: Patterson nastolil otázku (anti)umění mezi uměním a ne-uměním. Na korespondenčním lístku ze sbírky „AMPLE FOOD FOR STUDENT THOUGHT“ Roberta Filliou stálo „now, aren't you imposing your personal taste?“. Patterson se mě zeptal:

„Questions are interesting?	Nicht wahr?
Answers are interesting?	Nicht wahr?
Intercourse is interesting?	Nicht wahr?

Aber ist Kunst ein Interesse?  
Well, I will compete anyway.

My regards Benjamin Patterson“

Názorem mnohých bylo, že lidé už umění nepotřebují. Každopádně už nechťeli umění jako „něco úplně jiného“ mimo rámec společenského dění. Umění se stalo skutečností, zněla ona idealistická domněnka. Nyní je nutný přechod k sociálně konstruktivní práci, prohlašovali optimističtí realisté,

například Maciunas. V polovině sedmdesátých let se znovu etablovali jistí „bývalí“ umělci, tvořící pod devizou „Pryč s askézí!“ - mnozí ovšem jako v té pohádce a zajíci a ježkovi, když ježek neustále volá: „Už jsem tady!“. Jiní přešli k sociálnímu výzkumu pomocí estetických prostředků a k iniciaci společenských aktivit a procesů. Nemálo umělců se skutečně s uměním rozloučilo, aby pak přešli k propagandě činu - ovšem jinak, než to učinil třeba Joseph Beuys: „Tímto vystupuji z umění“. Někteří se nechali pokrýt odleskem hrdinných trosečníků: „Garda umírá, ale nevzdává se!“ Jiní na delší dobu přerušili svou estetickou produkci.<sup>26</sup>

George Maciunas, Addi Köpcke, Robert Filliou a další umělci fluxu zemřeli. Některé z fluxových osobností se ještě setkávají u příležitosti jubileí „veteránů, důchodců a válečných sirotků“. Byli v pozdních šedesátých letech jedním z center fluxu Berlín, určitě i díky činnosti René Blocka, přesunují se aktivity bývalých fluxových umělců později (opět) do Porýní. George Brecht, který zcela odešel z oficiálního uměleckého a kulturního života, žije v Kolíně n.R., ve čtvrti Sülz, které říká „Sulc u Kolína“. Žijí zde i Al Hansen a Gerhard Rühm a tvoří pilně jako kdysi. Nam June Paik, Oswald Wiener a Bazon Brock vyučují v Porýní na vysokých uměleckých školách. Bernhard Höke založil své „rajské hnutí“ „Paradiesbewegung“, což je poslední, co jsem o něm slyšel: Říká se, že usekl mečem hlavu komunistické kočce. A kde asi zůstal Vagelis Tsakiridis? Lübeck a Krauße změnili povolání. Paik fluxus konečně zhollywoodizoval.

### **Uzel na kapesníku! Doslov**

Tato publikace z Revue Rendez-vous, která vychází u příležitosti výstavy „Dlouhý příběh s mnoha uzly“, zůstala neúplná. Neboť se nabízí stará známá otázka: Co to je fluxus a fluxovost?

Vydavatelé tohoto katalogu se rozhodli publikovat pouze příspěvky umělců, kteří jsou zastoupeni na výstavě. Tak zůstaly mnohé práce nezveřejněny, ačkoliv jsou s fluxem „svázané“<sup>27</sup>, včetně odpovědí zastoupených umělců na otázky druhých.

„Jsou v řádu fluxu mniši a laikové?“, ptá se Gabriele Knapsteinová. Od Jean-Pierre Wilhelma známe ale tuto definici: „Fluxus je mnišský řád bez mnichů a bez řádu.“

1

Základem tohoto příspěvku je můj článek „Correspondence and Communication. Intermedia of Human Beings.“ In: Ina Blom, vyd.: Dick Higgins. Katalog výstavy Oslo: Henie Onstad Art Center, 1995.

2

Brecht tenkrát bydlel v Římě, pak se přestěhoval do Villefranche-sur-Mer, kde s Robertem Filliou provozoval kooperativu „La cédille qui sourit“.

3

Více méně anonymně pracovaly např. skupiny X, ZAAZ a O3P.

4

Viz seznam v příloze katalogu výstavy Nam June Paika. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1976.

5

Srov. pozn. 1.

6

In: Sauerbier: Soziale Prozesse und Kunst. In: Kunst als Sozialer Prozeß. (Sociální procesy a umění. In: Umění jako sociální proces.) Kunstforum International 27 (1978). - Sauerbier: „When this you see remember me.“ Köpcke, Köpcke, Koepcke. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. (Umělci. Kritický lexikon současného umění.) 12. vydání, München 1990. - Sauerbier: Arthur Köpcke. Objekte, Handlungen, Ereignisse. Über die Reading Pieces, Work Pieces, Reading/Work Pieces. (Arthur Köpcke. Objekty. Děje. Události. O reading pieces ... ), Köln 1990. - Sauerbier: George Brecht. Form ist Leere Leere ist Form. (Forma je prázdnota prázdnota je forma.), in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. 21. vydání. München 1993.

7

Notizen zu Schaustücken und Ereignissen. Mit einem Anhang aus dem Elementarbuch Feuer, Luft, Wasser, Erde. (Poznámky k hrám a událostem. S dodatkem z knihy prvků oheň, vzduch, voda, země.) Berlin 1966.

8

New York: Something Else Press, 1965.

9

Viz např. popis od Johna Cage in: Michael Kirby, Richard Schechner: An Interview with John Cage. Tulane Drama Review. Vol. 10, Nr. 2. (1965).

10

Neodpověděli Stanley Brouwn, Emmett Williams, Robin Page, Jackson Mac Low, Joseph Beuys.

11

4096 = 163. Při předpokladu, že každý účastník položí 16 otázek, by Revue Rendez-vous v konečné podobě obsahovala 256 stran dotazníků a odpovědí. 16 účastníků mohlo odpovědět na všechny otázky kromě svého, tedy nejvíc na 15 dotazníků a ne 16, jak předpokládal Lübeck. Výsledkem je tedy možný počet  $16 \times 15 \times 16 = 3840$  odpovědí, a ne 4096.

12

Otázky a odpovědi vztahující se k systému otázek a odpovědí poslali také Brecht, Higgins, Krauße, Lübeck a Rühm.

13

Rub artefaktu Roberta Filliou z jeho „AMPLE FOOD“: „now, aren't you imposing your personal taste?“

14

Vyšlo jako 1. titul (No. 1) edice MAT MOT, vyd. Karl Gerstner a Daniel Spoerri, Galerie Der Spiegel, Köln 1965, i jako No. 2 v edici FLUXUS, 1976.

15

Všechny odpovědi George Brechta k Revue Rendez-vous jsou v knize k výstavě Dicka Higginse nazvány zavádějícím způsobem „George Brecht's Answers to Seventeen Questions about the Snow by Dick Higgins“. Srov. pozn. 1, s. 88/89. Ve skutečnosti představují pouze dva kusy z celkem 15 listů a lístků, hracích karet a vstupenek, jízdenek a etiket, pivních tácků, útržků z lexikonů a uměleckých publikací Brechtovy odpovědi na Higginsovy otázky, Brechtem zřetelně označené „Q # 17“, číslem dotazníků Higginse.

16

Čína, Japonsko, Itálie, Francie.

17

Západní malířství, architektura či biologie.

18

Např. na logika Reichenbacha.

19

Vstupenky, láhvé a dárkové etikety.

20

Především na Fillioua.

21

„Two Exercises“ jako část sbírky „Water Yam“, „Universal Machine“ tvoří první stranu Brechtovy „The Book Of The Tumbler On Fire“.

22

Místo odpovědí dosazuje Rühm jednotlivá písmena a kombinace dvou písmen v abecedním pořadí. Začne písmenem „a“ a prvním dotazníkem, pro každou další odpověď použije následující písmeno abecedy a jeho kombinaci s „a“. Pro další kolo abecedy použije další samohlásku podle abecedního pořadí: Když se tedy dojde na konec abecedy, připojí se další vokál, a otázku za otázkou následují postupně písmena abecedy v kombinaci s „e“, „i“, „o“ a „u“; ypsilon platí rovněž za samohlásku: výsledkem je tedy a, ba, ca, da, e, fa ... až k wy, xy, y, zy. Samohlásky jsou na své abecední pozici uvedeny samostatně: „e“, „i“, „o“, „u“ a „y“. - Dvě výjimky: V odpovědi Köpckemu tvoří otázky i odpovědi. - 17. otázka Higginse je zodpovězena obdobně: opakováním písmen (resp. jejich kombinací) k otázkám 1 až 16.

23

Viz pozn. 1, s. 78 ff.

24

Viz Vol. 1, Nr. 4, New York 1966.

25

Gerhard Rühm, Ludwig Gosewitz a Tomas Schmit plánovali, jak se říkalo, projekt časopisu „Frau und Fräulein“ (Žena a slečna). Nikdy jsem ovšem nic takového neviděl.

26

Viz Sauerbier: Konkrete Utopien- abstrakter Status quo. (Konkrétní utopie - abstraktní status quo.) In: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. (Konkrétní utopie v umění a společnosti.) Katalog výstavy, Düsseldorf: Kunsthalle, Köln: DuMont 1990.

27

Např. Tsakiridis vystoupil v roce 1966 na berlínském hudebním festivalu „Musikfestival“, společně s Andersenem, Gosewitzem, Köpckem, Rühmem a Schmitem.

**René Block****Fluxová hudba:  
všední událost**

## Přednáška\*

Vážené dámy, vážení pánové. Tvrdím, že ze všech uměleckých směrů moderny právě fluxus nejvíce změnil chápání a význam hudby a vizualizoval hudební formy.

V samotném katalogu výstavy gramofonových desek „Broken Music“, prezentované roku 1988 v Berlíně a následně v Grenoblu, Sydney a Montrealu, je uvedeno 53 titulů umělců řazených do fluxu či do jeho blízkého okolí. Jedna z těchto desek je záznamem koncertu „In Memoriam George Maciunas“ ze 7. června 1978. Podnětem k tomuto klavírnímu duetu Josepha Beuyse a Nam June Paika byla smrt George Maciunase, zakladatele a duchovního vůdce fluxu. Dějištěm památného a pohnutého koncertu byla aula Státní akademie umění v Düsseldorfu, místo, kde před patnácti lety zorganizoval George Maciunas společně s Beuysem jeden z prvních fluxových koncertů. (Beuys byl na této akademii krátce předtím jmenován profesorem sochařství.) Této události, konané ve dnech 2. a 3. února 1963 pod názvem „FESTUM FLUXORUM FLUXUS“, se zúčastnili mj. Emmett Williams, Dick Higgins, Daniel Spoerri, Tomas Schmit, George Maciunas, Joseph Beuys, Arthur Köpcke, Wolf Vostell, Nam June Paik, Frank Trowbridge a Alison Knowlesová. Jejimi předchůdci byly „FESTUM FLUXORUM“ (3. až 8. prosince 1962 v Paříži), „FLUXUS - Hudba a antihudba“ (22. až 28. listopadu v Kodani), a akce „FLUXUS - Mezinárodní festival Nejnovější hudby“, pořádaná od 1. do 23. září 1962 ve Wiesbadenu.

Dick Higgins, který vedle Emmetta Williamse, Benjamin Pattersona, Nam June Paika, Alison Knowlesové, George Maciunase a Wolfa Vostella uvedl své kompozice i ve Wiesbadenu, si vzpomíná ve své knize „Postface“, vydané v roce 1964 v nakladatelství Something Else Press:

„FLUXUS ve Wiesbadenu byl nejtěžší a nejméně příjemný ze všech projektů. Trval měsíc, přičemž se o každém víkendy konalo tři, čtyři nebo pět performancí. Ostatní festivaly byly menší. Užasně bylo na Wiesbadenu to, že jsme se nemuseli starat o čas - mohli jsme předvést spoustu dlouhých skladeb, které by se do rámce jiných festivalů nikdy nevešly. Uvedli jsme Williamsovou německou operu 'Ja, es war noch da' v angličtině: bylo to nejdelších 45 minut mého života, skládajících se převážně z klepání na pánev v pravidelném rytmu a předepsaných intervalech. Předvedli jsme jednodílnou verzi La Monte Youngovy 'H-Fis, gehalten', tiše a monotónně, doprovázeni zpěvem a čelem Benjamin Pattersona. Vymysleli jsme skladbu fiktivního japonského autora a hodinu improvizovali (v rámci Youngova programu) - byla to nádhera. Z Kolína přijel Vostell - obrovská blondatá brambora vážící 150 kilo, na těch nejtěžších nožičkách na světě, takže jakoby se vznášel ve vzduchu. Mohutně zařval, kladivem rozbil na kusy pár hraček, roztrhal časopis, roztrhl několik zárovek na kusu plexikla a naházal na něj koláče. Finis dortis - a ihned zase zmizel do Kolína. Perfektní chaos. Uvedli jsme hodně z mých starých věcí - bez zvláštního důvodu jsem vynechal své nové práce - a spoustu věcí od Brechta, Wattse, Pattersona, Younga, Williamse a Cornera. Při 'Danger Music no. 3' mně oholili hlavu a házeli jsme do publika politické pamflety; při 'Danger Music no. 17' jsme pracovali s máslem a vejci, místo omelety však připravili nepoživatelnou kaši. To bylo ono, to Wiesbaden potřeboval. Jednu chvíli třeba proletělo každé dvě minuty vzduchem vajíčko. Během opery Emmetta Williamse přišlo na pódium několik studentů z publika, stáli tam s jedlovými větvičkami a zpívali studentské písně. Uvedli jsme Maciunasovu metronomovou rytmiku 'In Memoriam to Adriano Olivetti': mávali jsme klobouky, luskali prsty, kýchali, vstávali a sedali si, třepali hlavou a tak dál. Tak to jelo tři týdny. Při Cornerově 'Piano Activities' jsme rozebrali koncertní křídlo a potom jednotlivé součástky vydražili. Téměř kompletně se předvedlo moje 'Requiem for Wagner the Criminal Mayor', k radosti mého domácího, který uprostřed představení zmizel a vrátil se s celou rodinou, tak se jim to líbilo. Paik uvedl kompozici 'Simple' a Patterson své 'Variations for Contrabass.'“

Dnes je všeobecně známým a uznávaným faktem, že to, co se od wiesbadenského koncertu v roce 1962 označuje jako „fluxus“, vzniklo už před tímto datem nezávisle na sobě na různých místech světa současně. V Japonsku (Ay-O, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Onová, Takako Saitová, Mieko Shiomi), ve Spojených státech (George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowlesová, La Monte Young, George Maciunas, Jackson Mac Low, Terry Riley, Robert Watts), ve Francii (Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Emmett Williams), v Holandsku a Dánsku (Eric Andersen, Hennig Christiansen, Arthur Köpcke, Willem de Ridder), v Praze (Milan Knížák) a v Německu v oblasti Kolína a Düsseldorfu (Joseph Beuys, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell).

Umělci v New Yorku se setkávali na kurzech Johna Cagea na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) a performancích v loftovém bytě Yoko Onové; kdo žil v Paříži, byly pro něj místem prvních kontaktů galerie Parnass ve Wuppertalu a koncerty v ateliéru Mary Bauermeisterové v Kolíně n.R..

Když se ohlédneme do minulosti, je udivující, za jak krátkou dobu vznikla hustá informační síť mezi umělci a skladateli žijícími v různých městech, zemích a světadílech. Dozvěděli se o sobě především zásluhou několika málo cestovatelů. Cage a La Monte Young navštěvovali Mezinárodní prázdninové kursy Nové hudby v Darmstadtu, Dieter Roth procestoval USA a Evropu, Vostell pend-



loval mezi Paříží a Kolínem, Emmett Williams mezi Paříží a Darmstadtem, vyměňovaly se adresáře. Umělci se mezi sebou osobně neznali, a když, tak jen letmo, ale čile se dopisovali. Pošta se stala nositelem celosvětové výměny názorů, manifestů a utopií: pozdější tzv. mail art a koncepční umění se vyvinuly a vyzkoušely právě v prehistorii fluxového období. Veřejnosti bylo toto umění poprvé prezentováno ve Vostellově magazínu „dé-coll/age“ v Kolíně a v antologii „An Anthology“, kterou společně vydávali Mac Low a Young s Maciunasem v New Yorku.

Dodnes, dvaatřicet let po první manifestaci fluxu, ještě neexistuje jednoznačná odpověď na otázky: „Co to byl fluxus? Kdo to byl fluxus? Co fluxus chtěl?“ Pod vedením George Maciunase dosáhl fluxus svého vrcholu v období od roku 1962 do přelomu let 1965/1966, na koncertech často opředených skandály. Z časů těchto koncertů, které často pořádali stejní, sem a tam cestující umělci, přetrvala představa, že existovalo něco jako fluxová skupina. K tomu však nikdy nedošlo, i přes všechny organizační a vydavatelské snahy Maciunase. Pravděpodobně proto, že své intence orientoval až příliš silně směrem k anonymní a kolektivní, zábavné (gag) i užitečné (design) „umělecké“ produkci. Nesignované a nedatované masové náklady fluxových edicí v šedesátých letech ve formě krabic a kufříků jsou produkty tohoto antistanoviska vůči establishmentu a uměleckému trhu.

Označení „fluxus“ (= tekoucí, v toku, pohybu) zvolil George Maciunas kolem roku 1960 jako název časopisu, který měl prezentovat myšlenky umělců, kteří se svými pracemi vymykali běžným uměleckým formám a stylům. Tyto noviny nikdy nevyšly. Ale Maciunas použil toto slovo pro koncertní řadu „Nejnovější hudba“, kterou zorganizoval v roce 1962 ve Wiesbadenu (přechodně zde byl zaměstnán jako designér americké armády).

„Nejdůležitější na fluxu je, že nikdo neví, co to je. Mělo by existovat alespoň něco, čemu by experti nerozuměli. Fluxus vidím všude kudy chodím“, říká Robert Watts, a George Brecht vysvětluje: „Ve fluxu nikdy neexistoval ani ten nejnepatrnější pokus dosáhnout nějaké shody cílů a metod; pouze se dalo dohromady několik lidí, kteří měli společného cosi nepojmenovatelného, a zveřejňovali a uváděli své práce. Snad je ono společné Něco pocit, že hranice umění jsou vytyčeny mnohem dále, než jak se to běžně chápe, nebo že umění a určité dávno etablované hranice už jsou na nic.“

Jackson Mac Low píše v roce 1982 v katalogu, který vyšel u příležitosti dvacátého výročí prvního fluxového koncertu ve Wiesbadenu: „Jen velmi málo z nás, kteří jsme stáli u prvních koncertů a festivalů fluxu, souhlasilo s myšlenkami Maciunase o antiumění či realistickém umění. Hodně z nás se už předtím setkalo ve třídě pro 'Experimentální hudbu' Johna Cage na Nové škole pro sociální výzkum, kde Cage učil od roku 1958 do května 1960... Maciunas chtěl fluxové hnutí absolutisticky formovat a řídit jeho historii. Dlouhou dobu používal název „fluxus“ pro každou naši práci uvedenou během nějakého fluxového koncertu nebo zveřejněnou v příslušných publikacích. Vydal pokyny, že se mají tato díla sestavit do seznamů fluxových artefaktů a že představení, která budou obsahovat určitý počet z nich, se musí označovat jako fluxové koncerty. Ačkoliv většina z nás takovéhle dekrety ignorovala, přece jen nás rozčilovaly.“

Všechny tyto výroky - podobně se vyjádřili také Dick Higgins, Emmett Williams nebo Tomas Schmit - mají společné to, že nechtějí stanovit fluxus jako určité sociální či antiumělecké cíle, jak to chtěl Maciunas, nýbrž chtějí ho nechat stejně otevřený jako své pokyny k fluxovým kompozicím, dílům a events. „Moje events (události) jsou velmi osobní, jako malá poznání, která chci zprostředkovat svým přátelům, kteří už ví, co s tím“, komentuje George Brecht své events z let 1959 až 1963, otištěné na malých kartičkách, které shrnul v publikaci „Water Yam“ (edice FLUXUS 1963). A to stejně si myslí a říká Addi Köpcke o svých 123 „Reading-Work-Pieces“ z let 1958 až 1964, publikovaných až v roce 1972 pod titulem „Continue“, z nichž první zní „Music while you work“. Pro tuto kompozici si každý účinkující stanoví určitý děj, který předvede, když zazní hudba. Přerušeni hudby = přerušeni činnosti. Představení skončí, když jeden z účinkujících dovede svůj děj do konce. Uvedení roku 1970 v Berlíně s Arthurem Köpckem, Emmettem Williamsem, Charlotte Moormanovou, Caroline Schneemanovou, Marianne Filliou, Robertem Filliou, Valerií, Al Hansenem, Ericem Andersenem a Tomášem Schmitem trvalo přibližně dvě hodiny.

A vůbec - fluxus, to bylo něco od přátel pro přátele, a také na většinou skromně navštěvovaných koncertech seděli v publiku přátelé či sympatizanti. Tomas Schmit přiznává: „peníze jsme nevydělal, slávu nesklidili, ostatní umělecké scény nás ignorovaly, tisk uvedl maximálně občas něco zlo-myslného v barevné příloze mezi teletem s pěti nohama a svatbou nějakého prince.“

„A přece“, uvažuje Emmett Williams ve svých nádherně zábavných pamětech „My Life in Flux - and Vice Versa“, 1992, „ať dobře či špatně, ale fluxus navzdory všem svým intencím stejně vstoupil do arény historie. Největší otázkou nyní je, co bylo dříve, FLUX nebo US? Hlavním představitelem americké školy je Dick Higgins. 'Fluxus existoval už předtím, než byl pojmenován', opakuje neúnavně, 'a existuje dodnes, po tolika letech, jako forma a princip práce... Jeho účastníci se nikdy nepovažovali za skupinu, než tak byli nazváni v souvislosti s wiesbadenským fluxovým festivalem v roce 1962, kdy už fluxus dělali čtyři nebo pět let.' Mluví o fluxové škole je George Brecht. Dle jeho názoru 'by tohle všechno nikdo nikdy nepojmenoval, kdyby se to neudělalo kvůli Maciunasovi. Každý šel svou cestou a dělal své věci; jediným společným bodem všech těchto lidí, kteří si sebe a svých prací více či méně vážili, byl Maciunas. Tak je fluxus, každopádně co se mě týká, identický s Maciunasem.' Ať tomu bylo jakkoliv, byl to Maciunas, který kdysi dávno, v roce 1961, otevřel svůj lexikon a položil prst na slovo 'flux', latinsky 'fluxus'. Líbilo se mu pro jeho 'mnohovýznamnost, včetně zvláštních významů' uvedených v lexikonu. Našel, co hledal: název své publikace.“

Při první velké retrospektivě fluxu v roce 1982 ve Wiesbadenu jsem celý jeden diskuzní večer věnoval pokusu nalézt odpověď na otázku: „Co je to fluxus?“. George Brecht vymyslel pro diskuzi motto „Round and round it goes and where it stops nobody knows“. Tento podnik slavně ztroskotál.

Existuje tolik odpovědí a zdůvodnitelných vysvětlení, kolik je umělců, a stejně tak taková spousta příhrádek, že se nevejdou do žádné skříně. Protože fluxus není uměleckým hnutím, nýbrž postojem ducha. Není žádnou spikleneckou skupinou umělců, nýbrž extrémně volným spojením samotářů a outsiderů přemýšlejících stranou od uměleckého trhu o formách chování a tvorby, které dnes smíme označovat jako umění.

Matení publika, iritace pozorovatele byly úmyslné a realizovaly se jejich vtažením do „výrobního procesu“. Teze „Každý člověk je umělcem“ Josepha Beuyse a Roberta Filliou se vztahovaly právě na kreativní a otevřený postoj diváka k uměleckému produktu, který často musel jako performance nebo napsaný koncept vzniknout až v pozorovateli samotném.

Resumé Tomase Schmita zní: „to, co jsem se, vedle mnoha ostatních, od f. naučil, je: co se dá zvládnout plastikou, nemusí se stavět jako budova; co se dá formulovat obrazem, nemusí se dělat jako plastika; co se může vyřídit kresbou, z toho se nemusí dělat obraz; co se dá vysvětlit na lístku, nemusí se kreslit; a co se může odehrát v hlavě, nepotřebuje žádný lístek! - jak je hezké, že ve fluxu bylo tolik malých, jednoduchých, krátkých dílek.“

### **Vysvobození zvuku z pouť hudby**

Satie - Russolo - Duchamp - Cage

V jednom ze svých početných a často citovaných výroků označuje Ben Vautier Johna Cage za svého „otce“, Marcela Duchampa za svého „děda“ a Erika Satie za svého „praděda“.

Francouzský skladatel Erik Satie, který se narodil roku 1866 v Honfleur a zemřel v roce 1925 v Arcueil, platí podle svých vlastních slov „za nejpodivnějšího hudebníka své doby“. To pramení z toho, že se s institucí hudby a povoláním hudebníka - tedy s profesionálním či profesorským hudebním děním - nikdy neidentifikoval. Na rozdíl od všech těchto forem reagoval antiklasicky a antiakademicky, s humorem a „ledovým uštknutím ironie“. Tímto postojem je srovnatelný s jinými samotáři jako např. s americkým skladatelem Charlesem Ivesem, nebo také s Marcelem Duchampem. Satie však přece jen hudebníkem byl. A jako hudebník jeden z nejvýznamnějších obnovitelů francouzské hudby - a zajisté nejen tím. Zatímco si vydělával na živobytí jako zaměstnanec pošty v okolí Paříže (Charles Ives byl úředníkem pojistovací společnosti), zapsal mnoho ze svých hudebních nápadů a jiné texty na stovky malých lístečků. To později převzal Cage a pěstovali další umělci fluxového hnutí.

U Satieho začíná něco, co můžeme nazvat „konceptuální hudbou“, leží zde i počátky „vizuální hudby“, jak dokazují jeho slavná „Skladba ve tvaru žárovky“ nebo hudba ve tvaru vln ve skladbě „Le Bain de mer“ z roku 1914. V roce 1921 Satie koncipoval snad nejdelší skladbu klavírní literatury „Vexations“, která při středním tempu přednesu trvá 18 až 19 hodin. Přednášena je zpravidla více pianisty, kteří se za klavírem střídají jako při štafetě, kteří si takřkajíc předávají tón. Podle not je to přitom relativně krátké dílo. Satie ale připsal pokyn, 840krát ho opakovat. I to je odkazem na fluxus, na skladbu „X for Henry Flynt“ od La Monte Younga, která po prvním uvedení Davidem Tudorem vešla ve známost pod názvem „566 for Henry Flynt“.

Jako v případě kusu „Vexations“ je časový rozsah hudby rozhodujícím faktorem i u kompozice „Musique d'ameublement“, koncipované v roce 1917 a realizované v roce 1920: Hudba má být přítomna v prostoru jako nábytek, permanentně a samozřejmě. Sám prostor se stává důležitou součástí kompozice. Prostor a čas, zvuk a prostředí jsou objeveny jako důležitý materiál pro další rozvoj hudby.

Vedle Satieho otevírají počátkem našeho století rozhodující možnosti dalšího rozvoje hudebních forem dva výtvarní umělci: italský futurista Luigi Russolo (narodený v roce 1885) a francouzský dadaista Marcel Duchamp (1887).

Italští futuristé kolem svého duchovního vůdce Filippa Tomase Marinettiho představovali asi nejradikálnější umělecké koncepce počátku století. Ve svých manifestech požadovali zničení oper a muzeí a glorifikovali válku jako gigantickou estetickou událost. Přičemž se ale válka chápala jako abstraktum a nemůžeme ji srovnávat s živými přenosy, které nám dnes v rámci zábavy dodává až do obýváku program CNN.

11. března 1913 formuloval Russolo svůj hudební manifest „L'arte dei rumori“, který provázel prezentací jeho „Intonarumori“, hudebních nástrojů produkujících šumy. Se svými nástroji, pro které zkomponoval několik děl, cestoval Russolo napříč Evropou. V Paříži je s nadějí předvedl Varčsemu, Ravelovi, Milhaudovi a Stravinskému. Žádného z těchto skladatelů však tato „šumítka“ nezajímala. Nedostatek peněz na zpáteční přepravu Russola donutil, aby po koncertech v Paříži a Londýně tam svoje nástroje prostě nechal stát. Z více než třiceti sestrojených „Intonarumori“ se žádný nezachoval.

I když přímý hudební přínos „Intonarumori“ nedostál manifestovaným požadavkům, přece jen tyto nástroje revolucionalizovaly konvenční představu o tom, čím má hudba být. Nedůslednost italských futuristů spočívala zřejmě v tom, že okolní šumy, tuto hudbu ready-made, jen imitovali a nepoužili ji přímo, jak to učinil např. ruský futurista Arsenij Avramov na svém sirénovém koncertu uvedeném 7. listopadu 1922 v Baku. Russolo nikdy nepopíral, že je hudebním laikem. Jeho manifest končí odstavcem: „Milý Pratello, Tvému futuristickému géniu předkládám své návrhy a vyzývám Tě k diskusi. Nejsem žádný skladatel, nebudu obhajovat ani své akustické záliby ani svá díla. Jsem futuristickým malířem, který by chtěl svá novátorská přání přenést do svého oblíbeného umění. Proto jsem odváznější než by mohl být kterýkoliv skladatel z povolání, a moje zdánlivá inkompetence mě nevadí. Protože jsem přesvědčen, že odvaze náleží všechna práva a všechny možnosti, mohl jsem pomocí umění šumů intuitivně zachytit velké změny v hudbě.“

Zajímavé na tomto Russolově výroku je jeho hodnocení sama sebe jako hudebního laika a diletanta. Historie ukázala, že často jsou to právě takzvaní diletanti, kteří mohou ve své naivní bezstarostnosti způsobit velké změny. „Vědouc soucitem - čistý blázen“ charakterizuje Richard Wagner outsidera Parcifala, vlastnost, která by se mohla hodit i kreativnímu umělci. I když pramenem poznání není soucit ale ironie. Ironie, která vytváří jak odstup umělce od okolního prostředí tak jeho přiblížení k němu, k životu vůbec. Příkladem to vidíme v díle Erika Satieho a znovu nalézáme v životě a díle Marcela Duchampa.

V díle „Boîte verte“, sborníku skic a úvah z let 1911 až 1920, najdeme následující koncept hudební sochy:

„Sculpture musicale  
Sons durant et partant de différents points  
et formant une sculpture sonore qui dure.“

V souvislosti s myšlenkami fluxových umělců nás zajímá - když čteme tuto poznámku jako partituru - především neurčitost výpovědi, která dovoluje množství možných realizací. (Ne náhodou cituje tuto partituru George Brecht ve svém textu „EVENTS: scores and other occurrences“ z roku 1961).

Velký význam mají jak pro Johna Cage tak pro fluxus dvě Duchampova hudební díla z roku 1913, stejného roku, ve kterém zveřejnil Russolo svůj manifest: „Erratum musical“ a „La mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum musical.“ Skladba „Erratum musical“ vznikla podle relativně jednoduchého principu. Duchamp roztrhal kus lepenky na malé kartičky a na každou z nich napsal jednu notu. Pak všechny kartičky zamíchal v klobouku a jednu po druhé vytahoval. Noty zapisoval v taženém pořadí. Partitura byla trojhlasná (pro něj a jeho dvě sestry). Textem byl popis slova „tisknout“ z francouzské encyklopedie.

Duchampova druhá kompozice se realizuje poněkud komplikovaněji: Výběr nástroje/ů záleží na účinkujícím. Po zvolení nástroje začne kompoziční proces, pro který je zapotřebí: velký trychtýř, pět spojených otevřených vozíčků a větší počet míčků, který závisí na rozsahu zvoleného nástroje resp. nástrojů. Míčky mají čísla odpovídající jednotlivým notám. Hodí se do trychtýře a padají do vozíčků, které projíždějí pod jeho spodním ústím. Každý vozíček reprezentuje jeden „takt“. Délka jednotlivých not ve vzájemném poměru je určena počtem míčků v jednotlivých vozících. Míčky se vyloží z jednoho vozíčku v libovolném pořadí a v tomto pořadí se zapíší.

Tyto dvě skladby dle pravidel náhody platí za předchůdce aleatorické kompoziční techniky, při které má proces komponování a objevování partitury stejný význam jako náhodný výsledek. Kromě toho dal Duchamp podnět pro něco, co se stává důležité právě v mnoha fluxových skladbách: vidět, slyšet a zažít cestu vedoucí ke zvuku, vizualizovat hudbu.

Fluxoví umělci se v tomto ohledu chovají teatrálněji než Cage, který sice pojal techniku náhody do svého kompozičního procesu, ale posluchači ji neukáže - posluchač se dozví až výsledek, tedy hudební dílo.

Přesto je John Cage pro George Maciunase určitým kulminačním bodem, ze kterého fluxus vychází: „We have the idea of indeterminacy and simultaneity and concretism and noise coming from Futurism, like Futurist music of Russolo. Then we have the idea of Ready-made and concept art coming from Marcel Duchamp. Okay, we have the idea of collage and concretism coming from Dadaists... They all end up with John Cage with his prepared piano, which is really a collage of sounds“, říká ještě krátce před svou smrtí Larrymu Millerovi v interview na videu.

Už v roce 1937 (přepracováno 1958) formuluje Cage svůj manifest, své krédo začínající slovy: „I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for music purposes any and all sounds that can be heard. Photoelectric, film and mechanical mediums for the synthetic production of music will be explored. Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so called musical sounds.“

Cílem Johna Cage je hudba, která se neodtahuje od okolních šumů, nýbrž je vědomě pojímá do sebe. V jeho hudbě neexistuje nic než zvuky, ať už zapsané do not či ne. Všechny současně slyšitelné tóny a šумы vystupují jako akustický materiál rovnoprávně vedle sebe. Technický rozvoj mu navíc umožnil použití předem nahráných materiálů. Cage tak otevírá Duchampově koncepci ready-made dveře do světa hudby, ovšem pouze jako výchozímu materiálu, který se dále mění. Tuto změnu ovlivňuje Cage od raných padesátých let náhodnými operacemi vycházejícími z čínské věštecké knihy „I Ging“.

„Chance Operations“ Johna Cage jsou pokusem poskytnout získané svobodě zvuků také volnost kompoziční. Tím se liší od svých předchůdců. Svoboda tónu, připouštějící hluk, ústí do svobody kompozice, připouštějící náhodu. Nové šумы, nové nástroje a nové techniky skladby ho vedou logicky k tomu, že se chce vzdát i tradiční kontroly nad kompozičním materiálem, nad tónem samotným. „One may give up the desire to control sound, clear his mind of music and set about discovering means for let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories of expressions of human sentiments“, píše Cage v roce 1957. „Sounds, allowed to be themselves“: Posledním krokem osvobozeného zvuku by bylo, kdyby mohl následovat vlastní zákony a my si jen jednoduše všimali jeho aktivit.

V souvislosti s fluxem má obzvláštní význam Cageova skladba „4'33". Toto dílo, známe také jako „Silence", příkladně umožňuje každému šumu či tónu kompozice být považován za hudbu. Hudba zde není umlčována, nýbrž jsou zde zhudebněny šумы.

Teprve několik měsíců po smrti Johna Cage (12. srpna 1992) byla dokončena jedna z jeho posledních prací, pocta skladateli Wolfgangu Amadeovi Mozartovi, nazvaná „MOZARTMIX". Práce se skládá z 5 kazetových magnetofonů a 25 nekonečných kazet různé délky, které obsahují citáty z 25 Mozartových děl. Náklad 35 exemplářů odpovídá délce Mozartova života. „Mozartmix" byl poprvé veřejně uveden v rámci fluxového festivalu v Soulu v roce 1993. V této práci Cage ještě jednou zdůrazňuje předmětný a prostorový charakter své koncepce hudby a současně přenechává recipientovi, aby si pomocí výměny kazet sám určil způsob realizace díla i jeho délku.

### One Tone Once

Tak, jak fluxus není žádným stylem, nýbrž postojem ducha, tak také hudba fluxu nereprezentuje žádnou jednotnou hudební formu či koncepci, nýbrž je zajímavá právě různými, často protichůdnými východiskými. Zdá se, že celé světy leží mezi ranými, přísně konceptuálními díly George Brechta, Roberta Wattse, La Monte Younga či Erica Andersena a spíše expresivními příspěvky Nam June Paika, Milana Knížáka, Josepha Beuyse nebo Bena Vautiera. Světy ale oddělují i díla George Maciunase, Benjamina Pattersona nebo Larryho Millera, založená často na hudebním žertu (entertainment), a kompozice Philipa Cornera, Dicka Higginse, Henninga Christiansena, Takehisa Kosugiho nebo Guiseppa Chiariho, která vycházejí z hudební tradice. A pak jsou zde ještě další: Alison Knowlesová, Emmett Williams, Joe Jones, Addi Köpcke, Tomas Schmit, Jackson Mac Low, Geoffrey Hendricks...

Ale snad přece jen existuje jeden aspekt „klasické fluxové kompozice", uznávaný všemi: hledání tónu, zvukové události mimo rámec obvyklých hudebních norem. Východiskem „skladby" se často stává nepatrná, pokud možno ne teatrální, spíše nenápadná všední událost.

„Nejlepší fluxová kompozice je ta nejvíce neosobní, nejvíce ready-made; jako třeba Brechtův „Exit": nepožaduje, aby ho někdo z nás uvedl, protože se bez nějakého uvádění stává každý den. Tak budou naše festivaly eliminovat samy sebe (resp. nutnost naší účasti), když budou dělat totální ready-made (jako Brechtův „Exit"). To stejné se týká publikací & dalších přechodných aktivit..." , píše George Maciunas Tomasi Schmitovi.

Hudební forma produkce je založena na vzorci: čas = hudba, a je zaměřena na hudební teorie Satieho a J. Cage. V roce 1956 vyučoval Cage na newyorské Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research). K jeho žákům patřili Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Brecht, Al Hansen a Dick Higgins. Al Hansen ve své knize „A Primer of Happenings" podává podrobné svědectví o této době, která také ovlivnila další Cageovu práci tím, že rozvíjela vizuální (scénické) aspekty. Např. v „Theatre Piece" z roku 1960 předpokládá notace libovolný počet mezi jedním a osmi herci z libovolných oblastí umění, kdy každý z nich vypracuje svůj vlastní program. Pomocí systému karet a čísel se každému herci zadá okamžik a délka jeho výstupu. Cage tedy velmi dobře viděl nebezpečí, „že by se účinkující mohli pokusit provádět takzvané (pro publikum) zajímavé činnosti... ale i to je součástí náhodnosti kompozice".

Zatímco se zdálo, že J. Cage celá nepředvídatelná souhra kvalitativně nezajímá, byly pro George Brechta zajímavé právě ona výpověď a význam malé události. Ve své publikaci „Water Yam", 1963, jednom ze stěžejních děl fluxu, sestavil antologii těchto nepatrných všedních událostí, které, vytrženy ze svého prostředí a předvedeny, se mohou stát událostmi velkými. V jeho „Piano Piece (a vase of flower on(to) a piano)" z roku 1962 spočívá kompozice v postavení vázy s květinami na klavír. Při Brechtově skladbě „String Quartet" přijdou na jeviště čtyři hudebníci se svými nástroji, posadí se, opět vstanou, podají si ruce a jdou pryč. V katalogu k třicetileté retrospektivě fluxu, vydané roku 1992 ve Wiesbadenu, píše Gabriela Knapsteinová o způsobu práce George Brechta:

„V partiturách z raných šedesátých let zkoumá George Brecht stále více hudební charakter (ve smyslu procesnosti) objektů a jednoduchých dějů. Například na výstavě 'Environment - Situations - Spaces' v Galerii Marthy Jacksonové v New Yorku, 1961, realizoval artefakt 'Three Chair Events'. V prostorách galerie postavil jednu černou, jednu žlutou a jednu bílou židli: posadit se, vnímat žlutou židli, vidět něco ležet na bílé židli - to vše se může stát událostí. Vnímat předměty a jednoduché děje jako události, a opačně, události jako něco časově omezeného, téměř předmětného - to je předmětem Brechtova 'hudebního výzkumu': 'Představte si, že hudba není jen zvuk. Čím by pak mohla být? Přemýšleje o tom, udělal jsem sérii návrhů. Smyčcový kvartet například, při kterém si hráči (sólisté, instrumentalisté) prostě jen podají ruce... Je-li esenciální součástí hudby čas, pak mohou být hudbou všechny věci dějící se v čase... Myslím, že dodnes nevíme, zda hudba musí mít zvuk - jestli do sebe zahrnuje zvuk nutně, nebo ne. A pokud to tak nečiní, lze objevit nový směr výzkumu, čím by mohla být. To, co zde máme, je výzkum hudby transformovaný do výzkumu objektů.'

Ve svých partiturách, stejně jako u 'String Quartet', Brecht často šetřil slovy a pouť tak pozornost na příslušný 'event', třeba na poffesení si rukama mezi čtyřmi hudebníky... Brecht při svém 'hudebním výzkumu' vychází podobně jako Cage z kontinua zvuků a událostí, z toho, že všechny náhodné akustické a vizuální momenty předváděné situace patří k realizaci partitury. Na otázku Henryho Martina: 'V tom případě jsou ale muzikální i židle?', odpovídá: 'Ano. Skutečně snad neexistuje nic, co by nebylo muzikální. Možná že v životě neexistuje žádný okamžik, který by nebyl muzikální.' Henry Martin: 'Díky skutečnosti, že se život odehrává v čase?' George Brecht: 'Ano. A také proto, že neustále něco posloucháme.'

Robert Filliou podtrhuje tento pohled ve svém vyjádření ke skulptuře „Musique Télépatique No. 21“ z roku 1984, když uvádí: „Za výrazný znak umělců sdružených kolem fluxu by mohl být pokládán jejich společný názor chápat život jako hudbu. Jako hudební proces, jehož akustická a vizuální stránka jsou v rovnováze. Letící motýl je stejnou hudební událostí jako kapající vodovodní kohoutek. Stojany na noty jsou vizuální znaky hudby. V této struktuře není místo pro dirigenta. Instalované předměty mezi sebou komunikují přímo. Jako komorní orchestr.“

Filliou v tomto výroku naráží na jednu z raných radikálních skladeb La Monte Younga, „Composition 1960 #5 (1960)“, známou jako „butterfly piece“, s textem:

„Turn a butterfly (or any number of butterflies)  
loose in the performance area.

When the composition is over; be sure to allow the butterfly to fly away outside.  
The composition may be any length but if an unlimited amount of time  
is available, the doors and windows may be opened before the butterfly  
is turned loose and the composition may be considered finished when  
the butterfly flies away.“

La Monte Youngův „Butterfly piece“ je pro fluxus rozhodujícím krokem za hranici stanovenou Cageovým „silent piece“ „4'33“: Pokud se Cage ještě pokoušel vidět okolní šumy jako hudbu, pro Younga je to vedlejší. Young opouští svět „slyšitelné“ hudby a vydává se do oblasti „viditelné hudby“ a hudby děje. Ve svých kompozicích č. 3 a č. 4 ze stejného roku nechává zcela na vůli publika, zda bude probíhající děj považovat za hudbu nebo ne.

„La Monte Young, Composition 1960 # 3

Announce to the audience when the piece will begin and end if there is  
a limit on duration. It may be of any duration.  
Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration  
of the composition.“

„La Monte Young, Composition 1960 # 4

Announce to the audience that the lights will be turned off for the duration  
of the composition (it may be any length) and tell them when the  
composition will begin and end. Turn off all the lights for the announced duration.  
When the lights are turned back on, the announcer may tell the audience  
that their activities have been the composition, although this is not at all necessary.“

V „Piano Piece No. 1 for David Tudor“ partitura požaduje: „Přines na pódium žok sena a vědro s vodou, aby měl klavír co jíst a pít. Účinkující ať buď nakrmí klavír nebo jde pryč a nají se sám. Při zvolení první varianty představení skončí, až je klavír nakrmený, při druhé variantě skončí, až klavír začne jíst sám nebo se pro to nerozhodne.“

Také pro Josepha Beuyse je ticho důležitým, možná dokonce nejvýznamnějším akustickým momentem. Vztahy Josepha Beuyse k fluxovým teoriím byly úzké, ke skupině volné. Organizoval sice düsseldorfský fluxový koncert a podílel se na různých představeních, ale na základě všeobecnějších, historicky-duchovních souvislostí a zkušeností s fluxem brzy rozvinul svou vlastní koncepci. Jeho akce se staly napjatějšími a nenechávaly žádný prostor náhodnostem podmíněným volnou formou fluxu. Průběh akcí se plně fixuje na jeho osobu a tvoří tak protipól antiindividuality, kterou požadoval Maciunas.

V hudebním přednesu viděl Beuys rozšíření svých plastických představ. Razil pojem plastičnosti šumu a tónu jako výtvarného materiálu. „Jsem vysílač, vyzrajuji“, pronesl Beuys po osmihodinovém fluxovém zpěvu „Der Chef/ The Chief“ v roce 1964 v Berlíně. V jeho akcích krokování prostoru, jako např. v „Eurasia. Sibirische Symphonie, 32. Satz“ (Eurasia. Sibiřská symfonie, 32. věta), uvedené v roce 1966 v Berlíně, použil Beuys hudbu jako možnost paralelního zachycení času.

Mnohdy vznikly z koncertů a akcí objekty. Z představení „Ich versuche dich freizulassen (machen)“ (Berlín 1969) vzniklo „Konzertflügel/jomgulo borealis“, koncertní křídlo bez noh (jako výraz bezmocnosti vůči hrubému násilí, kterým studenti koncert přerušili) s přibitými částmi zelených houslí Henninga Christiansena prosazujícího pojem „Hudba jako zeleň“. Klavír, symbol hudby a zvuku, byl transformován na symbol ticha.

Pro Beuyse se hudba pohybuje mezi extrémními polohami ticha a hluku, a tak je třeba i pistěný klavír „zvukovou sochou“. „Akustické“ předměty jsou u Beuyse často předměty „tiché“: „Stummes Grammophon“ (Němý gramofon, 1963), „Infiltration homogen für Konzertflügel“ (Homogenní infiltrace pro koncertní křídlo, 1966), „Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee“ (Magnetofonová páska v hromadě plsti, 1969), „Fiizanzug“ (Pistěný oblek, 1970), „Das Schweigen“ (Mlčení, 1973) nebo „Noiseless Blackboard Eraser“ (1974).

„Hudební myšlení Beuyse se v jeho díle projeví vždy, když se jedná o zahrnutí akustických procesů do komplexu plastického vnímání: Proto vidíme u mnoha objektů plynulé přechody od možnosti vizuální interpretace k auditivní“, píše sběratel Beuyse, lékař dr. Reiner Speck ve svém pojednání „Beuys und die Musik“ (Beuys a hudba) z roku 1975.

Vedle představení s časově omezenými hudebními projevy má pro mnohé umělce hnutí fluxu rozhodující význam permanentní přítomnost hudby. Vznikají zvukové objekty, zvukové sochy, zvukové instalace. V „Mechanical Music No. 1“ z roku 1959 používá Dick Higgins běžné elektrické domácí spotřebiče, které pomocí bimetalové zástrčky vyluzují zvuky v nepravidelných a nenaprogramovaných intervalech.

V roce 1962 v New Yorku, na půdě domu v Canal Street, ve kterém bydleli Dick Higgins a Alison Knowlesová, začal Joe Jones se stavbou svých hudebních nástrojů. Jones, který studoval u Earle Browna a přes svého učitele navázal kontakty s umělci z okolí fluxu, nevidí v mechanice nástroje přesnou reprodukční techniku, ale daleko více hravý, aktivně komponující prvek. Mechanika jeho hudebních strojů samozřejmě určuje výšku tónů, dynamiku a rytmus. Určuje ale také okamžiky ticha. Ve svých skladbách pro strunné nástroje jako klavíry, kytary, cembala, nebo bicí nástroje jako bubny, stupnice, zvonky apod. jsou u nástrojů zavěšeny malé elektromotorky. Na hřídeli motoru jsou připevněny dva pružné dráty, takže při rotaci vzniká vrtulový efekt. Jsou-li motory zapnuty, buší konce drátů do strun nástroje a produkují tóny a zvuky. Zpětným rázem se motorky rozkmitají, čímž se zvyšuje počet nárazů do strun a současně ruší přesnost úderů: dráty mohou rotovat mezi jednotlivými strunami nebo po nich klouzat. Vzniká zcela nová, vícehlasná, meditativní hudba, která svým tokem sleduje bez zásahu lidské ruky už je své vlastní hudební impulzy.

Jako jedna z nejdůležitějších prací Joe Jonese vznikl v roce 1969 „Music store“, obyčejný obchod v jedné newyorské ulici, v jehož výkladu byly vystaveny Jonesovy vlastnoručně upravené hudební nástroje. Ve dne v noci je mohli pomocí venkovních spínačů rozeznít náhodní kolemjdoucí. Joe Jones zemřel v únoru 1993.

Dlouhou kapitolu bychom mohli věnovat podnětům a vynálezům Nam June Paika. O Paikovi se ale v posledních letech publikovalo tolik článků, katalogů a knih, že by zde mělo stačit jen několik vět o tomto skladateli a umělci narozeném v roce 1932 v Soulu, který zaujímá jednu z nejextrémnějších hudebních poloh.

Už tři měsíce po prvním „oficiálním“ koncertu fluxu ve Wiesbadenu Paik zorganizoval koncertní večer na komorních hrách v Düsseldorfu. Pod názvem „NEO-DADA in der Musik“ (Neodadaismus v hudbě) byly 16. června 1962 za účasti autorů uvedeny práce Nam June Paika, Dicka Higginse, Toši Ichyanagi, George Maciunase, Benjaminina Pattersona, Dietera Schnebela, Tomase Schmita a Wolfa Vostella.

Několik málo dní předtím měl v galerii Parnass ve Wuppertalu, vzdáleném pouze pár kilometrů, George Maciunas přednášku „Neodadaismus ve Spojených státech“ a Benjamin Patterson tam zahrál své „Variationen für Kontrabaß“. Právě do této galerie zval Paik o rok později na svou památnou a převratnou výstavu „Exposition of Music. Electronic Television“. Tomas Schmit, který u instalace asistoval, vzpomíná v roce 1976 v katalogu k Paikově výstavě Kolínského spolku přátel umění na šašliky z gramofonových desek, preparovaná okna a upravené klavíry:

„to, co se stalo s prvním klavírem (pro addi köpckeho a podle jeho 'shut books') není vidět, ale můžeš to nahmatat:  
klávesnice je podložená deskou; žádná z kláves se nedá stisknout ani rozeznít struny.  
druhý leží na zádech, a jeho vnitřnosti (i struny ležící nad a pod korpusem) jsou obnažené: mé nohy si s nimi hrají, když procházím...  
'pro všechny smysly' jsou dvě další piána; náš starý kulturní nábytek klavír jako prostředek totální podívané; výchozí materiál: dva prosté klavíry (u prvního je odmontován spodní díl předního obložení, u toho druhého i ten horní); princip: 'všechno možné':  
části klavíru, které se jinak jen černě lesknou, jsou obloženy / ověšeny / olepeny / obity / osazeny nejrůznějšími věcmi / přístroji / předměty (optickými, akustickými a jinými). podobně i klávesnice; a špičky prstů očekává spousta hmatatelného: loužička oleje, pichlavé připínáčky, jemnost, hrubost etc.  
náladová mechanika klavíru je použita trojím způsobem: stisknu klávesu, klávesa uvede do pohybu kladívko, a to udeří do struny/strun; některá kladívka jsou upravená a mnoho strun je všemožně vylepšeno připevněnými či podstrčenými předměty, některé jsou v původním stavu, jiné chybí.  
stisknu klávesu, klávesa uvede do pohybu kladívko, a to rozhýbá to, co je do něj zastrčené nebo na něm zavěšené; například: nad křídlem se kymácející stará bota začne poskakovat.  
stisknu klávesu, a ona stlačí např. pod ní umístěný balónek klaksonu; nebo elektrický spínač: spínání je opět trojího druhu, jakési tlakové, výklopné a zdvojené obvody; příklady: když stisknu cis“, začne hrát tranzistorák; přestane, když cis“ pustím.

když stisknu f, roztočí se elektromotor (!...) přišroubovaný  
na rezonanční desce; uklidní se, když  
stisknu f podruhé.

když stisknu c, zafouká mi teplomet horký vzduch  
na nohy; tlačítko vypínání se skrývá pod a'.

krom výše uvedeného se takto ovládá několik tranzistorových rádií,  
jedna nebo více filmových promítaček, jedna siréna (a další věci?).  
jedna klávesa vypíná celé osvětlení sálu (a opět ho zapne,  
pokud ji člověk v té tmě vůbec zase najde)."

Když se Paik zúčastnil všech důležitých festivalů fluxu v Evropě, přestěhoval se v roce 1964 do New Yorku. V New Yorku Paika kontaktovala na doporučení Karlheinz Stockhausena čelistka Charlotte Moormanová, která organizovala každoroční „New York Avantgarde-Festival“. Rozvinula se úzká spolupráce, která vnesla do hudby nový rozměr: sex. Paikovy rané kompozice už obsahovaly silné sexuální momenty, tak např. jeho „Danger Music for Dick Higgins (Creep into the Vagina of a Live Female Whale)“ nebo jeho „Symphony Nr. 5“, jejíž jednu část „je nutno hrát na klavír ztopořeným penisem (velmi hlasitě)“. S Charlotte Moormanovou jako interpretkou realizoval mnoho ze svého „sexuálního muzicírování“. Během uvedení díla „Opera Sextronique“ v Carnegie Hall v New Yorku v roce 1967 byli Paik a Moormanová zatčeni policií.

Fluxus se stal slavný a obávaný hned po svém prvním vystoupení roku 1962 ve Wiesbadenu. Zničit klavír na koncertě v muzeu bylo skandální. Útok na klavír se zdál být útokem na měšťáckou společnost a její morálku vůbec. Destrukce klavíru - mimochodem starého a vysloužilého křídla - přitom vznikla nedorozuměním, neboť ve skladbě Philipa Cornera se pouze uvádí, že se z klavíru mají vyloudit jiné tóny než melodie.

Fluxus, na rozdíl od italského futurismu, nikdy nevyzýval k ničení, nýbrž ke změně auditivních a vizuálních zvyklostí. Fluxus, a to se tato přednáška snaží opakovaně zdůraznit, znamená radost z malých všedních věcí.

Klidně je nechte zpívat v operách Madame Butterfly, ale nechme navíc létat motýly. Jak řekl John Cage v roce 1957:

„Any sound may occur in any combination and in any continuity.“

Philip Corner později doplnil:

„One tone once.“

\* 12. prosince 1994,

Fundació Tàpies, Barcelona,

u příležitosti výstavy „In the Spirit of Fluxus“.

Gabriele Knapsteinová

„Kultura = péče?“

Arthur Köpcke

**Zůstane jen to, co se uloží****Sběratelé a milovníci fluxu v Německu**

Koncerty „nejnovější hudby“, výstavy akčních objektů a hudebních soch, festivaly, konané v uměleckých ateliérech nebo na ulicích, kolektivní práce umělců rozvíjejících a uvádějících podle zásady „permanentní tvorby“ akce, hry, krátké filmy, hostiny i texty, aniž by přitom mysleli na konzervování výsledků a identifikovatelnost různých „rukopisů“, plastiky z chlebové střídy či čokolády, environmenty a nelimitované náklady partitur, konceptů a her - od šedesátých let nabízely akce a objekty fluxových umělců a jejich přátel uměleckému světu výzvy nejrůznějšího druhu. Nejen že se zpočátku nedalo říci, zda má člověk co činit s nižším či vyšším uměním, nýbrž se tyto objekty nezdály ani - jako jiná umělecká díla - být vhodné jako předmět prodeje, sběratelského zájmu či dalšího tradování.

A přesto potkávali fluxoví umělci již od šedesátých let řadu galeristů a muzejních pracovníků, kteří podporovali jejich impulzy v překračování hranice uměleckých oborů a snažili se o jejich zprostředkování. Našli se i soukromí sběratelé a mecenáši, kteří kupovali relikty pořádaných akcí i práce z pomíjivých materiálů, kteří se účastňovali happeningů a events a angažovali se při dokumentaci těchto aktivit. Často to byla právě ona vědomě zvolená umělecká pozice na periferii „oficiálního“ umění, která sběratele dráždila a povzbuzovala k tomu, aby zařadili do svých sbírek díla, stojící mimo normy a konvence uměleckého světa a trhu. Sdíleli pochybnosti o heroickém uměleckém obrazu a soběstačnosti mistrovských děl, které fluxus a příbuzná seskupení znovu formulovala již kolem roku 1960 a navazovala tak na tradice futurismu, dadaismu a ruských avantgardních směrů.

V Německu se fluxoví umělci setkali už v šedesátých letech s osobnostmi ze sběratelských kruhů. Každý sběratel se při tom soustřeďoval na jiné aspekty fluxu: zatímco Wolfgang Hahn kupoval důležité objekty rané fáze fluxových umělců a umělců nového realismu, věnoval se Hanns Sohm plně dokumentaci fluxu a intermediálního umění, především z hlediska jejich propojení s jinými proudy, jako například s vídeňským akcionismem, konkrétní poezií nebo situacionismem.<sup>4</sup> Blockova sbírka a sbírky Wolfganga Feelische a Armina Hundertmarka byly zpočátku množstvím objektů a dokumentů, které se nashromáždily z jejich práce buď jako galeristů, organizátorů koncertů a akcí nebo vydavatelů fluxových multiplů. Setkání s fluxovými umělci na straně jedné a kontakt se sběrateli a mecenáši fluxu na straně druhé vedly v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let Erika Andersche a Hermanna Brauna, Michaela a Claudinu Koschatovy, Michaela a Ute Bergerovy i Jürgena H. Meyera ke sbírání fluxových prací, realizaci fluxových konceptů nebo časově omezené materiální podpoře umělců. Charakteristické pro mnoho fluxových sbírek je, že vznikly v rámci cíle výměny mezi umělci a sběrateli. Sběratelé seděli - když už je sami neorganizovali - v publiku koncertů a akcí, podíleli se na realizaci nejedné práce, nebo hostili umělce po delší či kratší dobu ve svých domovech. Jiným charakteristickým aspektem těchto sbírek je skutečnost, že na jejich vznik bylo potřeba relativně malé finanční prostředky. Jako restaurátor, zubař na švábském maloměstě, jako učitel zvláštní školy nebo jako malý podnikatel dozajista neměli zde představení sběratelé neomezené finanční možnosti. Sbírali fluxus také proto, že je fascinovala jeho koncepce jako „chudého umění“, jehož bohatství závisí na duchovní a emocionální investici každého jednotlivce. Až teprve podstatně později se - díky silící zprostředkovatelské práci a současně své rostoucí vzácnosti - staly fluxové multiplu a dokumenty žádanými objekty uměleckého trhu.

Sběratelé se úschovou fluxových prací a jejich uchování v paměti bránili pomíjivostí akcí a events, křehkostí mnoha prací a dokumentů, i nedostatečným „účetnictvím“ umělců. Fotografie uveřejněné na následujících stránkách představují deset sbírek, které se v uplynulých desetiletích v tomto smyslu zásadně zasloužily o kontinuální rozvoj a zachování tradice fluxu. V níže uvedeném textu je několik málo příkladů pestrých aktivit a kontaktů, které k dějinám fluxu přidaly mnohý užití.

Wolfgang Hahn, který v padesátých letech sbíral nejprve obrazy kolínských malířů a grafiků klasické moderny, se kolem roku 1960 obrátil k nejmladší avantgardě a stal se jedním z prvních sběratelů fluxu, nového realismu a pop artu. Roku 1963 získal z Paikovy výstavy v galerii Parnass práci „Klavier intégrol“, a byl jediným, který se na podzim téhož roku rozhodl ke koupi obrazu během výstavy Daniela Spoerriho v Galerii Zwirner, která trvala pouhých 7 minut. O několik měsíců později se v Hahnově domě v Kolíně konala veřejně inscenovaná Danielem Spoerriem. Po jejím skončení umělec a restaurátor Wolfgang Hahn fixoval nádoby přinesené hosty na stole v přesně takovém stavu, v jakém je společnost zanechala, aby tak pod názvem „Fallenbild“ vešla do jeho sbírky. Wolfgang Hahn, který před několika lety zemřel, přenechal už v sedmdesátých letech velkou část své sbírky Muzeu moderního umění ve Vídni. „Bohužel vás musím zklamat, nejsem sběratelem umění, nýbrž archivářem“, napsal Hanns Sohm jednomu soukromému sběrateli a charakterizoval tím samozřejmě, se kterou už od raných šedesátých let dokumentuje, třídí a tím uchovává akce, happeningy, fluxové aktivity, undergroundovou literaturu, konkrétní poezii a příbuzné umělecké směry.



Archiv Sohm, který je od počátku šedesátých let umístěn ve Státní galerii ve Stuttgartu a je veřejně přístupný, patří dnes k nejdůležitějším uměleckým a kulturně-historickým odborným sbírkám k dějinnému umění 20. století. Jak svojí strukturou tak šířkou akvizic je inspirací každého kunsthistorika a vědce zabývajícího se kulturou.

Výrobce pracovních nástrojů Wolfgang Feelisch, pro kterého byl rozhodujícím uměleckým zážitkem jeho návštěva DADAistické výstavy v roce 1958 v Düsseldorfu, začal v polovině šedesátých let s výrobou a odbytem cenově přístupných objektů vyráběných v malé sérii. Lákala ho představa o vydávání uměleckých děl jako knížky v kapesním vydání, které by si - díky velkému nákladu a nízké ceně - mohl dovézt každý a které by byly stejně tak mobilní: „Nastoupit do vlaku a cestou si vzít do ruky objekt a meditovat nad ním.“ V zásilkovém katalogu VICE-Versand publikoval Wolfgang Feelisch práce Josepha Beuyse, Roberta Filliou, Allana Kaprowa, Wolfa Vostella a dalších. Multiple „Intuition“ od Beuyse se například mezi lety 1968 a 1985 vyrobil v neomezeném nákladu o celkem více než 10.000 exemplářích. V zahradě Wolfganga Feelische v Remscheidu stojí dodnes artefakt „Permanent Creation Tool Shed“ zřízený Robertem Filliou v roce 1969. K duchovním nástrojům uchovaným zde ve formě světelných nápisů na stěně patří „imagination“ a „innocence“.

Hermann Braun se počátkem sedmdesátých let seznámil s Hannsem Sohmem a byl, jako mnozí z budoucích sběratelů fluxu z Evropy a USA, fascinován jeho sbírkou. V následujících letech Hermann Braun pravidelně navštěvoval na svých služebních cestách po Spojených státech obchod „Backworks“ provozovaný Barbarou Moorovou a Jonem Hendricksem v New Yorku. Tam koupal fluxové edice, knihy vydavatelství Something Else Press a fluxové dokumenty. Během těchto let získal akční objekty George Brechta a Roberta Wattse, práce Roberta Filliou, Ray Johnsona, Joe Jonese a dalších umělců. Později soustředil svou sběratelskou a dokumentační činnost na George Brechta. Dnes je nejuznávanějším znalcem životního díla tohoto umělce a už několik let se věnuje publikování Brechtových „Notebooks“.

O výše uvedených sběratelích i jiných milovnících fluxu v Německu by se mohlo vyprávět mnoho historek. V této souvislosti je nutno připomenout náruživého sběratele fluxu Erika Andersche, jehož dům je od sklepa po půdu bohatě naplněn knihami, objekty, grafikami a multiplly, především množstvím prací od George Brechta, Roberta Filliou, Nam June Paika a Takako Saitové; dále zakladatele a galeristu Armina Hundermarka, který se svou vydavatelskou činností začal v roce 1970 ve svém prostém domku v jedné berlínské zahrádkářské kolonii; Michaela a Claudinu Koschateovi, kteří byli plachou a současně neúnavnou osobností Armina Hundermarka a tou neobyčejnou situací v zahrádkářské kolonii tak nadšeni, že svůj zájem o současné výtvarné umění a hudbu soustředili v sedmdesátých letech především na fluxus a příbuzné podněty - od té doby se fluxové práce staly přirozenou součástí jejich života; Michaela a Ute Bergerovi, kteří roku 1986 otevřeli v kostele ve Wiesbadenu-Erbenheimu své „Fluxeum“ a kteří iniciovali, realizovali nebo svou finanční podporou umožnili mnoho fluxových akcí či poskytovali umělcům ubytování i pracovní prostory; Jürgena H. Meyera, který po své návštěvě u Koschateových pro sebe objevil novou sběratelskou oblast: fluxus a duchovně spřízněné práce mladších umělců, oblast, o kterou pečuje i jako bibliograf. Anna a Otto Blockovi, dědicové sbírky „Sammlung Block“, jsou dnes ve věku, ve kterém jejich otec otevřel v roce 1964 v Berlíně svou galerii. Vyrostli s akcemi, koncerty a výstavami, které jejich rodiče v Berlíně pořádali a iniciovali. Dnes sami prožívají, s jakými potížemi může být spojen převod významné soukromé sbírky současného umění do veřejného muzea.

Fluxové práce jsou pro muzea a pro muzeální chápání umění tvrdým oříškem. Pro muzeální praxi znamenaly prezentace a nákup fluxu a intermediálního umění zatím jen potíže. A tak jsou to především soukromí sběratelé, kteří shromáždili, systematizovali a uchovali materiály tohoto „neradikálnějšího a nejexperimentálnějšího uměleckého hnutí šedesátých let“. Ve svých soukromých prostorech rozvinuli prezentační formy, které mají velký význam pro uchování těchto materiálů v kulturním povědomí.

Soukromí sběratelé sbírali a třídili vždy mimo konvence muzejních institucí. Jejich „konzervace stop“ a jejich individuální manipulace s objekty mohou často být pro muzea příkladem a pobídkou k přehodnocení vlastních konvencí výběru a prezentace. Přesto, nebo právě proto, se převzetí soukromých sbírek do muzejí často neobejde bez problémů. Individuální řád a akcentování soukromých sbírek se nehodí do koncepce muzejí, která se snaží přistupovat ke všem uměleckým směrům stejně. Muzeum má však oproti soukromé sbírce tu výhodu, že přetrvává své zakladatele a uchovává tak nashromážděné fondy po mnoho generací. Proto jsou soukromí sběratelé nakonec odkázáni na muzea, která si - na druhé straně - pomocí převzatých sbírek vylepšují svůj profil. Některé z německých fluxových sbírek dnes spravují muzea, tak např. Hahnovu sbírku Muzeum moderního umění ve Vídni, Sohmův archiv Státní galerie ve Stuttgartu a části Feelschovy sbírky Museum am Ostwall v Dortmundu. O budoucím umístění Blockovy sbírky se ještě jedná. Ostatní z uvedených sbírek jsou nadále v majetku svých zakladatelů, kteří je dílem doplňují a rozšiřují o tvorbu mladších umělců.

Motiv angažovanosti mnohých ze zde představených sběratelů bychom možná mohli definovat pomocí poznámky Waltera Benjamina v jeho díle „Passagen-Werk“:

„Sbírání je formou praktické vzpomínky, ze všech všedních manifestací 'blízkosti' tou nejpřesvědčivější.“

## Biografie umělců

zpracovali:

Tobias Berger (T.B)

Ingrid Buschmannová (I.B.)

Gabriele Knapsteinová (G.K.)

Susanne Rennertová (S.R.)

**Joseph Beuys**

Joseph Beuys, narozen v roce 1921 v Krefeldu, byl za války v roce 1941 nasazen jako pilot stíhacího letectva. Krátce po svém propuštění ze zajetí zahájil v roce 1947 studium na Státní akademii umění v Düsseldorfu (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf). Od roku 1949 až do roku 1951 tam studoval u Ewalda Matarého. V padesátých letech pracoval jako sochař a kreslíř. V roce 1961 byl jmenován profesorem v oboru sochařství na Státní akademii umění v Düsseldorfu. Počátek jeho fluxových aktivit spadá do roku 1962, kdy se seznámil s Nam June Paikem a Georgem Maciunsem. V roce 1963 prezentoval své první veřejné akce na události „Festum Fluxorum“, pořádané na Akademii umění v Düsseldorfu, v roce 1964 pak na fluxovém festivalu na Vysoké škole technické v Cáchách. Už v roce 1963 bylo v Domě sběratelů v Kranenburgu u Kleve vystaveno celkem 282 Beuysových prací ze sbírky van der Grintena. Jeho početné rozsáhlé akce následujících let, které pořádá nejprve sám, již přesahují bezprostřední rámec fluxu. Patří sem mj. „DER CHEF / THE CHIEF, Fluxus Gesang“ („ŠÉF, fluxový zpěv“), Kodaň, Galerie Block v Berlíně, obojí 1964, dále pak příspěvek „und in uns...unter uns...landunter“ („a v nás...mezi námi...zaplavená země“), uvedený během 24hodinového happeningu v galerii Parnass ve Wuppertalu, 1965, a akce „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ („jak vysvětlit mrtvému zající obrazy“) u příležitosti jeho první výstavy v Galerii Schmela v Düsseldorfu. V roce 1966 následovaly „Eurasia“ v Kodani a Berlíně a „Manresa“ v Düsseldorfu, kterou uspořádal společně s Henningem Christiansenem a Bjornem Norgaardem. Spolupráce s Henningem Christiansenem pokračovala v roce 1967 při akcích „Hauptstrom FLUXUS“ („Hlavní proud FLUXUS“) v Darmstadtu a „Euroasienstab“ („Euroasijský štáb“) ve Vídni. Ve stejném roce pak se konala první souborná přehlídka Beuysových prací v městském muzeu v Mönchengladbachu. Tam také o dva roky později vystupoval společně s Henningem Christiansenem na koncertu „...oder sollen wir es verändern?“ („...nebo to máme změnit?“). Na aktivitách galerie Eat Art v Düsseldorfu se v roce 1970 Beuys podílel akcí „Freitagsobjekt -1a gebratene Fischgräte“ („Páteční objekt - 1a pečené rybí kosti“).

V sedmdesátých letech se jeho akce objevovaly řidčeji a až na několik výjimek byly vystřídány aktivitami spíše argumentačního charakteru ve formě veřejných diskuzí nebo politických demonstrací. Vznikly četné větší prostorové instalace. „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ („Organizace pro přímou demokracii na základě referenda“), založená roku 1971, zastupovala Beuysa v informační kanceláři na documentě 5 v Kasselu v roce 1972. Ve stejném roce, po obsazení sekretariátu Akademie umění v Düsseldorfu společně s uchazeči o studium a se studenty, byl Beuys s okamžitou platností propuštěn z düsseldorfské katedry, načež v roce 1973 založil „Verein zur Förderung einer Freien internationalen Hochschule“ („Spolek na podporu Svobodné mezinárodní vysoké školy“). V roce 1974 následovalo založení „Freie Hochschule“ („Svobodná vysoká škola“) spolu s Heinrichem Bölem v Düsseldorfu. Ve stejném roce byl jmenován hostujícím profesorem na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku (Hochschule für Bildende Künste). V roce 1976 vyznamenán čestným doktorátem na škole Nova Scotia College of Art and Design v Halifaxu. Expozici „Straßenbahn-Haltestelle“ („Tramvajová zastávka“) zastoupen na 37. bienále v Benátkách. Během documenty 6 v Kasselu roku 1977 zřídil „Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“ („Svobodná mezinárodní vysoká škola tvořivosti a interdisciplinárního výzkumu“), jakož i instalace „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ („Medové čerpadlo na pracovišti“).

Po smrti George Maciunase v roce 1978 vystoupil Joseph Beuys spolu s Nam June Paikem v klavírním duetu „In Memoriam George Maciunas“. Tuto akci uspořádala Galerie Block na půdě Akademie umění v Düsseldorfu jako vzpomínku na zakladatele fluxového hnutí. V roce 1978 pak Beuys obdržel čestnou plaketu Thorna Prikkera, udělovanou městem Krefeld, a byl jmenován členem Akademie umění v Berlíně. Guggenheimovo museum v New Yorku uspořádalo v roce 1979 velkou retrospektivu jeho prací. Ve stejném roce mu byl propůjčen Císařský prsten města Goslaru. V osmdesátých letech byl Beuys zastoupen na početných mezinárodních výstavách v renomovaných galeriích a muzeích a obdržel další vyznamenání za své celoživotní dílo. Posledního společného koncertu s Henningem Christiansenem a Nam June Paikem (29. prosince na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku) se ze zdravotních důvodů zúčastnil již jen telefonicky. Krátce na to zemřel 23. ledna 1986 v Düsseldorfu.

I.B.

**Literatura**

Joseph Beuys. Fluxus. Ze sbírky Sammlung van der Grinten, výstava ve stáji domu van der Grintena. Katalog výstavy, Kranenburg 1963.

Joseph Beuys. Parallelprozess 1. Katalog výstavy, Mönchengladbach: Städtisches Museum, 1967.

Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk. Köln: DuMont 1973.

Joseph Beuys. Vyd.: Harald Szeemann. Katalog výstavy, Zürich: Kunsthaus, 1993.

Uwe M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Seznam díla s komentářem a fotodokumentací. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.

## George Brecht

George Brecht, narozen v roce 1926 v New Yorku, studoval po ukončení vojenské služby přírodní vědy na Philadelphia College of Pharmacy and Science. V padesátých a na počátku šedesátých let pracoval jako chemik u firem v New Yorku a v New Jersey. Vedle zaměstnání začíná svou uměleckou dráhu prvními obrazy určenými náhodnými procesy. V roce 1957 dokončil svou stať „Chance Imagery“ o významu náhody ve výtvarném umění a v přírodních vědách od konce 19. století. Vyšla v roce 1966 v řadě „A Great Bear Pamphlet“ nakladatelství „Something Else Press“. Společně s Allanem Kaprowem a Robertem Wattsem, kteří vyučovali na Rutgers University v New Brunswicku, New Jersey, zformoval roku 1958 umělecko-výzkumný projekt „Project in Multiple Dimensions“. V tomto a v následujícím roce navštěvuje kurs „Experimental Composition“ Johna Cage na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku, navíc kurzy filozofie a kulturní vědy. V roce 1959 pořádá pod programovým názvem „Toward Events“ svou první „profesionální“ výstavu v Reuben Gallery v New Yorku. Konceptci „Events“ a první event-partitury pak rozvíjí i v následujících letech.

George Maciunas považoval „event“ ve smyslu George Brechta za jádro estetiky fluxu a v roce 1963 vydal pod názvem „Water Yam“ sbírku Brechtových eventových partitur. Zatímco se tyto partitury uváděly na prvních evropských festivalech fluxu, organizoval Brecht v letech 1962 a 1963 spolu s Robertem Wattsem „Yam Festival“, sérii mail art-events, koncertů a různých akcí v New Yorku a okolí. V letech 1963 a 1964 vydává první vydání časopisu „V TRE“, který pak po něm převezme Maciunas. Od listopadu 1964 do listopadu 1965 pořádá s Wattsem v kavárně Café Au Go Go v New Yorku řadu představení „Monday Night Letters“. V roce 1964 začíná své práce řadit do „knihy“ nazvané „Book of the Tumbler on Fire“; její stránky a kapitoly tvoří objekty, obrazy a objektové skříňky.

V polovině šedesátých let se Brecht vzdává svého povolání chemika a cestuje do Evropy, nejprve na několik měsíců do Říma. Na podzim roku 1965 se stěhuje do Villefranche-sur-Mer blízko Nice, kde s Robertem Filliou realizuje společný projekt „La cédille qui sourit“. Po delším pobytu v Londýně se Brecht stěhuje počátkem sedmdesátých let do Porýní. Vedle několika samostatných výstav se v následujících letech představuje veřejnosti hlavně jako autor knih a časopiseckých příspěvků. Brecht, který od padesátých let studoval texty zen-buddhismu, se učí čínsky a v roce 1980 vydává čtyřjazyčný překlad zenového textu „Hsin Hsin Ming“ od spisovatele Seng Tsan. Vedle toho pěstuje krystaly, ze kterých tvoří jádra malé série objektových skříňek.

V posledních letech věnoval Brecht několik řad svých prací pojmovému páru „Form/Void“. První vydání Brechtových notesů, které si umělec vede od poloviny padesátých let až dodnes, vyšlo v roce 1991. Georg Brecht žije v Kolíně nad Rýnem.

G.K.

### Literatura

George Brecht: Chance Imagery. A Great Bear Pamphlet. New York: Something Else Press, 1966.

George Brecht, Robert Filliou: Games at the Cedilla or the Cedilla Takes off. New York: Something Else Press, 1967.

George Brecht, Patrick Hughes: Die Scheinwelt des Paradoxons. Braunschweig: Vieweg Verlag, 1978.

Jenseits von Ereignissen. Texty k heterospektivě George Brechta. Katalog výstavy, Bern: Kunsthalle, 1978.

Henry Martin: An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire. Milano: Edition Multhipla, 1978.

George Brecht, Albrecht Fabri, Robert Filliou, Takako Saito: Das Hsin Hsin Ming des Seng Ts'an. Brüssel/Hamburg: Edition Lebeer - Hassmann, 1980 (druhé vydání 1984).

George Brecht: Notebooks I - III. Vyd.: Dieter Daniels, Hermann Braun. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1991.

## John Cage

John Cage, narozen v roce 1912 v Los Angeles, se po dvouletém studiu na Pomona College v Claremontu v Kalifornii rozhodl stát se spisovatelem. První básně napsal během své cesty po Evropě v letech 1930 a 1931, mimoto studoval architekturu a začal malovat. Také jeho první hudební skladby vznikly během této cesty. Od roku 1932 do roku 1934 studoval kompozici u Richarda Buhliga, harmonii a kontrapunkt u Adolpha Weisse, navštěvoval kurzy moderní harmonie, soudobé hudby a hudby národů u Henryho Cowella na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku. V dalších dvou letech studoval u Arnolda Schönberga a navštěvoval jeho kurzy na University of Southern California a na University of California v Los Angeles. Začal psát skladby pro různé taneční skupiny - mj. v roce 1938 první skladbu pro upravený klavír. V roce 1941 vyučuje na pozvání Laszlo Moholy-Nagyve ve třídě pro experimentální hudbu na Chicago School of Design. Koncertem, který uspořádal v roce 1943 v Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art), se Cage stal známým v avantgardních kruzích New Yorku. Navázal kontakty s výtvarnými umělci, tanečníky a hudebníky, často se scházel s Marcelem Duchampem. V letech 1948 a 1952 působil na Black Mountain College v Severní Karolíně. Zde se setkal s Buckminsterem Fullerem a vypracoval s Robertem Rauschenbergem a Merce Cunninghamem první happeningová vystoupení. Ke hrám tanečního divadla Merce Cunninghama často skládal hudbu, v roce 1953 se stává hudebním ředitelem Cunningham Dance Company a absolvuje se skupinou mnoho turné.

V padesátých letech Cage experimentoval spolu s klavíristou a skladatelem Davidem Tudorem s hudbou na magnetofonových páscích. V roce 1954 podnikl s Tudorem první společné turné po Evropě, v roce 1958 přijeli do Darmstadtu, kde Cage přednesl v rámci Mezinárodních prázdninových kurzů Nové hudby svou komponovanou přednášku „Composition as Process“.

Od konce čtyřicátých let se Cage intenzivně zabýval indickou filozofií a zenbuddhismem, od počátku padesátých let pak čínskou knihou věšteb a moudrostí „I Ging“. Při svých náhodných operacích, na kterých spočívalo mnoho z jeho skladeb, textů a grafických prací, používal Cage „I Ging“ pro zjištění náhodných čísel, s jejichž pomocí pak zvolil vždy jedno z mnoha možných rozhodnutí. V roce 1969 vyvinul počítačový program pro simulaci „I Ging“, aby tak zjednodušil proceduru určování čísel.

V letech 1956 až 1959 pořádal kurzy experimentální hudby na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku, k jeho „studentům“ patřili mj. George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Richard Maxfield a Jackson Mac Low. Cageovo chápání hudby patří k nejdůležitějším východiskům fluxu. Jeho skladby byly v roce 1961 uvedeny v rámci „Festivalu elektronické hudby“ („Festival of Electronic Music“) v AG Gallery George Maciunase v New Yorku a na mnoha fluxových koncertech v Evropě a USA.

První antologie jeho spisů vyšla v roce 1961 pod titulem „Silence“. Až do své smrti publikoval Cage přednášky, spisy a poetické texty. Opakovaně zpracovával texty Henryho Thoreau a Jamese Joyce. Ve svých „Charles Eliot Norton Lectures“, které přednesl v letech 1988 a 1989 na Harvardské univerzitě, použil jako prameny mj. Ludwiga Wittgensteina a Marshalla McLuhana. K jeho rozsáhlým hudebním projektům patří mj. „Musicircus“, poprvé realizovaný v roce 1967, multimediální akce „HPSCHD“ (1969), „Song Books“ (1970), „Atlas Eclipticalis“ z roku 1976, „Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake“ (1979) a „Europeras“ (1987 ff.). Od roku 1978 vznikalo stále více grafických cyklů, rytů, kreseb a akvarelů, prezentovaných nakladatelstvím Crown Point Press v Oaklandu a v Mountain Lake Workshop ve Virginii. John Cage zemřel 12. srpna 1992 v New Yorku, několik dní před svými osmdesátými narozeninami.

G.K.

### Literatura

John Cage: Silence. Middletown/Cn.: Wesleyan University Press, 1961.

Richard Kostelanetz: John Cage. Köln: Du Mont, 1973.

Für die Vögel. John Cage v rozhovoru s Danielem Charlesem. Berlin: Merve Verlag, 1984.

Musik - Konzepte. Zvláštní svazek: John Cage I. Vyd.: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1978.

John Cage: I - IV. Charles Eliot Norton Lectures 1988/1989. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1990.

Musik - Konzepte. Zvláštní svazek: John Cage II: Vyd.: Heinz - Klaus Metzger, Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1990.

Kunst als Grenzbeschreibung. John Cage und die Moderne. Vyd.: Ulrich Bischoff. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1991.

John Cage. Rolywholyover A Circus. Katalog výstavy, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. New York: Rizzoli, 1993.

John Cage. Composed in America. Vyd.: Majorie Perloff, Charles Junkerman. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

## Henning Christiansen

Henning Christiansen, narozen v roce 1932 v Kodani, navštěvoval v letech 1950 až 1955 Královskou dánskou konzervatoř ve svém rodném městě. Do roku 1960 pracoval jako klarinetista (mj. u dechové hudby královské tělesné gardy) a skladatel. V roce 1961 se spřátelil s členy Eks-Skole (Den eksperimenterende Kunstscole - Experimentální umělecká škola) v Kodani, která byla v říjnu téhož roku založena Poulem Gernesem a Troelsem Andersenem jako nekonvenční alternativa k tradiční Kodaňské akademii umění. Členy Eks-Skole byli vedle Poula Gernese a Troelse Andersena Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, John Davidsen, Bjørn Nørgaard a další. V následujících letech se Christiansen zúčastňoval akcí pořádaných Eks-Skole, orientovaných na americké happeningy (např. „Stars and Stripes forever“, 1965), a fluxových koncertů. V listopadu roku 1962 se zúčastnil akce „Festum Fluxorum“ v kodaňském kostele Nikolaj Kirke, kterou zorganizoval Arthur Köpcke ve spolupráci s „Uměleckou knihovnou“ Knud Pedersenové a se sdružením pro avantgardní hudbu DUT (Det unge tonekunstnerselskab). V roce 1964 spoluúčinkoval na fluxové akci „Actions, Agit Pop...“ v Cáchách, krátce na to na akci „Maj-udstilling“ v Kodani, které se vedle Christiansena, Andersena a Köpckeho zúčastnili také Tomas Schmit, Joseph Beuys, Wolf Vostell a Emmett Williams. Akcí „Manresa“ z roku 1966 v Düsseldorfské Galerii Schmela začala spolupráce Christiansena s Josephem Beuyssem (a Bjørnem Nørgaardem). K větším, společně s Beuyssem provedeným akcím patří mj. „Ich versuche dich freizulassen (machen)“ („Zkouším tě pustit (osvobodit)“, kterou uspořádala Galerie Block na Akademii umění v Berlíně, 1969, „Celtic“ (Edinburgh 1970, Bazilej 1971) a „Simultankonzert an drei Klavieren“ („Simultánní koncert pro tři klavíry“), uvedený společně s Beuyssem a Paikem na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku, 1985. Po smrti Beuysse prováděl Christiansen hodně akcí s Bjørnem Nørgaardem, např. „Tiefeland“ („Nížina“, 1990). Christiansen, který je od roku 1985 hostujícím profesorem na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku, žije na ostrově Møn v Dánsku.

S.R.

### Literatura

Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Vyd.: Jürgen Becker, Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965.

Helmer Nørgaard: Verschiedene Welten zwischen zwei Zügen. Rozhovory s Henningem Christiansenem. In: DMT no. 4 (1986/1987).

Brennpunkt Düsseldorf 1962 - 1987. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch. Katalog výstavy, Düsseldorf: Kunstmuseum, 1987.

Michael Glasmeier, Niko Tenten: Pick-up on Henning Christiansen. In: SIKSI, the nordic art review no. 4. (1991).

Henning Christiansen: Joseph Beuys. Fluxusmensch. In: Kunstforum International 115 (1991).

## Robert Filliou

Robert Filliou, narozen v roce 1926 v Sauve v jižní Francii, se v roce 1943, ještě jako školák, přidal k francouzskému odboji. Po válce se vystěhoval do USA, kde pracoval jako pomocný dělník u firmy Coca-Cola a studoval ekonomiku na University of California v Los Angeles. Počátkem padesátých let odchází do Jižní Koreje, kde z pověření OSN působil jako ekonom při realizaci plánu obnovy Koreje. Tam pracoval až do roku 1954. V následujících letech žil jako spisovatel na volné noze v Japonsku, Egyptě, Španělsku a Dánsku, odkud se pak roku 1959 vrátil zpět do Francie. V této době vznikaly jeho první akční básně a delší dramata. Svou první vizuální práci, aleatorickou divadelní hru „L'Immortelle mort du monde“ ve formě textové koláže věnoval Danielu Spoerriimu, se kterým se seznámil v roce 1960 v Paříži. Poprvé v uměleckém kontextu vystavil své práce roku 1961 v kodaňské galerii Arthura Köpckeho. V lednu 1962 založil svoji „Galerie Légitime“, čepici, ve které vedle svých vlastních prací prezentoval i díla svých přátel z řad umělců, mj. Benjaminu Pattersona. S touto galerií se pak ještě ve stejném roce zúčastnil festivalu „Festival of Misfits“ v Londýně. Následovaly další fluxové festivaly a spolupráce se spřátelenými umělci fluxu, mj. četné společné akce s Emmettem Williamsem a Georgem Brechtem. S Brechtem otevřel v roce 1965 ve Villefrance-sur-Mer na francouzské Riviéře obchod „La cédille qui sourit“, ve kterém se až do jeho uzavření v roce 1968 vystavovaly a nabízely, vedle všemožných hračiček a kuriozit, i umělecké předměty. Kolem roku 1966 formuloval své „Principy poetické ekonomie“, z kterých pak v roce 1969 vyvinul svůj koncept „Ekvivalence“ a „Permanentní tvorby“, který představil v roce 1969 v Galerii Schmela v Düsseldorfu a v roce 1972 na documentě 5 v Kasselu. V roce 1974 byl Filliou hostem DAAD v Berlíně, kde vzniklo jeho 80 metrů dlouhé dílo „Recherche sur l'origine“. V letech 1968 až 1974 žil s přestávkami v Düsseldorfu, v roce 1975 se vrátil do Francie a nastěhoval se blízko Nice do bývalého mlýna na olej, který prohlásil za „1. území République Géniale“. Již v šedesátých letech vzniklo několik filmů, po kterých od roku 1977 následovala řada videozáznamů. V roce 1982 se stal prvním nositelem ceny Kurta Schwitterse, udělované městem Hannover. Do roku 1984 působil jako hostující profesor na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku, kde prosazoval myšlenku pravidelně pořádaného „Mírového bienále“ („Friedens-Biennale“). To se poprvé konalo v roce 1985 v Hamburku. V říjnu 1984 se uchýlil na tři roky, tři měsíce a tři dny do buddhistického kláštera v Dordogne, kde 2. prosince 1987 zemřel.

I.B.

### Literatura:

Robert Filliou, George Brecht: Games at the Cedilla or The Cedilla Takes off, New York: Something Else Press, 1967.

Robert Filliou: Leben und Lehren als Aufführungskünste, Köln/New York: Verlag Gebrüder König, 1970.

The Eternal Network Presents: Robert Filliou. Katalog výstavy, Hannover: Sprengel - Museum, 1984.

Robert Filliou. Katalog výstavy, Kunstverein Hamburg a další. Brüssel/Hamburg/Paris: Edition Lebeer - Hossmann, 1990.

Robert Filliou Katalog výstavy, Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.

## Ludwig Gosewitz

Ludwig Gosewitz, narozen v roce 1936 v Naumburku na Sále (Naumburg an der Saale). Po absolvování jednoho ročníku na Akademii hudebního umění v Darmstadtu studoval od roku 1957 do roku 1965 dějiny hudby, germanistiku, historii a filozofii ve Frankfurtu nad Mohanem a v Marburku. Od počátku šedesátých let vydával vizuální a konkrétní poezii (např. v eugen gomringer press, 1962, nebo v „Anthology of Concrete Poetry“, kterou v roce 1967 sestavil Emmett Williams pro vydavatelství Something Else Press). V roce 1962 se zúčastnil akce „Parallele Aufführungen Neuester Musik“ („Paralelní představení Nejnovější hudby“) v Amsterdamu a v roce 1964 festivalu na Vysoké škole technické v Cáchách, který organizoval Tomas Schmit. V Berlíně se od roku 1965 podílel na různých aktivitách Galerie René Block; angažoval se v happeningu Wolfa Vostella „Phänomene“ („Fenomény“) a podporoval Nam June Paika při uvedení jeho „Robot-Opera“ v centru Berlína. V roce 1966 vystupoval společně s Tomášem Schmitem a Gerhardem Rühmem na hudebním festivalu „Musikfestival“ a realizoval společně s Charlotte Moormanovou, Nam June Paikem, Gerhardem Rühmem a dalšími evropskou premiéru díla „Vexations“ od Erika Satieho. Od roku 1964 se intenzivně zabývá astrologií a transformací těchto studií do kresby a slova. Tyto práce dodnes tvoří podstatnou část jeho umělecké tvorby. Vedle toho vyrábí od počátku sedmdesátých let malé skleněné objekty. V roce 1972 navštívoval Vysokou sklářskou školu ve Zwieselu, a od roku 1973 až do roku 1978 pracoval ve sklářské manufaktuře v Berlíně. Zúčastnil se kurzů práce se sklem mj. v USA, Vídni a Švédsku. Od roku 1988 je Ludwig Gosewitz profesorem v oboru skla na Akademii výtvarných umění v Mnichově. Žije v Mnichově.

G.K.

### Literatura

Ludwig Gosewitz: Gesammelte Texte. Berlin: Rainer Verlag, 1976.

Ludwig Gosewitz: Gesammelte Werke 1960 - 1980 und Neues Glas. Berlin: DAAD Galerie, Rainer Verlag, 1980.



## Al Hansen

Al Hansen, narozen v roce 1927 jako Alfred Earl Hansen ve městě Queens, stát New York, studoval po ukončení vojenské služby, kterou absolvoval jako voják spojeneckých armád v Německu, mj. na Brooklyn College, na Art Students League v New Yorku a na University of Miami. V roce 1958 navštěvoval kurz „Experimentální skladby“, který vedl John Cage na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku. V následujících letech pořádal společně se svým „spolužákem“ Dickem Higginsem pod názvem „New York City Audio Visual Group“ vystoupení v kavárnách (Coffee Shops) a koncertních sálech. Kolem roku 1960 se podílel na mnoha happeninzích v New Yorku a okolí, ve svých vystoupeních často pracoval s filmovou projekcí. Od roku 1962 do roku 1965 se konaly v Al Hansenem provozované „Third Rail Gallery of Current Art“ happeningy a akce Wolfa Vostella, La Monte Younga, Hansena samotného a jiných umělců. Od roku 1965 vedl galerii Bianchini v New Yorku. V roce 1970 se zúčastnil výstavy „happening & fluxus“ v Kolínském spolku přátel umění (Kölnischer Kunstverein) a také akce „Festum Fluxorum“ v Berlíně. Od té doby pravidelně vystavuje koláže a objekty i v Německu, které na svých častých cestách opakovaně navštěvuje. V roce 1983 byl hostem berlínského programu DAAD pro umělce a v roce 1987 se stal hostujícím profesorem na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku. V Kolíně nad Rýnem, kde Al Hansen od roku 1983 žije, založil v roce 1987 společně s performerkou Lisou Cieslikovou „Akademii Ultimate“, nezávislou uměleckou školu, která pod různým vedením existuje dodnes.

G.K.

### Literatura

Al Hansen: A Primer of Happenings & Time/Space Art. New York: Something Else Press, 1968.

Al Hansen. Katalog výstavy, Köln: Galerie Kolon 1994.

## Geoffrey Hendricks

Geoffrey Hendricks, narozen v roce 1931 v Littletown, stát New Hampshire, získal po ukončení svého studia na Cooper Union Art School v New Yorku v roce 1956 místo jako učitel na Rutgers University v New Brunswick, kde vyučuje dodnes. Koncem padesátých a na počátku šedesátých let zde vyučovali mj. také Allan Kaprow a Robert Watts. V této době se v New Brunswicku konalo mnoho akcí, events a prvních vystoupení umělců fluxu. Souběžně se svojí pedagogickou činností studoval Geoffrey Hendricks dějiny umění na Columbia University v New Yorku. Toto studium uzavřel v roce 1962 absolventskou prací o stropních freskách v římských barokních kostelech. V roce 1961 se oženil s Bici Forbesovou, oba pak spolupracovali až do svého rozvodu v roce 1971, který celebroidali jako „Flux Divorce“. Oba se zúčastnili akcí „Monday Night Letter“, které v New Yorku organizovali George Brecht a Robert Watts, a v roce 1965 spolu založili Black Thumb Press. Ačkoliv byl Hendricks přátelsky i organizačně úzce spjat s Maciunase a fluxem, jeho práce se postupem času stále více lišily od prací jeho přátel, a to jak délkou, tak i obsahem. Příznačné pro jeho dílo jsou témata jako příroda, mýty, sny a rituál. Vedle performancí a ritualistických dějů je těžištěm jeho tvorby obloha ve formě „Skypaintings“ a „Skyobjects“. Od roku 1975 žil a pracoval s Brianem Buczakem, jehož smrt v roce 1987 připomněl několika performancemi. V roce 1983 byl hostem berlínského programu DAAD pro umělce, o dva roky později absolvoval pracovní pobyt ve Worpswede. V roce 1992 vyučoval na letní akademii v Salzburku. Geoffrey Hendricks žije v New Yorku.

G.K.

### Literatura

Geoffrey Hendricks. Sky. Himmel. Vyd.: Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Katalog výstavy, Aachen: Neue Galerie, 1984.

Geoffrey Hendricks: Sky Anatomy. Berlin: Rainer Verlag, 1985.

Geoffrey Hendricks. Day into Night. Katalog výstavy, Odense: Kunsthalle Brandts Klaedefabrik, 1993.

## Dick Higgins

Dick Higgins, narozen v roce 1938 jako Richard Carter Higgins v anglickém Cambridge. Již v dětství ho rodiče seznamovali s výtvarným uměním. V padesátých letech se stala jeho hlavním zájmem hudba, ale i zde to byl často její vizuální aspekt, který ho dráždil. Povzbuzen studiem u Johna Cagea na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku v letech 1958 až 1959, navrhoval v tomto období převážně vizuální grafické partitury. V kurzu Johna Cagea se seznámil s Georgem Brechtem, Al Hansenem, Allanem Kaprowem, Jacksonem Mac Lowem a Richardem Maxfieldem. Společně s Al Hansenem pak organizoval events a vystoupení zpřátelených umělců pod skupinovým označením „New York Audiovisual Group“. Z tohoto kontextu se vyvinula jeho spolupráce s Georgem Maciunasem a účast na fluxových aktivitách. V roce 1962 odcestoval s Alison Knowlesovou, se kterou se oženil v roce 1960, do Evropy a zúčastnil se fluxových festivalů ve Wiesbadenu, Kodani, Paříži a Düsseldorfu. Od Dicka Higginse pochází pojem „Intermedia“, kterým se pokusil charakterizovat přesahy uměleckých rodů v četných fluxových dílech: „V podstatě můžeme jako fluxus nazývat takové práce, které jsou svojí povahou intermedialní: vizuální poezii a poetické obrazy, akční hudbu a hudební akce, ale také happeningy a events, pokud koncepčně vycházejí z hudby, literatury a výtvarného umění.“

V době, kdy navštěvoval umělecké a literární semináře na Columbia University, studoval kromě toho v letech 1960 až 1961 ofsetový tisk a typografii na Manhattan School of Printing. Tyto zkušenosti pak využil při své účasti na fluxových akcích a také při své práci pro nakladatelství Something Else Press (1964 - 1973) a Unpublished Editions (1972 - 1985, od roku 1978 Printed Editions). V nakladatelství Something Else Press vyšly knihy od umělců jako Ray Johnson, Al Hansen, Robert Filliou, Daniel Spoerri a dalších, jakož i Emmettem Williamsem vydaná antologie konkrétní poezie a Johnem Cagem sestavená sbírka partitur experimentální hudby. Činnosti pro Something Else Press se Higgins v sedmdesátých letech vzdal, aby se mohl intenzivněji soustředit na svoji výtvarnou činnost. Kromě toho ukončil v roce 1977 postgraduální studium na New York University a pokračoval ve svém studiu teorie umění a dějin literatury. V té době vznikl rozsáhlý sítotiskový cyklus „7.7.73“ a obrazové série „Arrow Paintings“ (1981 - 1987), „Map Paintings“ (1988 - 1989), „Brown Paintings“ (1989 - 1990), „Blue Cosmologies“ (1990) a „Natural Histories“ (1991 - 1993). Svě početné grafické práce vydal v uplynulých letech z velké části v nakladatelství Edition Conz ve Veroně. Souběžně s pracemi na knihách, obrazech a grafikách psal v sedmdesátých a osmdesátých letech rozhlasové hry mj. i pro rozhlasové stanice Süddeutscher Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk a pro španělský rozhlas. Jeho skladba „Saint Columbia“ pro smyčcový orchestr, zvonkohru a sbor byla poprvé uvedena v roce 1994 na Wesleyan University.

Učitelství přebíral Higgins vždy jen na krátkou dobu, od roku 1970 do roku 1971 na California Institute of the Arts, v roce 1977 v Center for Twentieth Century Studies na University of Wisconsin a v roce 1987 na Williams College v Massachusetts. V letech 1981 - 1982 byl několik měsíců hostem berlínského programu DAAD pro umělce. V roce 1993 vyučoval na letní akademii v Salzburku. Dick Higgins žije a pracuje v Barrytownu, N.Y.

G.K.

## Literatura

Dick Higgins: *Jefferson's Birthday/Postface*. New York: Something Else Press, 1964.

Dick Higgins: *foew & ombwhnw*. New York: Something Else Press, 1969.

Dick Higgins: *Selected Early Works 1955 - 1964*. Berlin: Edition Ars Viva und Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1982.

*Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. Vyd.: Dick Higgins. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1987.

Dick Higgins. *Katalog výstavy*. Oslo: Henie Onstad Art Center, 1995.

## Joe Jones

Joe Jones, narozen v roce 1934 v New Yorku, studoval skladbu, teorii hudby a jazz na Harnett School of Music v New Yorku, v letech 1960 - 1961 na doporučení Johna Cageho pak u Earle Browna. Zatímco Allison Knowlesová a Dick Higgins odcestovali do Evropy, aby se tam zúčastnili prvních koncertů fluxu, bydlel Jones v jejich loftovém bytě a konstruoval své první hudební stroje. Povzbuzen Knowlesovou a Higginsem, se Joe Jones zúčastnil v roce 1963 se svoji první performancí akce „Yam Festival“ na Douglas College v New Brunswicku a stal se „členem“ fluxového hnutí. V letech 1963 až 1967 se podílel na skupinových výstavách a festivalech performancí v New Yorku a okolí. V roce 1967 odešel do Nice. Pracoval v Nice, Paříži a Miláně, v roce 1968 se vrátil do New Yorku. Tam otevřel v roce 1969 v North Moore Street svůj obchod „Music Store“, který mu sloužil zároveň jako ateliér a byt. Venku přede dveřmi umístil různé zvonky, kterými mohli kolemjdoucí spustit různé hudební stroje instalované ve výloze. V roce 1971 vydal společně s Yoko Onovou a Johnem Lennonem album „Fly“. V roce 1972 ukončil svoji práci v „Music Store“ poslední performancí a znovu odešel do Evropy. Žil v Alose v Itálii a pořádal výstavy a výstupy v mnoha evropských zemích. V roce 1978 se Joe Jones krátce vrátil do Ameriky a pracoval s Georgem Maciunasem na nových fluxových projektech. V roce 1980 byl hostem berlínského programu DAAD pro umělce. Ze svého hlavního stanoviště v Düsseldorfu pak v osmdesátých letech procestoval Evropu se svým „Solar Music Orchestra“. Od roku 1990 žil Joe Jones ve Wiesbadenu, kde pracoval na rozšíření svého „Slunečního orchestru“. Zemřel tam v roce 1993.

G.K.

### Literatura

Joe Jones: Five Bells. Köln: Edition Hundertmark, 1982.

Joe Jones. Music Machines from the Sixties until Now. Berlin: DAAD Galerie, Rainer Verlag, 1990.

Joe Jones: My First Book of Computer Drawings. Berlin: Rainer Verlag, 1990.

## Ute Klophausová

Ute Klophausová, narozená v roce 1940 ve Wuppertalu, se vyučila fotografkou a v letech 1961 až 1962 studovala na Státní vyšší odborné škole pro fotografii v Kolíně nad Rýnem. V roce 1962 obdržela Německou cenu za fotografii pro mládež. Od té doby pracuje jako nezávislá umělkyně, nejdříve v oblasti objektové fotografie a jako fotoreportérka. Fotografovala akce a happeningy pořádané galerií Parnass ve Wuppertalu, např. happening „9 Décollagen“ od Wolfa Vostella v roce 1963 a „24hodinový“ happening s Josephem Beuysem, Bazou Brockem, Charlottou Moormanovou, Nam June Paikem, Eckartem Rahnem, Tomášem Schmittem a Wolfem Vostellem v roce 1965. V jeho závěru ji akťeři prohlásili za spolutvůrkyni a akční umělkyni tohoto happeningu. Poté se dále věnuje fotografování prací a akcí umělců. Jedno z těžišť její práce představuje Joseph Beuys, jehož dílo provází a fotograficky interpretuje více než dvacet let. Se svými negativy a fotografiemi dále pracuje. Jsou na nich skvrny, škrábance, utržené rohy - stopy pomíjivosti. Její fotografie vznikají při chůzi v ulicích, nikdy nejsou aranžované - akce tvoří svým pohledem. Fotografie Ute Klophausové mají akční charakter. Souběžně s její fotografickou tvorbou vznikají texty, které jsou pro ni pokračováním jejího fotografického vidění. V roce 1986 obdržela stipendium uměleckého fondu v Bonnu a cenu Eduarda von der Heydt, udělovanou městem Wuppertal. Ute Klophausová žije ve Wuppertalu.

G.K. a Ute Klophausová

## Literatura

24 Stunden. Fotografie a texty od Josepha Beuyse, Bazona Brocka, Rolfa Jährlinga, Ute Klophausové, Charlotte Moormanové, Nam June Paika, Eckarta Rahna, Tomase Schmita, Wolfa Vostella a o nich. Itzehoe: Verlag Hansen & Hansen, 1965.

Ute Klophaus: Sein und Bleiben - Photographie zu Joseph Beuys. Katalog výstavy, Bonn: Bonner Kunstverein, 1986.

Ute Klophaus: Herbstreise nach Košice - 1989. Katalog výstavy, Wuppertal: Stadtsparkasse, 1989.

Ute Klophaus: Fenster in Lüdenscheid. Katalog výstavy, Lüdenscheid: Museen der Stadt Lüdenscheid, 1990.

Ute Klophaus: Wandlungen - Photographien zu der Aktion von Joseph Beuys „Iphigenie/Titus Andronicus“. Brožura k výstavě, München: Glyptothek, 1993.

## Milan Knížák

Milan Knížák, narozen v roce 1940 v Plzni, se původně chtěl stát malířem. V letech 1957 a 1958 studoval na pražské Vysoké uměleckoprůmyslové škole a po skončení vojenské služby se tam v roce 1962 vrátil. Po krátké době však studium umění přerušil a přesunul své umělecké aktivity na ulici. V letech 1963 až 1968 vzbudil pozornost svými pouličními akcemi v Praze a v Mariánských Lázních, při kterých vybízel kolemjdoucí a spřátelené mladé umělce k zaujetí stanoviska a k účasti. V roce 1964 založil s Janem Machem, Vítem Machem, Soňou Švecovou, Janem Trtílkem a Robertem Wittmannem skupinu „Aktual“. Pořádaly se společné manifestace, vznikaly ručně vyrobené letáky, časopisy a vydavatelské objekty. V roce 1966 vystupoval společně s Dickem Higginsem, Alison Knowlesovou a Ben Vautierem na koncertu fluxu v Praze. V roce 1968 přijal Knížák pozvání George Maciunase a odcestoval do USA. Během svého jedenapůletého pobytu v USA zorganizoval dvě akce, „Ležící ceremonii“ a „Složitou ceremonii“, avšak bez velké odezvy. V roce 1970 se musel vrátit do Československa a v dalších letech pak žil a pracoval v Mariánských Lázních, v malé vesničce Klíčov a v Praze, zabýval se akcemi a hudbou, myšlenkami o architektuře a odívání, jógou a studiem matematiky. Opakovaně se jeho aktivity stávaly předmětem zájmu policie a soudů, a při své činnosti musel vždy počítat s pobyt ve věznici. V roce 1979 Knížák konečně získal povolení přijmout stipendium berlínského programu DAAD pro umělce a od té chvíle se zlepšily jeho možnosti účastnit se výstav v zahraničí. V roce 1982 byl pozván k pracovnímu pobytu do Worpswede a v roce 1991 do Stuttgartu, v letech 1987 a 1990 vyučoval na letní akademii v Salzburku. Od roku 1990 vyučuje Milan Knížák na Akademii výtvarných umění v Praze, kde současně zastával funkci rektora. Žije v Praze.

G.K.

### Literatura

Milan Knížák. Unvollständige Dokumentation 1961 - 1979. Katalog výstavy, Berlin: Galerie Ars Viva, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1980.

Milan Knížák. Action is a Life Style. Lauter Ganze Hälften. Výběr z aktivit let 1953 - 1985. Katalog výstavy, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1986.

## Alison Knowlesová

Alison Knowlesová, narozena v roce 1933 v New Yorku, pracuje s různými médii: se zvukem, performancí, instalací a grafikou. Studovala malbu na Pratt Institute v New Yorku u Josefa Alberse, Adolpha Gottlieba a Richarda Lindnera. S Dickem Higginsem, za kterého se v roce 1960 provdala, odcestovala v roce 1962 do Evropy, aby se mohla zúčastnit na prvních, Maciunasem pořádaných akcí fluxu. Uváděla vlastní práce, ale i práce spřátelených umělců. Po návratu do USA se podílela na různých akcích fluxových umělců a jejich přátel. Výstava „Yam Hat Sale“ ve Smolin Gallery v New Yorku byla jejím příspěvkem k akci „Yam Festival“, kterou zorganizovali v roce 1963 George Brecht a Robert Watts. Od Alison Knowlesové pochází zvláštní vydání plakátů pro Something Else Press. Její nejdůležitější instalace a projekty následujících let jsou: „The Big Book“ (1967) - pochozí instalace, vystavená mj. i na frankfurtském knižním veletrhu, dále „The House of Dust“ (1968) - tato práce, založená na počítačově řízené básni, ji přivedla do California Institute of Arts, kde pak v letech 1970 až 1972 vyučovala. Práce „The Identical Lunch“ byla realizována na počátku sedmdesátých let, „The Book of Bean“ v letech 1981 až 1983. Opakovaně produkovala rozhlasové hry pro stanici WDR v Kolíně nad Rýnem, mj. „Bohnen Sequenzen“ („Fazolové sekvence, 1982), „Setsubun“ (1990) a „Bread and Water“ (1994). V roce 1984 byla hostem berlínského programu DAAD pro umělce, v roce 1990 vyučovala na letní akademii v Salzburku a v roce 1994 v Hamburku. Na výstavě „Indigo Island“, instalované v letech 1994/1995 v Saarbrückenu, Varšavě a v Roskilde, prezentovala Alison Knowlesová výběr svých nejnovějších prací. Alison Knowlesová žije a pracuje v New Yorku a Barrytownu/N.Y.

G.K.

### Literatura

Alison Knowles: By Alison Knowles. A Great Bear Pamphlet. New York: Something Else Press, 1965.

Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Tomas Schmit: The Four Suits. New York: Something Else Press, 1965.

Alison Knowles: The House of Dust. Köln: Verlag Gebrüder König, 1968.

George Brecht, Alison Knowles: The Red, The Green, The Yellow, The Black and The White. Brüssel: Edition Lebeer - Hossmann, 1983.

Alison Knowles. Um-Laut. Katalog výstavy, Köln: Galerie Schüppenhauer, 1992.

Alison Knowles. Indigo Island. Katalog výstavy, Saarbrücken: Stadtgalerie, 1994.

## Arthur Köpcke

Arthur („Addi“) Köpcke, narozen v roce 1928 v Hamburku, byl umělcem-autodidaktem. V poválečném Hamburku se věnoval malířství a literatuře, přičemž středem jeho zájmu byla spisovatelská činnost. Koncem roku 1957 se přestěhoval do Kodaně, kde společně se svou dánskou manželkou Aase („Tut“) otevřeli Galerii Köpcke. Během pěti let své existence se stala útočištěm umění mezinárodní avantgardy (informel, nouveau réalisme a fluxus) v Dánsku - v zemi, která se z umělecko-geografického hlediska nacházela spíše na periferii. U Köpckeho vystavovali, většinou poprvé ve Skandinávii, umělci jako Filliou, Manzoni, Roth, de Saint Phalleová, Spoerri a Williams. V této době hrál Köpcke zajímavou dvojroli zprostředkovatele umění a umělce. Dráhu akčního umělce nastoupil v roce 1962 na akci „Festival of Misfits“ (říjen/listopad v Londýně). Byl to právě Köpcke, kdo přivedl fluxus do Dánska: „Festum Fluxorum“ v listopadu 1962 v kodaňském kostele Nikolaj Kirke bylo výsledkem jeho snah a kontaktu s Georgem Maciunsem, který navázal přes umělce vystavující v jeho galerii. Až do poloviny šedesátých let se Köpcke zúčastnil většiny velkých festivalů během evropského turné fluxu (Paříž, Düsseldorf, Amsterdam, Scheveningen, Cáchy atd.). Na fluxových akcích v šedesátých letech v Dánsku se podílel spolu s Ericem Andersenem a Henningem Christiansenem. V roce 1970 byl jeho fluxový artefakt „Music while you work“ středem akce „Festum Fluxorum“, kterou pořádala Galerie Block v berlínském divadle Forumtheater. V letech 1972 až 1973 byl Köpcke hostujícím profesorem na Královské akademii umění v Kodani. Jeho rozsáhlé dílo obsahuje tabulové a svitkové obrazy, literární práce, objekty, koláže, asambláže a fluxové artefakty. Jeho klíčové dílo „reading/ work-pieces-manuscript“ vzniklo mezi lety 1963 až 1965. Köpcke zemřel v roce 1977 v Kodani.

S.R.

### Literatura

Arthur Köpcke. Bilder und Stücke. Katalog výstavy, Berlin: DAAD Galerie, 1987.

Arthur Köpcke Arkivet. Katalog, Aarhus: Kunstmuseum, 1989.

Arthur „Addi“ Köpcke. Vyd.: Frank M. Berndt. Katalog výstavy, Köln: Galerie Berndt + Krips, 1990.

Arthur Köpcke: begreifen erleben. Sebrané spisy. Vyd.: Barbara Wien. Köln: Verlag Walther König, Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, Berlin: Wiens Verlag, 1994.



## Manfred Leve

Manfred Leve, narozen v roce 1936 v Trieru, studoval práva, po promoci pracoval jako právník v Düsseldorfu. Vedle toho se od počátku padesátých let věnoval fotografii. Po setkání s galeristou Jean-Pierre Wilhelmem v polovině padesátých let se začal věnovat fotografování akcí, koncertů a vernisáží výstav. Zdokumentoval tak začátky a první vrcholy fluxu v Porýní, fotografoval akce zero-umělců a vernisáže v Galerii 22, Galerii Schmela a Galerii Konrad Fischer v Düsseldorfu, Paikovu „Exposition of Music“ v galerii Parnass ve Wuppertalu, stejně jako akce umělců z Akademie umění v Düsseldorfu, kteří ho zajímali. Během akcí a happeningů často fotografoval celé série, takže dnes můžeme podle jeho snímků „rekonstruovat“ jednotlivé artefakty nebo scény.

O své činnosti napsal: „Fotografiemi jsem chtěl nejen zobrazovat, ale i reprodukovat - a to fotografií samotnou, bez vlastní interpretace. Žádná fotografie nevznikla z nějaké „umělé“ perspektivy a nebyla nijak aranžována. Akce a vernisáže jsou zachyceny z pohledu diváka. Je vyfotografováno jen to, co mohl divák vidět...Všechny snímky jsem dělal při světle, které v tu chvíli bylo k dispozici, a s „normálními“ objektivy, tedy s takovými, které odpovídají lidskému oku.“

Od roku 1968 žije Manfred Leve v Norimberku.

G.K.

## Literatura

Aktionen, Vernissagen, Personen: Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre.  
Fotodokumentace Manfreda Leveho. Köln: Rheinland Verlag 1982.

## George Maciunas

George Maciunas, narozen v roce 1931 v Kaunasu na Litvě, se v roce 1947 vystěhoval s rodinou do USA. Studoval umění, architekturu, hudební vědu a dějiny umění na různých amerických školách. Na Nové škole pro sociální výzkum (New School for Social Research) v New Yorku, kde studoval kompozici ve třídě Richarda Maxfielda, se Maciunas v roce 1959 setkal s umělci jako La Monte Young, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Karpow a Jackson Mac Low. V roce 1961 byly uspořádány v jeho AG - Gallery a loftovém bytě Yoko Onové různé předfluxové akce. Ještě ve stejném roce se odstěhoval do Wiesbadenu, kde pracoval pro armádu USA. Odtud navazoval kontakty k umělcům jako byli Emmett Williams, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Wolf Vostell a další. V roce 1962 přečetl Arthur C. Caspari Maciunasův manifest „Neo-Dada in den Vereinigten Staaten“ („Neodadaismus ve Spojených státech“) během akce „Kleines Sommerfest. Aprés John Cage“ („Malá letní slavnost. Aprés John Cage“) ve wuppertalské galerii Parnass. V září roku 1962 zorganizoval Maciunas ve Wiesbadenu koncertní řadu „Fluxus \* mezinárodní festivaly Nejnovější hudby“. Organizování akcí v západní Evropě a v New Yorku pokračovalo až do roku 1964. Koncem roku 1964 dochází k prvním vážným rozporům uvnitř fluxové skupiny, když Henry Flynt a Maciunas protestovali proti uvedení Stockhausenova díla „Originale“, v kterém spoluúčinkovali i další fluxoví umělci. V následujících letech se Maciunas soustředil na vydávání fluxových publikací a multiplů. Umělci mu nosili nápady, které pak vydával jako fluxové publikace a staral se o jejich odbyt. Často to jsou malé plastické krabičky s různými humornými nápady nebo partiturami. Většinou navrhoval design a někdy svévolně měnil i koncepci. Jeho cíl, vytvořit společenství, ve kterém by se každý umělec zcela ztotožnil s celým fluxovým kolektivem, zůstal vždy jen teorií. Jeho samozvanou autoritu nikdy neuznávali všichni umělci beze zbytku, stejně jako jeho manifesty nebo seznamy členů. V roce 1969 začal Maciunas měnit domy v newyorské čtvrti SoHo na umělecké ateliéry a významně se tak zasloužil o pozdější přeměnu této městské části ve čtvrt' umělců. V následujících letech plánoval projekty jako např. velkou zábavní čtvrt', společenství na výrobu humorných myšlenek a ostrovní kolonii umělců. Všechny tyto projekty však skončily už v počátečním stádiu. V sedmdesátých letech se opět věnoval fluxovým akcím, pořádaných většinou mimo umělecký kontext v New Yorku a okolí. Po útoku šíleného řemesníka v roce 1975, při kterém ztratil levé oko, se přestěhoval do New Marlborough ve státě Massachusetts. Tam se v roce 1978 oženil s Billie Hutchingovou. Ve stejném roce zemřel na rakovinu.

T.B.

### Literatura

Fluxus. Vyd.: Thomas Kellein. Katalog výstavy, Basel: Kunsthalle, 1994.

## Nam June Paik

Nam June Paik, narozen v roce 1932 v Soulu, zakončil své studium dějin hudby, dějin umění a filozofie na univerzitě v Tokiu v roce 1956 prací o Arnoldu Schönbergovi. Ve stejném roce odcestoval do Německa, kde studoval dějiny hudby u Thrasybulose Georgiadese v Mnichově. V letech 1957 až 1958 studoval Paik skladbu u Wolfganga Fortnera na Vysoké hudební škole ve Freiburgu. V letech 1957 a 1958 se zúčastnil Mezinárodních prázdninových kursů Nové hudby v Darmstadtu, kde se setkal s Karlheinzem Stockhausenem, Luigi Nonem, Johnem Cagem a Davidem Tudorem. Od roku 1958 až do roku 1963 žil Paik v Kolíně nad Rýnem, spolupracoval s Karlheinzem Stockhausenem ve „Studios elektronické hudby“ při rozhlasové stanici WDR a podílel se na koncertech v ateliéru Mary Bauermeisterové. Paikovy kontakty, mj. na galeristy Jean-Pierre Wilhelma v Düsseldorfu a Rolfa Jährlinga ve Wuppertalu, umožnily v roce 1962 první vystoupení George Maciunase a fluxových umělců v Porýní. Zúčastnil se festivalů fluxu ve Wiesbadenu, Amsterdamu, Kodani a Düsseldorfu a na jaře 1963 předvedl v galerii Parnass ve Wuppertalu svou první výstavu „Exposition of Music. Electronic Television“. V roce 1963 začal v Japonsku experimentovat s videotvorbou. Své první videozáznamy předvedl v roce 1965 v Bonino Gallery v New Yorku, to už tam byl přestěhovaný a absolvoval první vystoupení v rámci akcí „New York Avandgarde Festivals“ a „Monday Night Letters“. Od roku 1964 úzce spolupracoval s cellistkou Charlottou Moormanovou, oba spolu často vystupovali a Paik pro ni komponoval resp. konstruoval četná díla a videoobjekty. V šedesátých a sedmdesátých letech opakovaně pořádali koncerty v Porýní a Berlíně. V roce 1970 vyvinul Paik s elektroinženýrem Shuya Abem videosyntetizér, který umožňuje manipulovat barvy, tvary a pohyby na videozáznamech a v televizních programech. U příležitosti zahájení dokumenty 6 v Kasselu realizoval v roce 1977 poprvé satelitní přenos s performancemi Charlotty Moormanové, Josepha Beuyse, Douglase Davise a svými. Druhým velkým projektem satelitního přenosu byl pořad „Good morning, Mr. Orwell“, vysílaný na Nový rok 1984. V následujících letech se Paik zabýval roboty. Od výstavy k výstavě rozšiřoval svou „Family of Robots“, což byly videoskulptury sestavené z několika monitorů. Od roku 1979 vyučuje jako profesor na Státní akademii umění v Düsseldorfu. Nam June Paik žije v New Yorku a v Německu, kde mu byl v Goslaru propůjčen Císařský prsten, a které také v roce 1993 reprezentoval na Bienále v Benátkách.

G.K.

### Literatura

Wulf Herzogenrath: Nam June Paik. Fluxus. Video. München: Verlag Silke Schreiber, 1983.

Edith Decker: Paik. Video. Köln: DuMont, 1988.

Nam June Paik. Video Time - Video Space. Vyd.: Toni Stooss, Thomas Kellein. Katalog výstavy, Kunsthalle Basel a Kunsthaus Zürich. Stuttgart: Edition Cantz, 1991.

Nam June Paik: Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte. Vyd.: Edith Decker. Köln: DuMont, 1992.

Nam June Paik. eine DATA base. Vyd.: Klaus Bußmann, Florian Matzner. Katalog výstavy, Biennale Venedig. Deutscher Pavillon. Stuttgart: Edition Cantz, 1993.

## Benjamin Patterson

Benjamin Patterson, narozen v roce 1934 v Pittsburghu, ukončil svá studia na University of Michigan s titulem bakaláře hudebních věd. Po krátké kariéře jako kontrabasista v různých symfonických orchestrech v Kanadě se v roce 1960 přestěhoval do Kolína nad Rýnem. Zde vznikly díla jako „Paper Piece“, „Lemons“ a „Variations for Double-Bass“, která jsou dnes řazena ke „klasickému“ fluxu. Koncem roku 1961 odešel Patterson do Paříže, kde společně s Robertem Filliou vystavoval své „puzzle poems“ a v roce 1962 publikoval práci „Methods and Processes“. Společně s Georgem Maciunasem a Emmetem Williamsem se podílel na přípravách koncertní řady „Fluxus. Mezinárodní festival Nejnovější hudby“ v roce 1962 ve Wiesbadenu. V roce 1963 se přestěhoval do New Yorku, kde se až do pozdních šedesátých let zúčastňoval fluxových akcí. Pak se stáhl do ústraní, aby „žil úplně obyčejný život“ organizátora hudebních, divadelních a tanečních představení. V sedmdesátých a osmdesátých letech byl vidět jen na několika koncertech a festivalech performance. Intenzivní uměleckou činnost opět zahájil až v roce 1988 výstavou v Emily Harvey Gallery v New Yorku. Od té doby se zúčastňuje mnoha fluxových výstav a performance-festivalů. Žije a pracuje v New Yorku a ve Wiesbadenu.

G.K.

### Literatura

Benjamin Patterson: *Methods and Processes*. Paris: vlastním nákladem, 1962.

Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Tomas Schmit: *The Four Suits*. New York: Something Else Press, 1965.

Benjamin Patterson: „ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben“. In: *Kunstforum International* 115 (1991).

Fluxus Da Capo. Katalog výstavy Wiesbaden: Nassauischer Kunstverein, Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden, Harlekin Art/Fluxum, 1992.

## Robert Rehfeldt

Robert Rehfeldt, narozen v roce 1931 ve Stargardu v Pomoránsku, vyrůstal po smrti svého otce v roce 1933 u pěstounů ve Stargardu, u své matky v Berlíně a v letech 1940 až 1945 v Rakousku. Ke konci války dezertoval z Volkssturmu a protloukl se ve stejnokroji spojenců až do Berlína. Tam se živil jako závozník a kameník. Když nebyl přijat jako na východoberlínskou Vysokou školu umění, začal studovat v roce 1948 na Kunsthochschule v Západním Berlíně, kde setrval až do roku 1953. Jeho profesorem byl mj. Alexander Camaro. V následujících letech rozvíjel jako nezávislý umělec nejrůznější grafické techniky, vznikaly asambláže, koláže a filmy, jakož i práce v oblasti vizuální poezie. Rehfeldt, který své bydliště v berlínské čtvrti Pankow nikdy neměnil, se po vybudování berlínské zdi dostal do izolace, se kterou se od té chvíle museli vypořádat všichni experimentálně pracující umělci Východního Německa. Jako velmi účinný prostředek proti této izolaci a zároveň jako podstatné obohacení své umělecké činnosti použil Rehfeldt v druhé polovině šedesátých let myšlenku mail artu a vybudoval v průběhu let rozsáhlou síť kontaktů nejen ve východní i západní Evropě, ale i v severní a jižní Americe. K jeho kontaktním adresám patřili v sedmdesátých a osmdesátých letech Wolf Vostell a Joseph Beuys, Klaus Staeck a Robert Filliou, Dick Higgins a Endre Tót, a to bylo jen několik příkladů z velkého počtu umělců fluxu. Rehfeldt rozesílal poštou svá poselství a stejnou cestou mu přicházely umělecké pohlednice a informace ve formě nových kontaktních adres, novinových výstřižků nebo katalogů výstav z Východu i Západu. Kromě navazování kontaktů s umělci jiných zemí bojoval Rehfeldt za zlepšení prezentačních podmínek umělců ve své vlasti, kteří se distancovali od oficiálních pracovních a myšlenkových šablon. Výběr prací Roberta Rehfeldta z různých oblastí jeho tvorby byl v roce 1991 vystaven samostatně v berlínském Ephraim Palais. Robert Rehfeldt zemřel v roce 1993 v Berlíně.

G.K.

### Literatura

Robert Rehfeldt. Malerei, Visuelle Poesie, Mail Art, Grafik, Objekte, Video. Katalog výstavy, Berlin: Galerie vier, Galerie Zielke, Ephraim Palais, 1991.

Mail Art Szene DDR, 1975 - 1990. Vyd.: Friedrich Winnes, Lutz Wohlrab. Berlin: Haude & Spener, 1994.

## Dieter Roth

Dieter Roth, narozen v roce 1930 jako Karl Dieter Roth v Hannoveru, se v roce 1943 vystěhoval do Švýcarska, kde se vyučil grafikem. V roce 1951 se stal spoluzakladatelem časopisu „Spirale“, který poprvé vyšel v roce 1953. V této souvislosti se seznámil s Danielem Spoerriem, Peterem Althanssem a Clausem Bremerem. V roce 1952 vytvořil své první plastiky ze šrotu, plastelinové tisky, koláže a dřevoryty. První pečená plastika - spirála z chlebového těsta - vznikla v roce 1954. Koncem padesátých let se přestěhoval do Reykjavíku. Dieter Roth, který se představuje také jako Dieter Rot nebo Diter Rot, je v neustálém pohybu. Nesleduje žádný specifický cíl, nýbrž jeho dílo charakterizuje neustálá změna. To platí jak pro používané materiály, tak pro manipulaci s nimi. Vydává knihy, kresby, časopisy, tisky, objekty, koláže, hudbu, fotografie a filmy. Tiskařský proces, sloužící běžné reprodukci, ovlivňuje Roth tak, že se jednotlivé tisky liší a stávají bezmála unikáty. Ze všech svých uměleckých aktivit pokládá práci s knihou za nejdůležitější - ať už jako literát, básník nebo objektový umělec. Jen jeho „Gesammelte Werke“ („Sebrané spisy“) dnes obsahuje 40 svazků, celkový počet jeho publikací dalece překračuje 500.

V srpnu 1960 potkává Roth v Bazileji Emmetta Williamse a Jeana Tinguelyho, v roce 1961 se v Paříži seznamuje s Robertem Filliou. Ve stejném roce vystavuje Galerie Köpcke v Kodani jeho „Stupidogramme“. Od počátku šedesátých let vznikají obrazy a objekty z organických látek, např. z čokolády nebo koření. Představují procesy zrání a zániku, tj. formy přirozených změn. Rothovy práce jsou vždy procesní, znázorňují různé příklady životnosti a pozorovatel si je v mnohých případech může „očíchat“ a „osahat“. Kolečko salámu se vloží mezi modrý a růžový papír - masná skvrna je pak „Středním západem slunce“ („Mittlerer Sonnenuntergang“).

V roce 1963 vydal Roth v „Anthology“ od La Monte Younga a Jacksona Mac Lowa svou práci „white pages with holes“. V říjnu 1964 se při cestě do USA setkává s Georgem Brechtem, Dickem Higginsem, Joe Jonesem, Alison Knowlesovou, Charlotte Moormanovou, Nam June Paikem a Bobem Wattsem. V roce 1967 vzniká ve spolupráci s Emmettem Williamsem dvojpublikace „Noch mehr Scheisse“ („Ještě více sraček“) a „Footnotes to Sweethearts“. V následujícím roce překládá Roth „14 chansons“ od Roberta Filliou a „Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls“ („Anekdoty k topografii náhody“) od Daniela Spoerriho. Po vyučování na několika zahraničních vysokých školách se v roce 1968 stává docentem na Akademii umění v Düsseldorfu, kterou však brzy nato opouští. V Düsseldorfu se v následujících letech podílí na aktivitách galerie Eat Art Daniela Spoerriho a Carlo Schrötera.

Kolem roku 1970 začíná jeho spolupráce s Richardem Hamiltonem, která trvá dodnes. Díky ní vyšly četné knihy, grafiky a jiné společné práce. V sedmdesátých letech vystupuje Roth společně s Gerhardem Rühmem, Oswaldem Wienerem, Arnulfem Rainerem, Hermannem Nitschem a dalšími na koncertech takzvané „Zřídka kdy slyšené hudby“ („Selten gehörte Musik“).

V nedávné minulosti Roth spolupracoval stále intenzivněji se svým synem Björnem Rothem, např. na velkých environmentech ve skladové hale Holderbank ve Švýcarsku (v zimě 1992/1993 byla akce přístupná veřejnosti) a na výstavě Vídeňské secese (jaro 1995). Dieter Roth žije a pracuje v Bazileji a na Islandu.

T.B.

### Literatura

Dieter Roth: Gesammelte Werke. Díl 20 a 40. Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, 1972 a 1979.

Wahn. Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik. du/Die Zeitschrift der Kultur (6/1993).

Dieter Roth & Björn Roth. Katalog výstavy, Wien: Wiener Sezession, 1995.

## Gerhard Rühm

Gerhard Rühm, narozen v roce 1930 ve Vídni, studoval klavír a kompozici na Státní akademii hudby a výtvarných umění ve Vídni. Kolem roku 1952 píše své první básně. Vedle Friedricha Achleitnera, H. C. Artmanna, Konrada Bayera a Oswalda Wienera patřil Rühm k zakladatelům uměleckého sdružení „Wiener Gruppe“, skupiny, která se zaměřila na oblasti mezi literaturou, divadlem a hudbou. Ze své intermedialní orientace vyvinul poezii, která se blíží slovníku výtvarného umění a hudby. Vznikla díla vizuální a auditivní poezie, kresby, fotomontáže, knižní objekty, šansony, melodramata, čtené písně a další artefakty. V roce 1964 se Rühm přestěhoval do Berlína. Tam intenzivně spolupracoval s Ludwigem Gosewitzem a Tomášem Schmittem. K nejdůležitějším společným akcím těchto tří umělců patří „bündiger oratorium“ (1966), „Musikfestival“ v berlínském divadle Forumtheater (uspořádala Galerie Block, 1966) a „pětiminutová akce“ pro rakouskou televizi (Galerie Block, 1967). Realizace akčního programu „Zock“ („Hazard“, Vídeň 1967) se stala platformou pro první společné vystoupení spřátelených rakouských umělců - kromě Rühma účinkovali Attersee, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Dominik Steiger, Peter Weibel a Oswald Wiener. V roce 1972 založil Gerhard Rühm „Berliner Dichterworkshop“ („Berlínský workshop básníků“), kterého se střídavě zúčastnili Oswald Wiener, Dieter Roth, Friedrich Achleitner, Attersee a Günter Brus.

S uvedenými umělci se Rühm podílel na dalších skupinových akcích v Berlíně, např. na „Berliner Konzert“ („Berlínský koncert“), který byl v roce 1974 proveden v kostele v berlínské čtvrti Kreuzberg a pak v podobném obsazení také v Kasselu, Hamburku a Mnichově (Attersee, Brus, Nitsch, Rainer, Roth, Steiger a Wiener).

Od roku 1972 až dodnes vyučuje Rühm na Vysoké škole umění v Hamburku. Od roku 1976 žije v Kolíně nad Rýnem.

S.R.

### Literatura

Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Vyd.: Gerhard Rühm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967 (rozšířené nové vydání 1985).

Gerhard Rühm. Zeichnungen. Katalog výstavy, München: Galerie Klewan, 1978.

Gerhard Rühm. Zeichnungen. Katalog výstavy, Salzburg: Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Bremen: Gesellschaft für aktuelle Kunst Weserburg u.a., 1987.

Gerhard Rühm. 20 Arbeiten, 20 Jahre, 1970 - 1990. Katalog výstavy, Köln: Galerie und Edition Hundertmark, 1990.

Miteinander, Zueinander, Gegeneinander. Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre. Vyd.: Otto Breicha, Hubert Klocker. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1992.

## **Takako Saito(ová)**

Takako Saitová, narozena v roce 1929 v Sabae-Shi v Japonsku, studovala obor psychologie dítěte a vyučovala pak několik let na Junior High School ve svém rodném městě. V padesátých letech se zúčastnila aktivit skupiny Creative Art Education Group, hnutí, podporujícího lidskou kreativitu prostřednictvím her. V roce 1963 se přestěhovala do New Yorku, kde se přes japonského umělce Ay-O seznámila s umělci fluxu a kde také pomáhala George Maciunasovi při výrobě fluxových multiplů. V New Yorku studovala na Brooklyn Museum Art School a na Art Students League. V roce 1968 odjela do Francie, kde ve Villefranche-sur-mer u Nice navštívila George Brechta a Roberta Filliou. V následujících letech se protlouká jako opatrovatelka dětí a kuchařka v Paříži a v Antibes. V letech 1972 až 1975 pracuje v Anglii spolu s Felipe Ehrenbergem a Davidem Majorem pro vydavatelství Beau Geste Press a podílí se na putovní výstavě „Fluxshoe“. V letech 1975 až 1979 žila v Itálii, v roce 1979 se usadila v Düsseldorfu, kde žije dodnes a kde vydává své práce ve vlastním nakladatelství „Noodle Edition“.

G.K.

### Literatura

Takako Saito. Eine Japanerin in Düsseldorf. Katalog výstavy, Düsseldorf: Kunstmuseum, 1988.

Takako Saito. Schachspiele, Spiele und Bücher. Katalog výstavy, Wiesbaden: Harlekin Art, 1989.



## Tomas Schmit

Tomas Schmit, narozen v roce 1943 v Trieru, vyrůstal ve Wipperfürthu a v Kolíně nad Rýnem. V roce 1961 se setkal s Nam June Paikem, který ho seznámil s Georgem Maciunasem a s prvními aktivitami fluxu. V roce 1962 se zúčastnil jako performer představení „NEO-DADA in der Musik“ („Neodadaismus v hudbě“) na Komorních hrách v Düsseldorfu a „Paralelních představení Nejnovější hudby“ („Parallele Aufführungen Neuster Musik“) v Amsterdamu, s fluxovými umělci cestoval do Paříže a koncipoval své první artefakty. V následujících letech se zúčastnil většiny evropských manifestací fluxu a 20. července 1964 zorganizoval festival na Vysoké škole technické v Cáhách. V roce 1963 pomáhal Nam June Paikovi při instalaci výstavy „Exposition of Music“ v galerii Parnass ve Wuppertalu a v roce 1965 vystoupil na stejném místě se svou akcí „Aktion ohne Publikum“ („Akce bez publika“) v rámci „24hodinového“ happeningu. Ve stejném roce se Schmit přestěhoval do Berlína, kde z počátku hojně spolupracoval s Ludwigem Gosewitzem a Gerhardem Rühmem. V roce 1966 se společně nimi a dalšími umělci zúčastnil hudebního festivalu „Musikfestival“ pořádaného Galeríí Block. S Arthurem Köpckem a Ericem Andersenem navštívil v roce 1966 Prahu. S Köpckem a Robinem Pagem provedl v roce 1969 instalaci kopie antverpské krčmy „Amadou“ ve výstavních prostorách. Od konce šedesátých let Schmit především kreslí a píše. V letech 1979 až 1980 vyučoval dva semestry na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku. Všechny své „piece, akce, koncepty, řeči, texty, knihy, kresby, edice, obrazy“ chronologicky sestavil a okomentoval ve dvou výstavních katalogích (zatím do roku 1987). Tomas Schmit žije v Berlíně.

G.K.

### Literatura

Tomas Schmit. Werke 1962 bis 1978. Katalog výstavy, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1978.

Tomas Schmit. Katalog výstavy, Berlin a Hannover: DAAD Galerie a Sprengel Museum, 1987.

Tomas Schmit: Erster Entwurf. Berlin: vlastním nákladem, 1989.

## Daniel Spoerri

Daniel Spoerri, narozen 1930 v Galati v Rumunsku, uprchl v roce 1942 se svou rodinou před národními socialisty do Švýcarska. V Curychu a Paříži studoval klasický tanec a v roce 1954 dostal angažmá jako první sólista opery v Bernu. Zajímal se o avantgardní divadlo a v době, kdy pracoval jako asistent režie v Zemském divadle v Darmstadtu, publikoval spolu s Clausem Bremerem na toto téma řadu článků. V Darmstadtu zveřejňoval básně Dietera Rotha, Emmetta Williamse a dalších ve vlastním časopise „material“. V roce 1959 se pak přestěhoval do Paříže, kde založil nakladatelství „Edition MAT“, v kterém vydával multiply od Marcela Duchampa, Dietera Rotha, Jeana Tinguelyho aj.. V Paříži se začlenil do skupiny „Nouveaux Réalistes“ založené v roce 1960, vytvořil své první „Fallenbilder“ a spřátelil se s Robertem Filliou. V roce 1961 vystupoval Spoerri v Galerii Haro Lauhus v Kolíně nad Rýnem a své práce představil v Galerii Arthura Köpckeho v Kodani. Na podzim 1962 se zúčastnil akce „Festival of Misfits“ v Londýně a v roce 1963 akce „Festum Fluxorum“ na Státní akademii umění v Düsseldorfu. Po různých eat-art-manifestacích, mj. v Paříži, Kolíně a Curychu, otevřel v roce 1968 v Düsseldorfu svůj „Restaurant Spoerri“ a v roce 1970 „Eat Art Galerie“. V letech 1973 a 1980 byl Spoerri hostem berlínského programu DAAD pro umělce. V letech 1977 až 1982 vyučoval na Odborné vysoké škole pro umění a design v Kolíně, od roku 1983 do 1989 byl profesorem na Akademii výtvarných umění v Mnichově. Se svými studenty uspořádal mnoho výstav, mj. v roce 1979 v Kolíně. V roce 1981 realizoval v Berlíně s pomocí studentů svůj výstavní koncept „Le musée sentimental“. Daniel Spoerri žije střídavě v Paříži a v Itálii.

G.K.

### Literatura

Daniel Spoerri: Topographie Anecdotee du Hasard (do francouzštiny přeložil Robert Filliou). Paris: Galerie Lawrence, 1962; An Anecdoted Topography of Chance (do angličtiny přeložil a doplnil Emmett Williams). New York: Something Else Press, 1966; Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls (do němčiny přeložil a doplnil Dieter Roth). Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1968.

Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri. Vyd.: André Kamber. Katalog výstavy, Paris: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990.

Otto Hahn: Daniel Spoerri. Paris, 1990.

## Endre Tót

Endre Tót, narozen 1937 v maďarském Sümegu, vystudoval na přelomu šedesátých a sedmdesátých let uměleckoprůmyslovou školu v Budapešti. V šedesátých letech maloval pohyblivé obrazy v duchu informelu, mj. série tak zvaných „White Paintings“. Počátkem sedmdesátých let přestává Tót malovat a pracuje s prostředky a strategiemi fluxu a koncepčního umění. Rozesílá složenkou s částkou „0“, příp. „Zero“ a telegramy se zprávou „Nic“ („Nothing“). Těmito prvními mailartovými akcemi se Tót pokouší prolomit svoji uměleckou a politickou izolaci a navazovat kontakty s umělci, kteří již po mnoho let pracují s mail artem a akčním uměním. V letech 1972/1973 se Tót zúčastnil putovní výstavy „Fluxshoe“ v Anglii. Kontakt na anglické vydavatelství Beau Geste Press mu pak v roce 1974 umožnil vydat knihu „Night Visit to the National Gallery“. Kniha obsahuje začerněná „zobrazení“ mistrovských děl National Gallery, opatřená detailními legendami. Představuje Tótovo „zkoumání nepřítomnosti“, což je výzkumná oblast, kterou zpracovává v různých knižních edicích a akcích, a od konce osmdesátých let opětovně v malbě.

Mailartové akce, na kterých se podíleli fluxoví umělci, představují např. „TOTal questions by TOT“ z roku 1974 a „Im glad if I can ask you questions“ z let 1978/1979. Během svého pobytu v Berlíně v rámci stipendia DAAD, kam se dostal až po velkých problémech s výjezdním povolením, provedl mj. pouliční akci „TOTalJOYS“. Ve svých akcích, knihách a filmech, jakož i v obrazových řadách z konce osmdesátých let Tót analyzuje komunikaci a jazyk, děje a vizuální zkušenosti. Používá opakovaně dosazované vzorce a standardy, např. poselství „Im glad if...“, číselný znak „0“ příp. slovo „Zero“, fotografii směřujícího se Endre Tóta nebo černě ohraničený bílý resp. černý pravouhelník s obrazovou legendou.

Endre Tót obdržel v roce 1990 stipendium uměleckého fondu v Bonnu. Od roku 1980 žije v Kolíně nad Rýnem.

G.K.

## Literatura

Endre Tót. Very Special Drawings. Berlin: Rainer Verlag, 1981.

Endre Tót: Book of an Extremely Glad Artist. Berlin: Rainer Verlag, 1981.

Endre Tót: Katalog výstavy, Köln: Galerie Ucher, 1991.

Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Vyd.: Ulrike Lehmann. München/Berlin: Klinkhardt + Biermann, 1994.

## Ben Vautier

Ben Vautier, narozen 1935 v Neapoli, se po krátkých pobytech v Turecku, Egyptě a Švýcarsku usadil v roce 1949 v Nice, kde žije dodnes. Od roku 1958 tam provozoval svůj obchod „Laboratoire 32“, později nazvaný Galerie BDDT (Ben Doute De Tout), ve kterém prodával všechno možné a který se stal centrem jeho uměleckých aktivit. Zabýval se poezií, divadlem, filmem a hudbou a vydával několik časopisů. Kolem roku 1960 se seznámil v Nice s umělci skupiny Nouveau Réalisme, jako byl Yves Klein, Daniel Spoerri a jiní. Na podzim 1962 se na pozvání Daniela Spoerriho zúčastnil akce „Festival of Misfits“ v Londýně a roku 1963 zorganizoval akci „Fluxus Festival of Total Art“ v Nice, které se zúčastnil i George Maciunas. Následovaly další fluxové aktivity v Nice, Paříži, New Yorku, Praze a Římě. V roce 1966 vystavoval v obchodě „La cédille qui sourit“ provozovaném Robertem Filliou a Georgem Brechtem. Na svých početných akcích a výstavách postavil do centra dění svou osobu, své děje a verbální projevy. V roce 1965 deklaroval definicí „totálního umění“, že uměním může být všechno. Ve svých teoretických textech k pojmu Nového (Neu oder nicht neu - Nové nebo nenové, 1965) a nonartu (Non-Art gegen Malerei - Nonart proti malířství, 1973), a ve svých četných manifestech, deklaracích a mailartových akcích zpochybňoval existenci umění jako takového. Po uzavření jeho obchodu v Nice v roce 1972 byl tento obchod kus po kuse rozebrán a později sestaven jako artefakt v dnešním Centre Georges Pompidou. V roce 1972 se zúčastnil documenty 5 v Kasselu, kde v nápise nad muzeem Fridericanum prohlásil umění za přebytné. Od roku 1978 vedl v centru Nice galerii „La Différence“. V letech 1978/1979 byl hostem DAAD v Berlíně. V osmdesátých letech se kromě svých akcí věnoval malířství a ve Francii organizoval výstavy mladých malířů. Středem jeho teoretických zájmů se stal problém národnostních menšin. Ben Vautier žije v Nice ve svém domě „Saint Pancrace“, jehož fasáda je celá „vytápetována“ obrazy a nalezenými předměty.

I.B.

### Literatura

Ben Vautier: Textes théoriques. Tracts 1960 - 1974, Milano: Giancarlo Politi, 1975.

Ben Vautier. Berlin Inventory - Berliner Inventar, Katalog výstavy, Berlin: DAAD Galerie, 1979.

Ben Vautier. Zu viel Kunst. Vyd.: Städtische Galerie Erlangen. Erlangen 1987 (2. rozšířené vydání 1993).

Hors Limites. L'art et la vie 1952 - 1994. Katalog výstavy, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

## Wolf Vostell

Wolf, Vostell, narozen roku 1932 v Leverkusen, se v letech 1950 až 1953 vyučil fotolitografem, v roce 1954 navštěvoval uměleckou průmyslovou školu ve Wuppertalu, a při své první cestě do Paříže studoval na tamější vysoké škole umění malířství, grafiku a anatomii. Aby si něco vydělal, pracoval jako asistent návrháře reklam a plakátů A. M. Cassandra. V roce 1957 krátce studoval na Akademii umění v Düsseldorfu. V roce 1958 se vrátil do Paříže, kde realizoval svůj první happening „Das Theater ist auf der Straße“ („Divadlo je na ulici“). V Paříži v roce 1954 objevil v jednom novinovém článku o zřícení letadla slovo „décollage“ - což znamená „vzlet, vzletnutí, odlepení, odškrabání“. „Décollage“ se stala jeho životním a tvůrčím principem: „Uvědomil jsem si, že stavební prvky v životě vůbec neexistují, že jsou to jen mezistanice rozpadu. ŽIVOT je dé-coll/age“. Utržky plakátů byly jeho prvními dekolážemi, přičemž Vostellovi nejde o zničení, ale o zviditelnění. Jinou formou „dé-coll/age“ je rozmazání - vedle dalších forem jako „vymazání, odbarvení, zdvojení, zdeformování, rozvíklání, přetisknutí“. Vostell napsal v roce 1959, ve kterém vznikly jeho první televizní dekoláže: „Je třeba rozmazat, aby bylo možno vidět jasně“.

Jeho cílem je spojení umění a života. Umění je život - život je umění. Za umělecký předmět je prohlášen nejen pisoár, jak to učinil v roce 1917 Duchamp, ale také použití tohoto předmětu. Vostell se neustále snaží pojmut do svých děl všední předměty resp. všední situace. Stává se jedním z umělců, kteří kolem roku 1960 poprvé použili televizi jako materiál a téma výtvarného umění. Souběžně s Allanem Kaprowem, který v roce 1958 uspořádal v New Yorku svůj první happening, vyvíjel Vostell svou osobitou formu happeningu, veřejného rituálu, při kterém se publikum účastní na realizaci díla. Vedle happeningů pro náhodné obecnstvo, jako např. v roce 1958 v Paříži nebo 1961 v Kolíně nad Rýnem, koncipuje Vostell komplexní situace kognitivního procesu a rozhodování pro konkrétní vybrané obecnstvo. Např. při happeningu „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“ („V Ulmu, u Ulmu a kolem Ulmu“) v roce 1964 vozil účastníky autobusem po 24 místech v Ulmu a okolí, mj. na koncert s třemi proudovými stříhačkami nebo k hostině na jatkách.

V roce 1961 organizoval Vostell ve svém kolínském ateliéru různá „prefluxová“ představení - akce Nam June Paika, Stefana Wewerky a Benjamina Pattersona. V časopise „dé-coll/age - Bulletin aktueller Ideen“ („dé-coll/age - bulletin aktuálních nápadů“) publikoval Vostell od roku 1963 partitury, práce a koncepty Brechta, Browna, Higinse, Kópckeho, Maciunase, Paika, Pattersona, La Monte Younga a mnoha dalších. Zúčastnil se prvních koncertů fluxu v Německu: v rámci akce „Neodadaismus v hudbě“ vystoupil v roce 1962 v Düsseldorfu. V září téhož roku předvedl ve Wiesbadenu akci „Kleenex 1. Musik-dé-coll/age“, v roce 1963 se zúčastnil jako performer akce na Státní akademii umění v Düsseldorfu. Během svého prvního pobytu v New Yorku v roce 1963 prezentoval Vostell své „TV-dé-coll/age“ ve Smolin Gallery a účinkoval na happeningu „TV-pohřeb“ při akci „Yam Festival“ George Brechta a Roberta Wattse. V roce 1964 se zúčastnil v Cáchách akce „Actions, Agit Pop...“ na Vysoké škole technické a v roce 1965 byl jedním z aktérů ve „24-ti hodinovém“ happeningu v galerii Parnass ve Wuppertalu.

V roce 1967 věnuje řadu objektových obrazů válce ve Vietnamu. Objektové obrazy a kresby se stávají důležitou součástí jeho prací. V roce 1969 zalévá do betonu auto značky Opel a zahajuje tím sérii děl „Desastres“ a „Ruhender Verkehr“ („Odpočívající provoz“). Několik málo let po svých prvních berlínských vystoupeních v roce 1965 (happenings „Phänomene“ a „100 Ereignisse“ - „100 událostí“, pořádané Galerii Block), se Vostell v roce 1971 do Berlína stěhuje. V roce 1974 zakládá u vesnice Malpartida ve středním Španělsku „Museum chápání umění v druhé polovině 20. století“, na jehož výstavbě pracuje dodnes. Jako „mobilní kulturní práci“ realizuje v roce 1981 „Fluxus Zug“ („Fluxový vlak“) a cestuje s ním po 16 městech v Severním Porýní - Westfálsku. V roce 1982 vzniká fluxová opera „Garten der Lüste“ („Zahrada rozkoší“), která byla mj. uvedena při příležitosti výstavy „1962 Wiesbaden FLUXUS 1982“ ve Wiesbadenu.

V následujících letech jsou těžištěm jeho práce fluxové koncerty, vedle toho vznikají environmenty a velké plastiky i obrazové a grafické cykly. Wolf Vostell žije a pracuje v Berlíně a v Malpartida de Cáceres.

T.B. a G.K.

## Literatura

Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Vyd.: Jürgen Becker, Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965.

Wolf Vostell: Happening und Leben. Berlin/Neuwied: Luchterhand Verlag, 1970.

1958 Vostell 1974. Katalog výstavy, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 1974.

Wolf Vostell. Das Plastische Werk 1953 - 1987. Milano: Multhipla Edizioni, 1988.

Wolf Vostell. Vyd.: Rolf Wedewer. Katalog výstavy, Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mülheim an der Ruhr. Heidelberg: Edition Braus, 1992.

Wolf Vostell. Leben = Kunst = Leben. Katalog výstavy, Kunstgalerie Gera. Leipzig: E.A. Seemann, 1993.

## Emmett Williams

Emmett Williams se narodil v roce 1925 v Greenville, South Carolina. Své mládí prožil v přístavním městě Newport News ve státě Virginia. V letech 1949 až 1966 žil ve Francii, Německu a Švýcarsku. Byl členem „Darmstadtského kruhu“ konkrétní poezie a seznámil se tam s teorií „dynamického divadla“. „Dynamické divadlo“, které vyvinuli Daniel Spoerri a Claus Bremer, zcela redukuje divadlo na materiál. To Nynější, „Konkrétní“ je to Rozhodující, nejedná se o žádné „Znázorňování“. Williams pracoval s konkrétní vizuální poezií. V roce 1962 se spolu s jinými umělci zúčastnil koncertní řady „Fluxus \* Mezinárodní festival Nejnovější hudby“ organizované Georgem Maciunasem ve Wiesbadenu. Jedno z jeho typických děl „Alphabet Symphony“ vzniklo v roce 1963. V tomto artefaktu je pořadí písmen v abecedě určováno náhodně a ke každému písmenu je předváděna určitá aktivita. Je-li např. taženo písmeno „D“, znamená to „D“ = Dog a performer jí na čtyřech, při tažení písmena „P“ = pouring si aktér vyleje láhev piva do kalhot. V roce 1966 se Williams vrátil do USA, aby tam pracoval až do roku 1970 jako šéfredaktor Higginsova nakladatelství „Something Else Press“. Jiným příkladem pro Williamsovo vizuálně konceptuální dílo je jeho „Fish Poem“: písmena by se měla namalovat na ryby v akváriu, takže se báseň permanentně mění - předvádění tohoto díla je však obtížné. Autonomii písmen, o které pojednává mnoho jeho poetických a obrazových prací, rozvíjí Williams v portrétech svých přátel z řad umělců. Hláskování jména nahrazuje v obraze předmětem subjektivně připomínajícím portrétovanou osobu. Od roku 1970 Higgins podnikl četné cesty po celém světě, absolvoval stipendijní pobyty, přijal různé učitelské úvazky, mj. v Hamburku a v Berlíně. V roce 1980 přišel Williams na pozvání instituce DAAD do Berlína, kde žije a pracuje dodnes. V roce 1987 založil spolu s kolegy umělci „International Symposium of Arts“ ve Varšavě, v roce 1990 byl jmenován prezidentem muzea umělců (Artists Museum) v Lodži.

T.B.

Literatura

Emmett Williams: Schemes & Variations. Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, 1981.

Emmett Williams: My Life in Flux - And Vice Versa. Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, 1991.

## **Překlad německého textu k vyobrazení**

### **na str. 6:**

In: décoll/age 3

Vyd.: Wolf Vostell, Köln 1962

### **str. 10:**

Obálka décoll/age 1

Vyd.: Wolf Vostell, Köln 1992

### **str. 10:**

In: Arthur Köpcke: begreifen erleben (pochopit zažít)

Vyd.: Barbara Wien, Köln, Stuttgart/London, Berlin 1994

každá komunikace je koláž signálů různé povahy -  
komunikuji tím, že uvádím v život aktivitu, které kladou požadavky,  
úkoly, abych hledal nové souvislosti, struktury, relace, proporce  
mezi prostředky, abych odhaloval nové významy, jistoty  
tyto souvislosti atd. musím zdůraznit, aby autonomně zdůvodnily  
logickou energii a intenci a životní aktivitu s pomocí  
porozumění, rozumu  
tedy: obecně platno -  
důsledkem je tudíž, primární je pochopit a ne zažít, co  
člověka podrobuje permanentnímu každodennímu/skutkovému nucení, které  
nepřipouští analýzu -  
nakonec se aktivita sama stává novou jistotou, vědomím -  
a protože je prostá výstupů krasopisného a řemeslného  
charakteru: je vážná a bez diskriminace a také prostá  
obecně politických, epických funkcí -  
toto je stanovisko, z něhož je třeba vycházet a tvořit nové  
významy, jistoty, jimiž se mohou zabývat VŠICHNI - NE proto,  
abychom napodobovali, vyráběli varianty nebo „dovypravovávali“ (bavili)  
nýbrž: protože je to lidskost -  
toho jednání vede k tomu, že musíme své okolí, své prostředí a:  
své ego důsledně posuzovat z jiného hlediska, abychom vytvořili soudobé,  
lidské milieu, kde spolupracoval by jednotlivec na proměně v aktivně  
jednajícího člověka tady - TEĎ!  
POKRAČOVÁNÍ

### **str. 11:**

Nekrolog Josepha Beuyse na Arthura Köpckeho

In: Die Zeit, 4. listopadu 1977.

### **str. 18:**

Maciunas diriguje Brechtovu „Drip Music“ na Státní akademii umění v Düsseldorfu, 1963.

### **str. 21:**

Leták Henryho Flynta a George Maciunase u příležitosti uvedení artefaktu „Originale“ od Karlheinz Stockhausena v New Yorku, 1964.

### **str. 22:**

Obálka a úryvek partitury „Originale“ od Karlheinz Stockhausena, 1961/1964.

### **str. 27:**

Výstava fluxu v kuchyni wuppertálské galerie Parnass během „Exposition of Music“ Nam June Paika, 1963.

### **str. 27:**

Dopis George Maciunase Dicku Higginsovi a Alison Knowlesové, nedatováno (zřejmě březen 1963).

### **str. 34:**

Dopis a pohlednice Bena Vautiera, Josepha Beuyse, Wolfa Vostella a Dicka Higginse z Mail Art-  
Archivu Roberta Rehfeldta v Berlíně-Pankow.

### **str. 41:**

Otázky Jiřího Koláře.

### **str. 43:**

Otázky Oswalda Wienera.

**str. 44:**

Odpověď George Brechta na desátou otázku Bena Vautiera („is there an answer to every question?“).

**str. 44:**

Vstupenka z odpovědí George Brechta - Žádná otázka, žádná odpověď. Nebo je snad lístek sám otázkou i odpovědí současně?

**str. 45:**

Odpověď George Brechta na otázku č. 5 Jiřího Koláře „was ist das die füße?“ (co jsou to nohy?).

**str. 47:**

Otázky J.M. Kraußeho.

**str. 53:**

Eric Satie, partitura „Le Bain de Mer“. In: Erik Satie: Schriften (Spisy). Vyd.: Ornella Volta, Hofheim 1988.

**str. 53:**

Luigi Russolo, Intonarumori. In: Luigi Russolo: L'arte dei Rumori, Milano 1916.

**str. 53:**

Marcel Duchamp, partitura „Erratum Musical“, strana 1, faksimilie z „Boîte verte“, 1934.

**str. 56:**

John Cage, partitura „4'33““.

**str. 56:**

Partitury (George Brecht, Chieko Shiomi, Robert Watts, Takehisa Kosugi).

**str. 65:**

Nam June Paik, Klavier intégral, 1958 - 1963, Museum Moderner Kunst (Muzeum moderního umění), Stiftung Ludwig (Ludwigova nadace), Wien, dříve Sammlung Hahn.

**str. 65:**

Daniel Spoerri, Hahns Abendmahl (Večeře u Hahnů), 1964, Museum Moderner Kunst (Muzeum moderního umění), Stiftung Ludwig (Ludwigova nadace), Wien, dříve Sammlung Hahn.

**str. 65:**

John Cage, 33 1/3, 1969/1989, Sammlung Block, vystaveno v Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

**str. 65:**

Práce Josepha Beuyse ze Sammlung Block, vystaveno v Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

**str. 66:**

FLUX SHOP, Archiv Sohm, Markgröningen.

**str. 66:**

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart (Státní galerie ve Stuttgartu).

**str. 66:**

Joseph Beuys a Wolfgang Feelisch v roce 1972 před Akademií umění v Düsseldorfu (Kunstakademie Düsseldorf) při zpracování Beuysova multiplu „Intuition“ z roku 1969.

**str. 66:**

Robert Filliou, Permanent Creation Tool Shed, instalace v Remscheidu 1969.

**str. 67:**

Sammlung Braun, Remscheid, Hermann Braun.

**str. 67:**

Sammlung Andersch, Neuss, Dorothee a Erik Anderschovi.

**str. 68:**

Sammlung Hundertmark, vystaveno v Spolku přátel umění v Bonnu (Bonner Kunstverein).



**str. 68:**

Sammlung Koschate, Frankfurt am Main.

**str. 69:**

Sammlung Berger, Wiesbaden.

**str. 69:**

Akce „Excellent 1992“ ve „Fluxem“.

**str. 69:**

Michael Berger, Hanns Sohm, Joe Jones, Benjamin Patterson a spoluhráčka v artefaktu „Black and White“ u příležitosti výstavy „Yin and Yang“, Wiesbaden 1992.

**str. 69:**

Jürgen H. Meyer.

**str. 69:**

Sammlung Meyer, Düsseldorf.

**str. 82:**

Autoportrét z akce „24 hodin - reprodukce události“, 1965.