LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Η ΑΓΡΙΑ ΤΑΞΗ

ΒΙΑ, ΑΝΑΛΩΣΗ ΚΑΙ ΙΕΡΟ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ 1950 ΚΑΙ 1960

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΕΛΕΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΑΚΗ

Νεφέλη
Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ρόλο ενώ συγχρόνως εκτίθεται τόσο ως ειρηνικός ενδιάμεσος όσο και ως λεία, επιβάλλοντας ένα ρυθμό και μια στάση που τονίζονται από τα νευρικά γέλια του κοινού, το οποίο παραδίδεται στις παρορμήσεις του παρότι εντέλει περιορίζεται από την τελετουργία.

Σε μια προσπάθεια υλοποίησης του πόνου, ή τουλάχιστον της αίσθησής του, το έργο της *Conversation Piece* (1962) ζητά:

> Δέσετε ένα οποιοδήποτε μέρος του σώματός σας.
> Αν κάποιος σας ρωτήσει γι' αυτό, επινοήστε μια ιστορία.
> Αν κανείς δεν το αναφέρει, τραβήξτε
> την προσοχή τους στον επίδεσμο, και διηγηθείτε.
> Αν οι άνθρωποι το ξεχάσουν, θυμίστε τό τους
> και συνεχίστε να διηγείστε.
> Μην μιλάτε για τίποτε άλλο.[58]

Ενώ η Alison Knowles, που ήταν κι αυτή κοντά στο Fluxus, παρουσιάζει επί σκηνής, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, μια πρωκτική εξέταση ή την προοπτική μιας γυναικολογικής εξέτασης, η Yôko Ono, στο έργο της *Film no 8*, ενδιαφέρεται για την εγκυμοσύνη και τη γέννα, προτού να δώσει στο κοινό, το 1968, το *Beat Piece*, όπου η ίδια και ο John Lennon καταγράφουν το χτύπο της καρδιάς του παιδιού που κυοφορεί τότε η Yôko Ono – το οποίο θα αποβάλει τελικά.[59] Το σώμα κυριαρχεί και στο έργο της Βιεννέζας Valie Export, η οποία, από το 1965, ανακατεύει μυθοπλασία και πραγματικότητα σε μοντάζ, σε μια σειρά που αποκαλεί *Expanded Movie*. Χρησιμοποιώντας το σώμα της, από την απόλαυση μέχρι τον ακρωτηριασμό, καλεί το κοινό, όπως και η Yôko Ono, να έρθει αντιμέτωπο με τις επιθυμίες του. Το 1968, στο TAPP-UND TASTKINO,[60] φορά ένα κουτί με κουρτίνα στο μπροστινό μέρος του σώματός της και πλησιάζει τους ανθρώπους που καλεί με ένα μεγάφωνο ο συνεργός της Peter Weibel (ντυμένος σαν νταβατζής),[61] να δοκιμάσουν την τύχη τους στα τυφλά, βάζοντας το χέρι τους μέσα από το άνοιγμα απ' όπου μπορούν να αγγίξουν τα στήθη της. Εκείνη παραμένει απαθής, επομένως κυρίαρχη του κόσμου της:[62] «Πρώτα βήματα μιας γυναίκας από αντικείμενο σε υποκείμενο»,[63] θα πει η ίδια.

Το 1968, τραβά κομψά τον Peter Weibel, δεμένο με λουρί, στους δρόμους της Βιέννης, υπό το βλέμμα των έκπληκτων περαστικών (εικ. 22). Πέρα από την άμεση μαζοχιστική εικόνα, η Valie Export θέτει το ερώτημα μιας συμπεριφοράς αναπάντεχα ζωώδους,[64] εισάγοντας την αμφιβολία σε μια σταθερή ταυτότητα, γίνεται και η ίδια ανεπιφύλακτα αντικείμενο της μεταμόρφωσης[65] αλλάζοντας διαρκώς, από γυναίκα γκλάμουρ σε ανδρογυναίκα, σε άνδρα, σε μοντέλο του Duchamp (στο *Etant donnés*), σε επιδειξία γκάνγκστερ, όπως στο *Genital Panic*

Εικ. 22. Η Valie Export και ο Peter Weibel, *Aus der Mappe der Hundigkeit*, Βιέννη 1968. Φωτογραφία Joseph Tandl.

(1969). Με τα μαλλιά ανάκατα, αστραφτερή αλυσίδα στον καρπό, και τζιν με μεγάλο σκίσιμο γύρω από τα γεννητικά όργανα, μπαίνει σε ένα σινεμά που παίζει πορνό με το όπλο στο χέρι, σημαδεύοντας τους θεατές που είναι απασχολημένοι με το τελετουργικό της ηδονοβλεψίας τους. Όταν περπατά ανάμεσα στα καθίσματα προτείνοντάς τους να δουν ένα «αληθινό» αιδοίο «στη διάθεσή τους»,[66] οι άνδρες σηκώνονται δίχως να πουν τίποτα και βγαίνουν από την αίθουσα. Το 1970 εκθέτει και πάλι το σώμα της, που είναι συγχρόνως ελεύθερο και οριστικά σημαδεμένο από τη σφραγίδα της παράδοσης: έχει κάνει τατουάζ μια ζαρτιέρα στον δεξί μηρό (*Tatoo/Body Sign Action*).

Είτε πρόκειται για τη Valie Export, τη Yôko Ono ή τη Shigeko Kubota, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες θα εκφράσουν τη δυσκολία να επιβληθούν. Η Valie Export θα αναφερθεί στη μοναξιά της στη βιεννέζικη σκηνή και όχι μόνο, η Shigeko Kubota λέει ότι ακόμη και οι φίλοι της ένιωσαν απέχθεια για το *Vagina Painting*,[67] ενώ η Yôko Ono θυμάται ότι η δουλειά της είχε κριθεί «υπερβολικά ζωώδης».[68] Τη στιγμή ωστόσο που το ζήτημα του σώματος τίθεται ωμά, εκείνες δεν κάνουν τίποτε παραπάνω από το να εγγράφονται στην ιστορία της αποκάλυψής του αλλά σε ένα πεδίο που κυριαρχείται σχεδόν αποκλειστικά από άνδρες,

τουλάχιστον μέχρι τα χρόνια του 1970, όπου η κατάσταση αρχίζει να αλλάζει, καταστρέφοντας κάποιες φορές βίαια τους παραδοσιακούς κανόνες που πρωτοστατούν στον «πόλεμο των φύλων».[69]

Η πολιτική και η κοινότητα

Στο Fluxus, την πιο προχωρημένη ίσως ομάδα ως προς αυτό, τουλάχιστον στο μέτρο όπου είναι παρούσες γυναίκες (όπως και στο Gutai στην Ιαπωνία), η πολιτική σκοπιά αφορά λιγότερο μια πραγματική συνοχή και περισσότερο ένα μόνιμο σχέδιο επίθεσης, για να ξαναδώσουν στην Τέχνη μια διαφορετική κοινωνική λειτουργία. Στόχος είναι πρώτα απ' όλα να εμπιστευτούν νέες προοπτικές στον καθένα, εξασφαλίζοντας μια νέα ανταλλαγή ανάμεσα στους ανθρώπους και την πραγματοποίηση των βαθιά εδραιωμένων επιθυμιών τους. Αυτό είναι το τίμημα της κοινωνικής επανάστασης στη σκέψη του Dick Higgins συγκεκριμένα, ο οποίος, τον Φεβρουάριο του 1966, ανακοινώνει στο περιοδικό *Something Else Newsletter*: «Τα κοινωνικά προβλήματα που χαρακτηρίζουν την εποχή μας [...] δεν μας επιτρέπουν πια μια διαμοιρασμένη προσπάθεια. Βρισκόμαστε στην αυγή μιας κοινωνίας δίχως τάξεις, στην οποία οι διαχωρισμοί σε ανελαστικές κατηγορίες είναι εντελώς άσκοποι.»[70]

Τα σχέδια της ζωής της κοινότητας αντιστοιχούν λοιπόν στην εξαφάνιση αρχαϊκών δομών και στον διασκορπισμό των μελών του Fluxus σε κάθε γωνιά της γης, κάτι που θυμίζει και πάλι τις αυτόνομες κοινότητες του 19ου αιώνα. Ο Maciunas, ο οποίος θέλει να αλλάξει τη ζωή μέσω μιας καθημερινής πρακτικής της δημιουργίας, φαντάζεται, σε αυτό το πνεύμα, συλλογικές αποστολές ήδη από τα χρόνια του 1960,[71] πριν ακόμη σκεφτεί, το 1975, μια ομαδική κρουαζιέρα με ιστιοφόρο σε ένα «καραβάνι-αποστολή για να κάνουν το γύρο του κόσμου», κι έπειτα, ένα χρόνο αργότερα, την αγορά ενός «αγροτικού συγκροτήματος» ή ενός «χωριού» κοντά στην πόλη του New Marlborough, στο Berkshire, στη νότια Αγγλία.

Στην πραγματικότητα, ο Maciunas φαντάζεται μια κοινότητα που θυμίζει λίγο το Bauhaus ή μάλλον κυρίως το πιο πρόσφατο αμερικανικό Black Mountain College, κατεξοχήν τόπος στοχασμού και πειραματισμού, όπου κυριαρχεί η μορφή του John Cage.[72] Μπορεί όλα αυτά τα σχέδια να μην πραγματοποιηθούν, ωστόσο ο Maciunas καταφέρνει να ανοίξει, το 1966, ένα συνεταιριστικό ατελιέ με τον Watts και αγοράζει ένα κτίριο στη Wooster Street (αρ. 80), στη Νέα Υόρκη, όπου καλεί τον λιθουανό κινηματογραφιστή Jonas Mekas να εγκαταστήσει εκεί την εταιρεία του Filmakers Cooperative.[73] Μπορεί η συλλογική επιχείρηση να δημιουργεί προστριβές, είναι όμως και το μέσο ανάδειξης εργαλείων δουλειάς για τους καλλιτέχνες.[74] Τα κτίρια εντοπίζονται από τον Maciunas και αγοράζονται από την προσωπική περιουσία των μελών.

Με εξαίρεση αυτές τις ενέργειες που στοχεύουν στη διαχείριση της ζωής δίχως να αποφέρουν κάποιο κέρδος, κάθε εμπορευματοποίηση αποκλείεται από το παιχνίδι και κυρίως η εμπορευματοποίηση του αντικειμένου τέχνης, το οποίο δεν πρέπει να παραμείνει από καμία άποψη οικονομικό φετίχ. Γράφει λοιπόν ο George Maciunas σε μια επιστολή του στον Tomas Schmit, το 1964: «Το Fluxus είναι αυστηρά εναντίον του αντικειμένου τέχνης ως εμπόρευμα χωρίς λειτουργία, που προορίζεται μονάχα για πώληση και χρησιμεύει ως μέσο επιβίωσης του καλλιτέχνη. Μπορεί στη χειρότερη περίπτωση να έχει προσωρινά παιδαγωγική λειτουργία για να δείξει στους ανθρώπους πόσο επιφανειακή είναι η Τέχνη και πόσο τελικά επιφανειακός είναι και ο ίδιος. [...] Το Fluxus είναι ενάντια στην Τέχνη ως διάμεσο και μέσο μετάδοσης του εγώ του καλλιτέχνη· οι εφαρμοσμένες τέχνες έχουν να λύσουν αντικειμενικά προβλήματα, και όχι τα προβλήματα της προσωπικότητας ή του εγώ του καλλιτέχνη. Γι' αυτό το Fluxus τείνει προς ένα συλλογικό πνεύμα, μια ανωνυμία και έναν αντι-ατομικισμό – καθώς και προς έναν αντιευρωπαϊσμό (η Ευρώπη ως ζώνη όπου η ιδέα του επαγγελματισμού της Τέχνης, η ιδεολογία της Τέχνης για την Τέχνη, και η έκφραση του εγώ του καλλιτέχνη από την Τέχνη, κλπ., είναι περισσότερο προστατευμένες και μάλιστα παράγονται εκεί).»[75]

Κάποιοι είδαν σε αυτή την επιθυμία ανωνυμίας των καλλιτεχνών και των δημιουργών εν γένει το σημάδι της ενοχής ενός άδοξου παρελθόντος, όπου ο ηρωισμός στην Ευρώπη είχε οδηγήσει στην καταστροφή, καθώς μάλιστα το να δείξουν ότι όλος ο κόσμος ήταν δυνητικά καλλιτέχνης ισοδυναμούσε με το να λένε ότι οι καλλιτέχνες ήταν άχρηστοι, και επομένως με την κατάργησή τους. Με τους τρόπους διάδοσης αναπαραγωγής του ήχου και της εικόνας, το Fluxus υπερασπίζεται πάντως έναν τρόπο που δεν έχει πια καμία σχέση με την παραδοσιακή τεχνογνωσία. Ακόμη και η μαεστρία μπορεί ενδεχομένως να γίνει κατανοητή με τεχνικούς όρους, αλλά ο καλλιτέχνης δεν δίνει πλέον στον εαυτό του το δικαίωμα να έχει ισχυρή ταυτότητα που να στηρίζεται στην αξία της. Στην πραγματικότητα όμως, στις δηλώσεις του Fluxus δεν τίθεται τόσο θέμα κατηγορίας, όπως ανακοινώνεται, των «μη παραγωγικών» στοιχείων, των καλλιτεχνών, όσο θέμα εισαγωγής της Τέχνης στην καθημερινή ζωή και της καθημερινής ζωής στην Τέχνη, αγγίζοντας άμεσα τους ανθρώπους και βραχυκυκλώνοντας τους θεσμούς, τα μουσεία και την αγορά.

Στην πραγματικότητα, μπορεί το κοινό του Fluxus να είναι περιορισμένο εκείνη τη στιγμή, ωστόσο οι ιδέες του θα πάρουν το δρόμο τους και τα μουσεία όντως θα αμφισβητηθούν σύντομα, θέτοντας το ερώτημα του ορισμού του πλαισίου τους. Επιπλέον, μπορεί όλος ο κόσμος να μην θεωρεί τον εαυτό του καλλιτέχνη, τουλάχιστον όμως αφομοιώνει την έννοια της «δημιουργικότητας» που κατασκευάστηκε από τον καταστασιακό καλλιτέχνη Vaneigem. «Τα πάντα είναι τέχνη», λέει ο Ben, ο κατεξοχήν fluxman, που δανείζεται την ιδέα του ready-made του Duchamp

φτάνοντάς την στα άκρα: συντάσσει για παράδειγμα πιστοποιητικά που πιστοποιούν ως έργα τέχνης αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως άδεια μπουκάλια, σκόνη, τρύπες ή ακόμη και τον ίδιο του τον εαυτό. Τον εαυτό του, τον οποίο σκηνοθετεί το 1962, σε διάφορα γεγονότα στους δρόμους της Νίκαιας, όπου συσχετίζει την παρουσία του στον κόσμο με γραπτά μηνύματα όπως: «Ο Ben γράφει στους τοίχους». Στην περίπτωσή του, και δεν είναι ο μόνος, στόχος είναι να επιβάλει ιδέες δίχως να παραβλέψει εκείνα τα στοιχεία της κοινωνικής κριτικής που είναι το πνεύμα της φάρσας και η ειρωνική διάσταση της αδιάκοπης διαμαρτυρίας. Πρόκειται σαφώς για μια εξέγερση που αντιτίθεται στα αμερικανικά ρεύματα, στο ρεύμα της pop art για παράδειγμα, όπου ο κυνισμός φαίνεται να ταιριάζει με την προσχώρηση στην καπιταλιστική κοινωνία. Όσο για το πνεύμα του Fluxus, είτε εκφράζεται στις Ηνωμένες Πολιτείες είτε στη Ευρώπη, παραμένει μέσα στην άρνηση: άρνηση της Τέχνης, της αγοράς, του καλλιτέχνη ως δημιουργική ιδιοφυΐα, της «πραγμοποίησης» των έργων τέχνης, των ορίων μεταξύ πολιτιστικών ειδών, μεταξύ των πραγμάτων και μεταξύ των ταυτοτήτων. Παρ' όλα αυτά, το Fluxus διαβεβαιώνει μια έντονη επιθυμία ζωής, δράσης, απόλαυσης και διασκέδασης που αντιτίθεται στη σοβαρότητα της μοντέρνας τέχνης, αποκαθιστώντας αντιηρωικές φόρμες μόνιμης δημιουργίας (εικ. 23).

Ο Dick Higgins συνοψίζει τα κριτήρια του Fluxus ως εξής: «Παγκοσμιότητα, ενότητα της τέχνης και της ζωής, διαμεσολαβήσεις, πειραματισμός (προσανατολισμός της έρευνας), τυχαίο, πονηριά, απλότητα και φειδωλότητα, στράτευση, προβολή προτύπων, ιδιαιτερότητα, παρουσία μέσα στο χρόνο και μουσικότητα.»[76] Έχει επίσης πει στον René Block ότι το Fluxus περιστρέφεται στο σύνολό του γύρω από τον διεθνισμό, τη χαρά του πειραματισμού, την ικανότητα ενσωμάτωσης νέων μέσων, από έναν μινιμαλισμό που τείνει προς την απλότητα, από την υπέρβαση της αντίθεσης μεταξύ Τέχνης και ζωής, από την κωδικοποίηση μιας έννοιας που δίνεται από τα παιχνίδια και τα αστεία.[77] Κατά τον Higgins, πρέπει να διερευνηθεί η διαδικασία παραγωγής των εικόνων και των λόγων, των συμπεριφορών, πρέπει να τίθεται αδιάκοπα το ζήτημα της νόρμας και της περιορισμένης ελευθερίας, πρέπει να ερευνηθούν όλες οι «τελετουργίες», ακόμη και οι πιο στοιχειώδεις, των ανδρών και των γυναικών στην κοινωνία, όλα όσα κατορθώνουν κατά βάθος να δομούν την κοινωνική ζωή (για να την αποδομήσουν).

Στον ορισμό αυτό ανταποκρίνεται το φεστιβάλ των Απροσάρμοστων, που έγινε στο Λονδίνο το φθινόπωρο του 1962. Στο πρόγραμμά του, οι «ανισόρροποι» παραμορφώνουν προς πάσα κατεύθυνση την ταυτότητά τους και την ταυτότητα του κοινού τους: ο Filliou ως «τυφλός Ουγενότος που δεν είναι ικανός για τίποτα», ο Arthur Koepcke ως «γερμανός επαγγελματίας επαναστάτης», ο Benjamin Patterson ως «αιχμάλωτος νέγρος», ο Spoerri ως «ρουμάνος τυχοδιώκτης», ο

Εικ. 23. *Déchirex*, χάπενινγκ του Jean-Jacques Lebel, 2ο Φεστιβάλ ελεύθερης έκφρασης, Παρίσι 1965. Φωτογραφία D.R. Αρχεία J.-J. Lebel.

Ben ως «μεσάζων του Θεού», ο Emmett Williams ως Πολωνός «με μνήμη ελέφαντα», ο Robin Page ως «ξυλοκόπος του Yukon», που καταφέρνει να προκαλέσει ζωηρό ενδιαφέρον μετατρέποντας μια γωνιά της Gallery One του Victor Musgrave σε *Δωμάτιο αυτοκτονιών* γεμάτο μαχαίρια, ξυράφια και δηλητήρια, ενώ μια πινακίδα παρακινεί το κοινό να αντιδράσει: «Αυτοκτονήστε ή σταματήστε τη γκρίνια, άντε, επωφεληθείτε από τη ζωή.» Στο ίδιο πνεύμα, ο Ben εγκαθίσταται μία εβδομάδα στη βιτρίνα της Gallery One με όλα τα αντικείμενα της καθημερινότητάς του και του παιδικού του περιβάλλοντος: κρεβάτι, τραπέζι, καρέκλα, τηλεόραση,

αυτοκινητάκι, κουζίνα γκαζιού, χνουδωτό αρκουδάκι και, κυρίως, ο ίδιος, εκτεθειμένος σαν καταναλωτικό αντικείμενο πίσω από μια βιτρίνα μουντζουρωμένη με φράσεις όπως: «Stop looking, you are too curious», «What next?», «Drink Coca Cola» (με διαφημιστικά γράμματα) ή «WET PAINT». Ένας κύβος ανακοινώνει στην είσοδο ότι πρόκειται για «EXTRA-TERRITO-RIALITE»· πράγματι, αυτές οι καινούργιες μορφές τέχνης απέχουν τότε πολύ από το να μπουν στα μουσεία, όπου βρίσκουν σήμερα την κατάλληλη θέση.[78]

Στις δράσεις του Fluxus βρίσκουμε ήδη τα συστατικά πολλών εκδηλώσεων που θα σημαδέψουν τα επόμενα χρόνια: την παρενόχληση του κοινού, την καταστροφή αντικειμένων που θεωρούνται αστικά, το πνεύμα φάρσας και εκτόνωσης, τον αυτοσαρκασμό και τη γενικευμένη κριτική, ιδίως της έννοιας των καλών τεχνών, και τέλος, την πρόσκληση στην «ανάπτυξη της εξυπνάδας». Ο καθένας μπορεί έτσι να γίνει καλλιτέχνης εφόσον ο καλλιτέχνης θεωρεί τον εαυτό του πλέον ως «ανίκανο για οτιδήποτε». Ο Robert Filliou, στηριζόμενος σε μία *dharma* (ουσία, αρχή, αλήθεια), την οποία επανερμηνεύει με χιούμορ και ελαφρότητα, διαβεβαιώνει στο μανιφέστο του *GOOD-FOR-NOTHING-GOOD-AT-EVERYTHING* (ανίκανος-για-οτιδήποτε-ικανός-για-τα-πάντα), το 1970: «Η Τέχνη ως επικοινωνία είναι η επαφή ανάμεσα στον ανίκανο για το ένα και τον ανίκανο για το άλλο. Η Τέχνη ως δημιουργία είναι εύκολο, με τον ίδιο τρόπο που είναι εύκολο να είναι κανείς θεός. Ο Θεός είναι ο τέλειος ανίκανος για οτιδήποτε. Ο κόσμος της δημιουργίας είναι ο κόσμος του ανίκανου για οτιδήποτε: γι' αυτό ανήκει σε οποιονδήποτε είναι προικισμένος με δημιουργικότητα, δηλαδή οποιονδήποτε διεκδικεί αυτό το έμφυτο χάρισμα, την ανικανότητα για οτιδήποτε.»[79]

Τέλος, ο Gustav Metzger (εικ. 24), ο πιο ριζοσπαστικός από όλους –σε σημείο που τρομάζει τα άλλα μέλη του Fluxus, που τον αποκλείουν από το φεστιβάλ–, έχοντας άλλωστε δικαιολογήσει την καταστροφή των αντικειμένων μέσω της θεωρίας του (την οποία εξέφρασε το 1959) και ανοίγοντας ένα δρόμο τον οποίο δανείστηκαν ευρέως έκτοτε οι καλλιτεχνικοί και μουσικοί κύκλοι, έμελλε να παίξει τον «εβραίο δραπέτη». Ο Metzger ήθελε να φέρει τους ανθρώπους αντιμέτωπους απευθείας με την επικαιρότητα για να τους ταρακουνήσει και να τους κάνει να πάρουν θέση. Σε αυτό το πνεύμα, είχε προτείνει να εκθέτει κάθε μέρα, για όσο διαρκούσε η εκδήλωση, δύο φύλλα της λονδρέζικης εφημερίδας *The Daily Express*. Ωστόσο, την πρώτη μέρα ο Kennedy είχε αναγγείλει ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες κήρυσσαν εμπάργκο στην Κούβα και ότι απαγόρευαν στα πλοία κάθε εθνικότητας να προμηθεύουν τον Castro με όπλα...

Εικ. 24. Gustav Metzger, *South Bank Demo*, Λονδίνο 1961.
Φωτογραφία D.R.

Η μουσική εν δράσει

Μπορεί το χιούμορ του Fluxus να ωθεί τα πράγματα προς το γέλιο –το γέλιο που υπονομεύει την εξουσία–, ωστόσο η επίθεση προς το κοινό αποτελεί και αυτή μέρος της φάρσας. Η βία είναι επομένως λανθάνουσα και η καταστροφή της πολιτιστικής παράδοσης διαρκώς παρούσα. Δύο παραδοσιακές εκδοχές της αστικής άνεσης βρίσκονται έτσι στο στόχαστρο: η συναυλία (εικ. 25) και η τηλεόραση. Ιδίως στη Γερμανία, η μουσική είναι το σύμβολο της αστικής κοινωνίας, γεγονός που την καθιστά στόχο του Fluxus και όλων εκείνων που επιτίθενται στους παλαιούς κώδικες. Στον πρόσφορο κύκλο της δημιουργίας νέων μουσικών, γύρω από το Westdeutschen Rundfunk (WDR, ραδιόφωνο και τηλεόραση), όπου κυριαρχούν ο Karlheinz Stockhausen και το ηλεκτρονικό Στούντιο της Κολονίας, ακμάζει ένα φυτώριο μουσικών των διεθνών πρωτοποριών. Ο Nam June Paik, μαθητής του Stockhausen, ακολουθεί μια σκέψη που τον οδηγεί, το 1960, στο να προκαλέσει έντονα έναν από τους βασικούς εμπνευστές του, τον John Cage, ο οποίος είχε πάει στο αντι-φεστιβάλ της Mary Bauermeister (συντρόφου του Stockhausen). Σε αυτόν το χώρο που χρησιμεύει ως *salon des refusés* της Internationale Gesellschaft

Εικ. 25. Ταυτόχρονη περφόρμανς του *Sky Piece to Jesus Christ* και *Piece for La Monte Young*, της Yôko Ono, από την Fluxorchestra, Carnegie Recital Hall, Νέα Υόρκη 1965. Φωτογραφία Peter Moore.

für Neue Musik (Διεθνής Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής), ο Paik αποτίνει στον John Cage το είδος «φόρου τιμής» που παίρνει κατά γράμμα την ιδέα ότι κάθε σεβασμός είναι μια πράξη βίας αντεστραμμένη, αλλά όχι απαλλαγμένη από την επιθετικότητά της.[80] Του «προσφέρει» την αντιμουσική του και την αντισύνθεσή του, τρεις «φράσεις»: ένα κολάζ από ήχους ραδιοφώνου, ένα νυσταλέο μουσικό τμήμα και ένα χάος, προτού να ξεκοιλιάσει το πιάνο του με ένα μαχαίρι και να το αναποδογυρίσει, επιτιθέμενος με αυτόν τον τρόπο στο τυπικό που περιβάλλει την κλασική μουσική ή ακόμη και τη σύγχρονη. Όταν αργότερα παρουσιάζει τη *Σπουδή για Πιάνο φόρτε*, εισάγοντας στοιχεία που δεν ανήκουν στο μουσικό πεδίο αλλά είναι μέρος της συμβολικής πρόκλησης, δεν αναποδογυρίζει απλώς το πιάνο του –το χρηστό αντικείμενο κάθε γερμανικής εκπαίδευσης που σέβεται τον εαυτό της–, διαλύοντας την ίδια τη μαεστρία του καθώς περνάει από διάφορα κλασικά κομμάτια, αλλά και προκαλεί στο μαυροπίνακα το κοινό ρωτώντας το *Are you gentlemen?*, προτού να του συμπεριφερθεί άσχημα, πετώντας, βίαια, αντικείμενα από το παράθυρο, ουρλιάζοντας και κουτρουβαλώντας τις σκάλες για να τελειώσει τη δράση του μέσω τηλεφώνου.[81] Επιπλέον, ο Paik επιτίθεται με ψαλίδι στη γραβάτα εκείνου που του δίδαξε την ανατροπή, του John Cage,

...mus Christ και
...Orchestra,
... Peter Moore.

...ι, ο Paik αποτίνει στον
...μμα την ιδέα ότι κάθε
...ς απαλλαγμένη από την
...του και την αντισύνθεσή
...ι, ένα νυσταλέο μουσικό
...ο με ένα μαχαίρι και να
...το τυπικό που περιβάλλει
...ν αργότερα παρουσιάζει
...δεν ανήκουν στο μουσικό
...ν αναποδογυρίζει απλώς
...εκπαίδευσης που σέβεται
...θώς περνάει από διάφορα
...κα το κοινό ρωτώντας το
...σχημα, πετώντας, βίαια,
...τρουβαλώντας τις σκάλες
...πλέον, ο Paik επιτίθεται
...νατροπή, του John Cage,

μπροστά σε ένα ακροατήριο που έχει παραλύσει. Εκ των υστέρων, ο αρχηγός της καινούργιας μουσικής, γνωστός για τη μη-βία του, είπε ότι βίωσε το γεγονός με ανάμεικτο αίσθημα θλίψης, οργής και φόβου[82] και διηγείται ότι κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του υπήρχε πίσω από τον Paik ένα ανοιχτό παράθυρο από το πάτωμα ώς το ταβάνι και ότι οι πράξεις του ήταν τέτοιες ώστε η ομήγυρη δεν θα ξαφνιαζόταν αν τον έβλεπε να πηδά για να προσγειωθεί πέντε ορόφους πιο κάτω, στο δρόμο. Όταν, στο τέλος, βγήκε διασχίζοντας το πλήθος των θεατών, όλος ο κόσμος έμεινε καθιστός, παραλυμένος από το φόβο και σιωπηλός, για ένα διάστημα που φάνταζε αιωνιότητα. Τελικά χτύπησε το τηλέφωνο: ήταν ο Paik, είπε η Mary Bauermeister, ο οποίος τηλεφωνούσε για να πει ότι η παράσταση είχε τελειώσει. Η ίδια σημειώνει από την πλευρά της ότι ο Paik δεν ενδιαφερόταν τόσο να επινοήσει νέα αντικείμενα και νέους ήχους όσο να δημιουργήσει νέες «καταστάσεις συνείδησης».[83]

Η βίαιη και επανιδρυτική πράξη που τόλμησε ενάντια στον δάσκαλο, ο συμβολικός ευνουχισμός του ας πούμε, ανοίγει ένα δρόμο που απαιτούσε άλλου είδους τόλμη και βιαιότητα λίγο πολύ παντού στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Στη Νέα Υόρκη ειδικότερα, η γκαλερί των Maciunas, Almus Salcius και La Monte Young ανοίγει τον Μάρτιο του 1961· θα κλείσει όταν ο Maciunas θα φύγει για την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία ως μέλος του αμερικανικού στρατού. Εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου, οι Ηνωμένες Πολιτείες στέλνουν τη μοντερνιστική αφηρημένη και εξπρεσιονιστική αμερικανική σχολή τους στο εξωτερικό για να ενσαρκώσει ένα φιλελεύθερο ιδανικό, του οποίου τη γέννηση περιέγραψε ο Serge Guilbaut. Σημειώνει, ως προς αυτό, πόσο «η χρήση της κουλτούρας σαν όπλο προπαγάνδας θα γινόταν εντονότερη και δεν θα νοιαζόταν πια για τις ψυχικές καταστάσεις μετά το 1951».[84]

Περιέργως, σε απάντηση στην πολιτική της προπαγάνδας της CIA, δύο αμερικανοί καλλιτέχνες θα χρησιμοποιήσουν τις βάσεις των στρατιωτικών δυνάμεων που ήταν εγκατεστημένες στη Δυτική Γερμανία για να υπονομεύσουν την παντοδυναμία μιας κυρίαρχης κουλτούρας την οποία αποδοκιμάζουν: ο George Maciunas βγάζει τα προς το ζην ως γραφίστας και ζωγράφος επιγραφών για στρατιωτικά καταστήματα της βάσης της Αεροπορίας των Ηνωμένων Πολιτειών στο Βισμπάντεν, ενώ στο Ντάρμσταντ ο Emmett Williams δουλεύει για το περιοδικό του στρατού *Stars and Stripes*.

Φεύγοντας από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Maciunas αφήνει πίσω του την γκαλερί του και τον John Cage, ο οποίος είχε προφανώς παίξει ρόλο υποκινητή. Επηρεασμένος από τον Duchamp στις αρχές της δεκαετίας του 1940, ο Cage ήταν ο σύνδεσμος με την ευρωπαϊκή μουσική, συγκεκριμένα με τον Arnold Schönberg, ο οποίος είχε φύγει από την Ευρώπη για να γλιτώσει από τον ναζισμό – υπήρξε

μαθητής του στην Καλιφόρνια. Ωστόσο, στη μουσική θα παραμείνει για αρκετό καιρό (έως τις αρχές της δεκαετίας του 1960)[85] απομονωμένος στις Ηνωμένες Πολιτείες, την εποχή που μόνη η αμερικανική καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σκηνή διαπραγματεύτηκε τη «μοντέρνα» στροφή της. Ο John Cage έκανε έτσι το πρώτο του χάπενινγκ στο Black Mountain College το 1952 και δημιούργησε ένα από τα πιο πλούσια φυτώρια καλλιτεχνών, περιστοιχιζόμενος από πολλούς μεγάλους προδρόμους όπως οι Merce Cunningham, Charles Olson, Robert Rauschenberg και David Tudor. Επιπλέον συγκεντρώνει στο New School for Social Research της Νέας Υόρκης, όπου διδάσκει πειραματική μουσική από το 1956 έως το 1960, τα κυριότερα μέλη του μελλοντικού τότε Fluxus: George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Maciunas και La Monte Young. Ο Cage στηρίζει τη δουλειά του σε έναν ανάμεικτο καλλιτεχνικό πειραματισμό, εισάγοντας συστηματικά το τυχαίο, την ασυνέχεια και τη συμμετοχή του κοινού. Ήδη από το 1934 αναγγέλλει ότι, για εκείνον, η μουσική αξίζει, όχι ως προσωπική έκφραση, αλλά ως έκφραση[86] – εν συνεχεία τοποθετεί ανάμεσα στις χορδές ενός πιάνου ξύλινες βίδες ή κομμάτια γόμα για να τροποποιήσει τη χροιά τους. Το περίφημο κομμάτι του της σιωπής, του 1952, το *4'33*, φέρνει το κοινό αντιμέτωπο με τον δικό του θόρυβο, με την παρουσία του περιβάλλοντος, με την αντίστασή του ακόμη και στη σιωπή του ερμηνευτή. Εδώ πάλι, τα διαχωριστικά όρια μεταξύ Τέχνης και ζωής δεν είναι πια στέρεα. Σε όλα αυτά, ο John Cage χρειαζόταν τη «γερμανική ταμπέλα» για να κατασκευάσει, ακόμη και με ανεπίσημο τρόπο, έναν γερμανο-αμερικανικό άξονα (Νέα Υόρκη/Βισμπάντεν), στον οποίο έρχεται να προσκολληθεί ένα «νεφέλωμα» από την Ιαπωνία, την Κορέα, τη Γαλλία και τη Δανία.

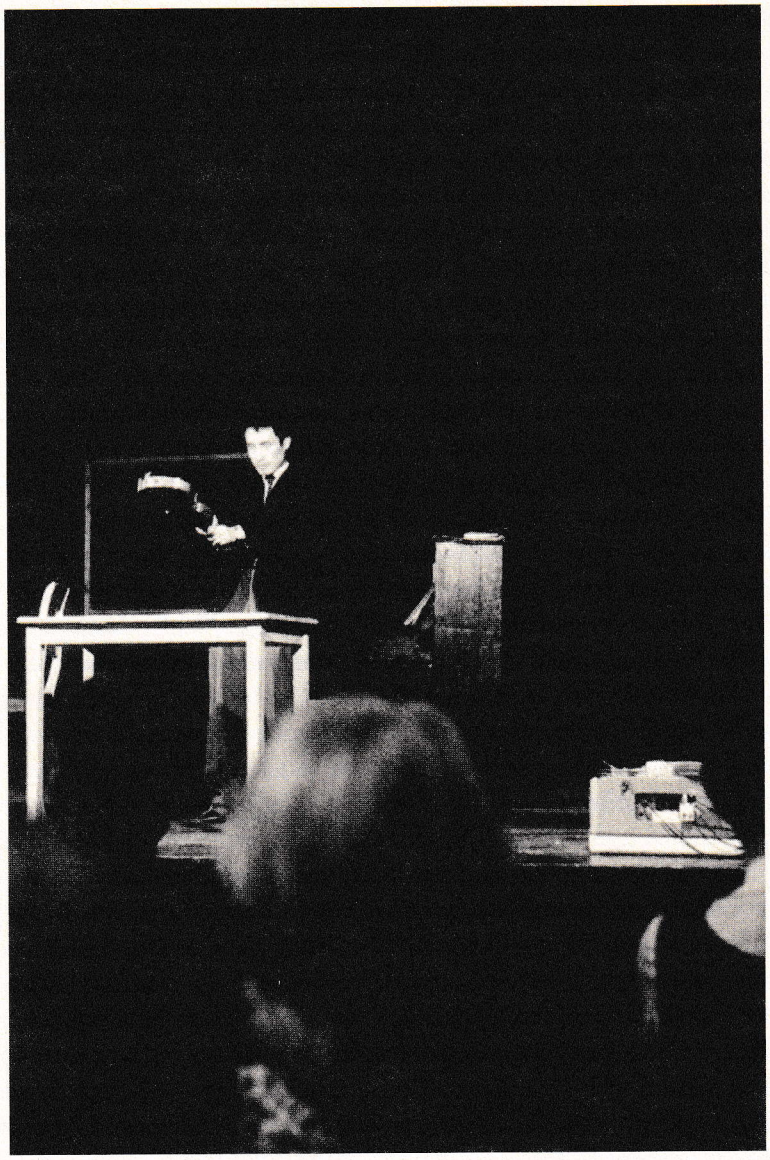
Σε αντίθεση με την αμερικανική σκηνή, η γερμανική καλλιτεχνική σκηνή περιορίζεται μετά τον πόλεμο στην επανανακάλυψη του μοντερνισμού, που είχε λογοκριθεί από τον ναζισμό, και δεν θα μπορέσει να χειραφετηθεί πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (από την Documenta του Kassel, το 1955, και στο εξής). Κι αυτό γιατί η ναζιστική επίθεση είχε αφανίσει και στερέψει τα πάντα και κάθε εικόνα ήταν στο εξής σημαδεμένη από το στίγμα της ντροπής. Όσο για τη μουσική, η οποία σαφώς δεν είχε παραμείνει αλώβητη από πλευράς θεσμών, παρέμενε χωρίς εκπροσώπηση. Στη μουσική λοιπόν, και όχι στη λογοτεχνία ή την Τέχνη, ήταν έτοιμοι οι Γερμανοί να καινοτομήσουν, ιδίως στο εργαστήρι ηλεκτρονικού πειραματισμού των ραδιοφωνικών στούντιο της WDR της Κολονίας, όπου εργάζονταν ο Stockhausen και ο Nam June Paik.

Το 1958, στο Ντάρμσταντ, ο John Cage αρχίζει να πείθει με το σχέδιό του εμπνευσμένο από το ζεν,[87] επιτιθέμενος στον δυτικό ορθολογισμό – σχετικά με τον οποίο δουλεύουν ο Max Weber και ο Adorno, που πηγαίνει τακτικά στο

Ντάρμσταντ. Ο Cage διεκδικεί την απελευθέρωση της καθαρής υλικότητας του ήχου και την αυτονόμηση του θορύβου, ο οποίος δεν έχει καμία θέση στο χώρο της μουσικής. Για να προκύψει ο ήχος πρέπει να σιωπήσει η μουσική: αυτό υπερασπίζεται στο *Silence*, το οποίο λειτουργεί και ως προοίμιο των περίφημων συναυλιών του Fluxus. Στην πραγματικότητα, για τον John Cage, γνώστη του βουδισμού ζεν, πρόκειται επίσης για τον αγώνα ενάντια στη βία της δυτικής ορθολογικής τάξης που διαπέρασε τη νεωτερικότητα, τη δωδεκαφωνία του Webern και τη σειριακότητα του Schönberg. Ασφαλώς αυτό το είδος μουσικής μπορεί να γίνει κατανοητό ως αντίδραση σε έναν κόσμο που βαίνει προς ακραία εκλογίκευση – ο Adorno έχει δείξει ότι η καταστροφή του υπήρξε ένα καλό παράδειγμα. Μπορεί ακόμη να εκληφθεί ως μια απλή μορφή αναπαραγωγής. Ακόμη και για να της ασκήσει κανείς κριτική πρέπει λοιπόν να φέρει στο νου του μια αντίδραση που να δίνει πιο μεγάλη θέση στο θόρυβο και το τυχαίο – ο Maciunas και, εν συνεχεία, ο Paik, ο οποίος θα ακολουθήσει τα βήματά του, θα δουλέψουν προς αυτή την κατεύθυνση.

Ο Maciunas είναι έτοιμος να αναπτύξει ενεργό συνεργασία με τον Paik: αυτό ξεκινά το 1962 με το ομαδικό τους χάπενινγκ που οργανώνει με τον Benjamin Patterson, *Kleines Sommerfest, Μετά τον John Cage*,[88] ένας νέος φόρος τιμής-κηδεία, τον οποίο ακολουθεί γρήγορα μια νέα πρόσκληση του Paik για μια δράση στο *Neo Dada in der Musik* στο Ντύσελντορφ,[89] με την οποία ο Paik επανέρχεται στην εκφραστική του βία: «Κράτησα το βιολί κάθετα στον αέρα σαν σπαθί, για λίγο, έως ότου να σωπάσει το κοινό, και τότε το έσπασα χτυπώντας το πάνω στο τραπέζι που ήταν μπροστά μου. Τη στιγμή που σήκωνα αργά και μαλακά το βιολί, υπήρξε αναταραχή στο κοινό, έπειτα όλα ησύχασαν ξανά. Έπαιζα το ρόλο μου χωρίς συναίσθηση για το τι συνέβαινε πραγματικά στο κοινό. Το βιολί χτύπησε πάνω στο τραπέζι με δυνατό θόρυβο. Αργότερα συνειδητοποίησα ότι η αναταραχή ήταν μέρος του έργου μέσα στο έργο.»[90]

Με τον τρόπο τους, αυτές οι δράσεις αναγγέλλουν την καταστροφή που επρόκειτο να γενικευθεί στις σκηνές του ροκ μερικά χρόνια αργότερα, ιδιαίτερα με τους Who. Το σπάσιμο των παραδοσιακών μουσικών οργάνων χρησιμοποιείται πολλές φορές από τον Paik (εικ. 26), όπως στο *Dragging Suite*, του οποίου η παρτιτούρα ορίζεται ως εξής: «Σύρετε με ένα σπάγκο στους δρόμους, στις σκάλες, στο έδαφος, μεγάλες κούκλες ή μικρές, κούκλες γυμνές ή ντυμένες, σπασμένες, λερωμένες με αίμα ή καινούργιες, έναν αληθινό άνδρα ή μια αληθινή γυναίκα, μουσικά όργανα, κλπ.»[91] Στο ίδιο στυλ, ο George Maciunas, στο *One for Violin, Solo (For Sylvano Bussotti)*, το 1962, παίζει με ένα μουσικό κομμάτι χρησιμοποιώντας τις σιωπές για να γρατσουνίσει το βιολί στο έδαφος, να πετάξει πέτρες μέσα στο αντηχείο του και να το χτυπήσει με σφυρί, για να πετάξει εν συνεχεία



Εικ. 26. Nam June Paik, *One For Violin, Solo*, στη συναυλία *Neo Dada in der Musik*, Kammerspiele, Ντύσελντορφ 1962.
Φωτογραφία Manfred Leve.

συναυλία *Neo Dada* ρ 1962.

τα κομμάτια πάνω στο κοινό.[92] Την ίδια χρονιά, στο *Block Guitar Piece*, ο Robin Page, στο φεστιβάλ των Απροσάρμοστων, πετάει μια κιθάρα έξω από τη σκηνή, την κατρακυλά από την κεντρική οδό και τη σέρνει γύρω από τα σπίτια ενώ το κοινό του τον ακολουθεί, για να φέρει τέλος πίσω στη σκηνή ό,τι απομένει από το όργανο, πάντοτε κλοτσώντας το.

Το 1962 και πάλι, στο φεστιβάλ Fluxus στη Γερμανία, ένα πιάνο -κατεξοχήν αστικό μουσικό όργανο κι αυτό- κομματιάζεται με σφυρί, κόβεται με πριόνι, τσακίζεται με τανάλια και τέλος καταστρέφεται από το βάρος εκείνων που του επιτίθενται, οι οποίοι ξαπλώνουν πάνω του. Αυτού του είδους η καταστροφή είχε προηγούμενο στο Νταντά, και δύο χρόνια αργότερα η *Διεθνής Καταστασιακή* σχετικοποιεί κάθε βίαιη καλλιτεχνική δράση και θυμίζει τα προηγούμενα, αναφέροντας ένα απόσπασμα από τη *Monde* της 25ης Μαρτίου του 1964, σχετικά με μια συναυλία του Stockhausen: «Κοινό σε αναταραχή, τις προάλλες, στο Théâtre de France [...]. Εν συνεχεία, το *Klavierstück X*, του Karlheinz Stockhausen, του οποίου η εκτέλεση από τον ίδιο πήρε τη μορφή μιας πραγματικής βαριάς χειρωνακτικής εργασίας: ο σολίστας, εξοπλισμένος με γάντια, παλεύοντας σώμα με σώμα με το Steinway του σε μερικούς γύρους, εκ των οποίων κάποιοι πολύ σύντομοι -μία μοναδική συγχορδία, πεταγμένη ξαφνικά-, διαχωρισμένοι από πολλές και ατελείωτες σιωπές, έτσι που αυτό το *Klavierstück* έμοιαζε με αγώνα πυγμαχίας [...]. Κι όμως, τίποτα το πραγματικά νέο δεν προκύπτει εντέλει μετά από όλες αυτές τις έρευνες. Πιάνο κακοποιημένο με μπουνιές; Είχε ήδη γίνει γύρω στα 1926-1928, σε μια συναυλία της Μουσικής Επιθεώρησης. Όσο για τον νταντάϊσμό του Kurt Schwitters, ανακαλούσε τα ωραία σκάνδαλα του Tristan Tzara που μαίνονταν γύρω στο 1920.»[93]

Παρ' όλα αυτά, συγκρίνοντας την επίδοση του Stockhausen με έναν αγώνα πυγμαχίας, ο κριτικός ακούει το βουητό της βίας στη σύγχρονη μουσική, στους ίδιους τους μουσικούς και ευρύτερα στον κόσμο που τους περιβάλλει - αρκεί να θυμηθεί κανείς τον *Ύμνο των υπονόμων* του μουσικολόγου Landsbergis, ο οποίος, ύστερα από πρόσκληση του Maciunas, πρότεινε μια περφόρμανς όπου κάποιος θα περιφερόταν στη σκηνή βγάζοντας από ένα σακί μια ντουζίνα αρουραίους γεμάτους ψείρες και θα τους πετούσε στο κοινό. Το γεγονός ότι το κίνημα απελευθέρωσης διέθετε τη ριζοσπαστική δύναμη που είχε στη Γερμανία δεν είναι άσχετο με το παρελθόν, με τη θέση της μουσικής υπό τον ναζισμό, με την έννοια της τάξης που ήταν πλέον υπό αμφισβήτηση.[94] Η επέκτασή του σε άλλες χώρες εκφράζει την κοινότητα βίας που μπορούσε να συσταθεί γύρω από κάποια θέματα και κάποιους τόπους.

Ένα άλλο αντικείμενο θα μπει επίσης στο στόχαστρο των καλλιτεχνών του κινήματος Fluxus για να αποκτηνώσει το κοινό καλύτερα από κάθε άλλο, δίχως να αφήσει καθόλου χώρο στο τυχαίο και για να φέρει τα πάνω κάτω στην καθημερι-

νότητα των ανθρώπων αλλά και στη σχέση τους με τον κόσμο και την εμπειρία.

Η παραβιασμένη τηλεόραση

Τον Μάρτιο του 1963, στην γκαλερί Parnass στο Wuppertal, ο Paik παρουσιάζει δεκατρείς δέκτες τηλεόρασης[95] με παραμορφωμένη εικόνα, στο *Exposition of Music – Electronic Television*. Πρέπει να είναι η πρώτη φορά που η τηλεόραση παρουσιάζεται ως αντικείμενο τέχνης, παρόλο που ο Vostell αναφέρει τα «décoll/ages» του, όπου παρουσίαζε μια σειρά από απορυθμισμένες και σπασμένες τηλεοράσεις, ήδη από το 1959, στην Κολονία,[96] κι έπειτα, τον Μάιο του 1963, στην γκαλερί Smolin στη Νέα Υόρκη (αυτήν τη φορά, με τον τρόπο του Paik). Πάλι το 1963, ο Vostell παίζει βίαια με τη δύναμη της τηλεόρασης ως μέσου, θάβοντας μια αναμμένη τηλεόραση δεμένη με συρματόπλεγμα,[97] και αργότερα, στις 14 του επόμενου Σεπτέμβρη, πυροβολεί μια οθόνη που εκρήγνυται, διαπράττοντας έτσι την «πρώτη δολοφονία του μέσου».[98] Το 1964, επινοεί στο ίδιο πνεύμα τα *télés/têtes* του, τοποθετημένα σε κρεβάτι νοσοκομείου στη Νέα Υόρκη, αντιμετωπίζοντας το αντικείμενο σαν ζωντανό άνθρωπο, πότε άρρωστο και πότε να δέχεται δραματική επίθεση – σαν εκδίκηση του καλλιτέχνη ενάντια στην τεράστια δυνατότητά του για αλλοτρίωση.

Ο Vostell, όπως και ο Paik, δεν περιορίζεται στο να μετατρέψει τον τηλεοπτικό δέκτη σε εργαλείο· θέλει και να τον διαστρέψει αλλά και να τον ξεκοιλιάσει, για να τον απομυθοποιήσει. Στην πραγματικότητα, ο Paik ιδίως (δεν είναι ωστόσο ο μόνος στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες)[99] θέλει να δείξει ότι ο κόσμος της ηλεκτρονικής ακολουθεί τη δική του λογική· το νόημα όμως δεν παραδίδεται μια κι έξω και μπορεί να το χειριστεί κανείς διαφορετικά, όχι μόνο ως στήριγμα του καταναλωτισμού στον καλύτερο δυνατόν κόσμο. Έτσι, θα παρατηρήσει πως το γεγονός ότι εκατομμύρια τεχνικοί ξέρουν ότι μπορούν να αλλοιώσουν τα τηλεοπτικά σήματα χρησιμοποιώντας ένα μαγνήτη κι όμως δεν το κάνουν οφείλεται στο ότι είναι σαν τους στρατιώτες του West Point, «εκπαιδευμένοι»[100] να μην αμφισβητούν ποτέ το πώς έχουν τα πράγματα. Για τον έντονα αστυνομικό και ανησυχητικό χαρακτήρα της τηλεόρασης θα εκφράσει οριστικά την κρίση του με το έργο του *Video-Bouddh*, το 1974. Με τον πέτρινο βούδα να κοιτάζεται στην οθόνη αιωνίως, σαν τον Νάρκισσο, θέλει να δείξει ότι η κοινωνία είναι πλέον υπό παρακολούθηση, ακόμη και στις πιο προσωπικές της σκέψεις. Οι φιλόσοφοι της Σχολής της Φρανκφούρτης, ο Marcuse, ο Adorno ή ο Horkheimer, καταγγέλλουν διαρκώς, την ίδια εποχή, τη διαφθορά ως επίπτωση του σύγχρονου κόσμου των μέσων, που δημιουργεί κομφορμισμό και απάθεια στον πολίτη, και οι θεωρίες του McLuhan –για το μέσο ως μήνυμα και για τη διαμόρφωση ενός παγκόσμιου

διαπλανητικού χωριού που το ενώνει η τηλεόραση– μεταφράζονται στα γερμανικά αργοπορημένα (το 1968), γεγονός που δεν τις εμποδίζει ωστόσο να έχουν απήχηση, ήδη από το 1967, μέσω Μ.Μ.Ε., όπως το *Der Spiegel*.

Η ιδέα του Paik είναι να αντισταθεί στις επιζήμιες επιπτώσεις του συστήματος, ζητώντας και σε αυτή την περίπτωση την ενεργό συμμετοχή των τηλεθεατών. Δίνει το παράδειγμα με τον τρόπο του το 1965, όταν αγοράζει την πρώτη φορητή βιντεοκάμερα της αμερικανικής αγοράς (την Portapak της Sony), την οποία χρησιμοποιεί για να βιντεοσκοπήσει την επίσκεψη του Πάπα στη Νέα Υόρκη.[101] Ο Douglas Davis, με την ελπίδα κι αυτός να ανακαλέσει έναν άλλο κόσμο, όπως ο Beuys ή ο Paik, εξασφαλίζει λίγο ζωντανό τηλεοπτικό χρόνο και προτείνει στους τηλεθεατές να παίξουν με την εικόνα που προβάλλεται, κάνοντας παρεμβολές με θορύβους τηλεφώνου – μια περφόρμανς που θα παραμείνει κενό γράμμα όπως όλα τα υπόλοιπα, σε πειραματικό στάδιο.

Μία από τις πιο γνωστές δράσεις, η *TV Feutre*, πραγματοποιείται στις 14 Οκτωβρίου του 1966 στην γκαλερί 101 της Κοπεγχάγης. Ο Beuys, που τον έχουν τραβήξει πλάτη, κάθεται μπροστά σε έναν αναμμένο τηλεοπτικό δέκτη που μεταδίδει μια κλασική εκπομπή για την τιμή του κρέατος και του γάλακτος.[102] Ανασηκώνει τη γωνία του τσόχινου καλύμματος της οθόνης που έχει πάνω του τον γνωστό καφετί σταυρό του – αναφορά τόσο στον οργανισμό που παρέχει βοήθεια στα θύματα πολέμου ή καταστροφών όσο και στο χρώμα του ξεραμένου αίματος ή της ναζιστικής στολής· όπως και να 'χει, το καφετί του χρώμα παραπέμπει στο παρελθόν της Γερμανίας και στα σύμβολα της αρρώστιας της. Ο Beuys παρατηρεί τη θολωμένη εικόνα, ξαναβάζει τα πράγματα στη θέση τους, παίρνει γάντια του μποξ και χτυπάει το πρόσωπό του. Παύση. Έπειτα η τηλεόραση μεταδίδει μουσική τζαζ και ο καλλιτέχνης κόβει ένα λουκάνικο γεμιστό με αίμα, το οποίο κολλάει στην τσόχινη οθόνη, και κόβει άλλο ένα κομμάτι. Έπειτα από μια δεύτερη παύση, ακούγονται τα αποσπάσματα μιας πολιτικής συζήτησης στη Βουλή και ο Beuys μπαίνει στο δωμάτιο κρατώντας κάτω από το μπράτσο του ένα πανό καλυμμένο με τσόχα, το οποίο έχει το σχήμα μεγάλης οθόνης. Κρεμάει το πανό στον τοίχο, τοποθετεί την τηλεόραση απέναντι και ελαφρά διαγωνίως και βγαίνει έξω. Ο καλλιτέχνης εξήγησε τη βιαιότητα αυτής της δράσης, ερμηνεύοντας τη σκηνή της πυγμαχίας σαν κάθαρση των τηλεοπτικών πληροφοριών τις οποίες πρέπει να καταβροχθίσει ως θεατής και το λουκάνικο σαν το «σπαθί του σαμουράι» του οποίου η ενέργεια εμποδίζεται από την τσόχινη οθόνη. Εκείνος είναι στο εξής ο μόνος που μεταδίδει την πληροφορία, λέει ο ίδιος.[103]

Το παράδοξο είναι ότι η ίδια τηλεόραση, που τόσο την κακολογεί ο Beuys, συνεισφέρει απεριόριστα στη δημοτικότητά του. Χρησιμοποιώντας μαζικά την πρόκληση ως τρόπο παρέμβασης και τη ζωή του, όπως και το σώμα του, σαν

πραγματικό εργαλείο,[104] γίνεται κι αυτός συνεργός των μέσων ενημέρωσης, ή τουλάχιστον εξαρτάται από αυτά. Η άκρα Αριστερά θα χρησιμοποιήσει επίσης σε κάποιο βαθμό την ίδια πολιτική.

Έτσι λοιπόν, το 1962, τηλεοπτική εκπομπή διάρκειας τεσσάρων ωρών μεταδίδει μέρος του φεστιβάλ Fluxus του Βισμπάντεν και ένα χρόνο αργότερα, τον Νοέμβριο του 1963, στη συχνότητα του WDR, ο Rolf Wiesselmann αναμεταδίδει την πρώτη έκθεση Fluxus του Beuys σε ένα στάβλο του Kranenburg. Κι αυτό γιατί τα μέσα ενημέρωσης ενδιαφέρονται γι' αυτό το «σατανικό» ρεύμα, από το οποίο συγκρατούν κυρίως τις υπερβολές και τις βιαιότητες, όπως λ.χ. τη δράση του Philip Corner *Piano Activities*,[105] όπου έξι άτομα κομματιάζουν ένα πιάνο με ουρά και πουλάνε τα μέρη του σε δημοπρασία, ή ακόμη τη δράση του Dick Higgins, όταν, στο *Danger Music*, η Alison Knowles του ξυρίζει το κεφάλι μπροστά σε ένα αποσβολωμένο κοινό, στο οποίο ο οργανωτής Maciunas απαντά με τον τρόπο του, εξηγώντας ότι «στην καινούργια μουσική, εκείνο που ακούγεται και εκείνο που βλέπεται αλληλο-επικαλύπτονται», επομένως πρέπει να την αναφέρουμε ως «action music».[106]

Στις 20 Ιουλίου του 1964, τα μέσα ενημέρωσης είναι και πάλι παρόντα στο αμφιθέατρο της Ecole Supérieure Technique του Άαχεν, με την ευκαιρία του Festival der Neuen Kunst, το πέμπτο στη σειρά και ίσως το πιο θεαματικό. Περισσότεροι από οκτακόσιοι άνθρωποι συμμετέχουν στο γεγονός, που γίνεται την ημέρα της επετείου της αποτυχημένης απόπειρας κατά του Hitler, το 1944. Εκεί, οι καλλιτέχνες του Fluxus παίζουν όπως πάντα με την ένταση ανάμεσα στην καταστροφή και τη δημιουργία και με τον αυθορμητισμό μιας αίθουσας που έχει προθερμανθεί από το ταραχοποιό περιεχόμενο του προγράμματος, το οποίο οι καλλιτέχνες είχαν κάνει πρόβα δύο ημέρες πριν την 20ή Ιουλίου. Όλα θα καταλήξουν εντέλει σε πανδαιμόνιο, με φυλλάδια, σφυρίχτρες και μεγάφωνα, που εντείνουν τη συγκίνηση του πλήθους, το οποίο περιορίζεται στο ρόλο του και βυθίζεται εντέλει στην αναδρομή στο παρελθόν. Τα επαναλαμβανόμενα θέματα του πολέμου, του σεξ και της βίας διατρέχουν μια βραδιά στην οποία δίνει τον τόνο η ομιλία του Bazon Brock. Ο Brock συγκρίνει το Fluxus με πράξη διεθνούς αντίστασης ενάντια στον φασισμό και καταλήγει αναφέροντας τα λόγια του Hegel: «Η φιλοσοφία είναι ο κόσμος ανάποδα», ενώ ακούγεται η φωνή του Goebbels, στο Στάδιο του Βερολίνου, στις 18 Φεβρουαρίου του 1943, να ουρλιάζει: «Θέλετε ολοκληρωτικό πόλεμο;»

Ο Addi Köpke θα επαυξάνει, απαγγέλλοντας στο μεγάφωνο φράσεις όπως: «Πρέπει να καπνίζετε πούρα», ή «Δεν πρέπει να κόβετε τις πατάτες με το μαχαίρι», δείχνοντας φωτογραφίες του περιοδικού *Playboy*, τις οποίες αντιπαραβάλλει με ένα σχέδιο πεδίου μάχης. Το κοινό χειροκροτεί τις πρώτες και γιουχάρει το

δεύτερο, ενώ ο Christiansen παρουσιάζει μια φωτογραφία απαγχονισμού από τα αρχεία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η βία εξωθείται στα άκρα όταν ο Wolf Vostell σέρνει στη σκηνή οκτώ ηθοποιούς που θα εκτελεστούν με το γιουχάισμα των θεατών (οι οποίοι έχουν λάβει τις οδηγίες του καθώς και αξεσουάρ). Πέφτοντας, τα σώματα σηκώνουν ένα σύννεφο κίτρινης σκόνης και, κατά τις εκτελέσεις, μια ψεύτικη αστυνομική περίπολος, με τα μέλη που την απαρτίζουν να είναι ξυπόλυτα, κάνει βόλτα ένα μπόξερ στην αίθουσα, η οποία έχει μετατραπεί σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Ήταν κάτι σαν εκτελεστική επιτροπή που ακολουθεί τις διαταγές του αρχηγού και ταυτοχρόνως χωράφι σταριού που το διαπερνούν δικέλλες. Η αστυνομία, η αληθινή αυτήν τη φορά, βάζει τέλος στο συμβάν, που θα το θυμούνται ως ένα σημαντικό γεγονός της ιστορίας του Fluxus.

Ο Beuys, που έχει κρατήσει μάλλον επιφυλακτική στάση, υποχρεώνεται να απαντήσει στην επιθετικότητα ενός εξοργισμένου φοιτητή επειδή του έριξαν οξύ στο παντελόνι του, ο οποίος τον κατηγορεί ότι είναι υπεύθυνος για το χάος. Έχοντας δεχτεί μπουνιά στο πρόσωπο, με το δεξί του χέρι σηκωμένο σε στάση όμοια με εκείνη του ναζιστικού χαιρετισμού και με τη μύτη του να τρέχει αίμα, ο Beuys κραδαίνει έναν εσταυρωμένο, και εν συνεχεία πετάει σοκολάτες στο κοινό όπως μοιραζόταν το ψωμί στους χριστιανούς, παίζοντας ακόμη μια φορά την πνευματική παρωδία του μεσσία που σώζει το πλήθος από την καταστροφή, του μάγου που αναγεννάται από το τραύμα του. Ο Mircea Eliade περιγράφει εύστοχα τον σαμάνο ως «έναν άρρωστο που κατάφερε να γιατρέψει τον εαυτό του»[107] –συνδυάζοντας αδυναμία και κυριαρχία επί του θανάτου–, ο οποίος αναδεικνύεται συχνά ως εκλεκτός από ατύχημα.

Το ίδιο βράδυ αυτού του καυγά, ο Beuys όχι μόνο δεν εμποδίζει την πολύ έντονη συζήτηση που ακολουθεί, αλλά επιπλέον συμμετέχει σε αυτήν. Κάποιοι θα μιλήσουν για τον «φασιστικό» χαρακτήρα του γεγονότος ενώ η συνέλευση των φοιτητών θα συντάξει ένα κείμενο που τονίζει την αντίδραση αδιαλλαξίας του κοινού αντί τη γελοιότητα της δράσης. Αρκετοί μεταξύ των φοιτητών παραπονιούνται στον πρύτανη για το ότι κατ' αυτόν τον τρόπο δυσφημίζεται η επέτειος της δολοφονικής απόπειρας κατά του Hitler, ενώ κυρίως ο Beuys θα βρεθεί στο στόχαστρο επειδή στο πρόγραμμα του φεστιβάλ πρότεινε να ανυψωθεί το τείχος του Βερολίνου κατά 5 εκατοστά. Μια «καλύτερη αναλογία», θα πει ο ίδιος, και το επεξηγεί σε επιστολή της 7ης Αυγούστου: «Θα πρέπει να μπορεί να δει κανείς το τείχος του Βερολίνου καθαρά ως οικοδόμημα με τις αναλογίες του. Αμέσως το τείχος χάνει την απειλητικότητά του. Με εσωτερικό ξέσπασμα γέλιου [...] στρεφόμαστε προς το πνευματικό τείχος. Να το υπερβούμε, περί αυτού πρόκειται. Ναι, γνωρίζω το τείχος από εσωτερική εμπειρία.»[108]

Το σκάνδαλο καθιερώνει στην ουσία το Fluxus και τον Beuys ως φιγούρες

αναπόφευκτες που έχουν πλέον αναγνωριστεί από τα μέσα ενημέρωσης. Τον Σεπτέμβριο του 1964, μια τηλεοπτική εκπομπή παραχωρεί τελικά σαράντα πέντε λεπτά στο γεγονός, ενώ, λίγο αργότερα, η δράση του Beuys *Η σιωπή του Marcel Duchamp είναι υπερεκτιμημένη* μεταδίδεται ξανά στο δεύτερο κανάλι, το οποίο θα τον καλέσει μαζί με τον Brock και τον Vostell να διοργανώσουν ένα χάπενινγκ Fluxus σε απευθείας μετάδοση από τα στούντιο του Ντύσελντορφ για την εκπομπή *Drehscheibe*.

Πέρα από την κριτική που εκφράζεται την ίδια εποχή λίγο πολύ παντού σε όλες τις συχνότητες και που, στην ανάγκη, αντιπαραθέτει το νοσηρό και γκροτέσκο ευρωπαϊκό χάπενινγκ στο αμερικανικό χάπενινγκ –που είναι φειδωλό με τους παλιούς εφιάλτες–, οι καλλιτέχνες του Fluxus αποκτούν ακόμη χειρότερη φήμη, ιδίως ο Beuys, του οποίου η καθιέρωση ολοκληρώνεται με το σκάνδαλο που προκαλεί η αμφισβήτησή του από την ακαδημία των τεχνών του Ντύσελντορφ όπου διδάσκει, όπου τον κατηγορούν ότι δέχεται πάρα πολλούς φοιτητές και τους χρησιμοποιεί ως μάζες πολιτικής ίντριγκας. Το 1971, επιβάλλει ωστόσο τις δικές του μεταρρυθμίσεις (μη-διαλογής), όπως και την επόμενη χρονιά, και τον Φεβρουάριο το σκάνδαλο συνεχίζεται με το φιλμ του Hans Emmerling, ο οποίος τον ακολουθεί στο μάθημά του που τελειώνει με εικόνες πλυσίματος ποδιών και βαπτίσματος στον *Κέλτικο* κύκλο του. Ο Beuys παίζει τότε τον Χριστό-καθηγητή, καταδικάζοντας τον διευθυντή του σε ρόλο λογοκριτή-κατηγόρου. Όταν θα τον διώξουν, το 1972, ο καλλιτέχνης θα συνεχίσει να παραδίδει μαθήματα μπροστά στη σχολή και κάθε κίνηση των μέσων επικοινωνίας, υπέρ ή κατά του, θα λειτουργεί στο εξής προς όφελος της ολοένα και μεγαλύτερης δημοτικότητάς του στα μέσα ενημέρωσης.

Από πολλές απόψεις, ο Beuys είναι το ζωντανό παράδειγμα του ρόλου που παίζουν τα μέσα ενημέρωσης στην ιστορία της τέχνης της πρωτοπορίας: στη νέα κοινωνία των μέσων, τα πάντα μπορούν να γίνουν αντικείμενο εκμετάλλευσης και διέγερσης του κοινού, που είναι κορεσμένο από «καλά νέα» και εύκολα αδιαφορεί. Εξάλλου, όπως το λέει με ιδιαίτερα κυνικό τρόπο ο Otto Muehl το 1962, αναφερόμενος στους παραδοσιακούς κριτικούς που σνομπάρουν το κίνημα των καλλιτεχνικών δράσεων: «δεν έχουμε πια ανάγκη αυτούς τους βλάκες, προτιμούμε τους σημερινούς ρεπόρτερ, διότι ποιος ενδιαφέρεται πια στις μέρες μας για την κριτική της Τέχνης;».[109] Το αμερικανικό παράδειγμα είναι ως προς αυτό ενδεικτικό καθώς τότε η τέχνη της πρωτοπορίας εκλαϊκεύεται από τα μεγάλα μεταπολεμικά περιοδικά: ο Marcel Duchamp στο *Vogue*, ήδη από το 1945, ή ο Jackson Pollock στο *Life*, ήδη από το 1949. Ακόμη και τα πιο ριζοσπαστικά κινήματα στην Τέχνη όπως και στην πολιτική γίνονται αντικείμενο τηλεοπτικής κατανάλωσης, σύμφωνα με τους όρους μιας κατάστασης ριζικά νέας, την οποία

Τον Σε-
πέντε
του *Marcel*
το οποίο
χάπενινγκ
για την εκπομπή

πολύ παντού σε
νοστηρό και γκρο-
είναι φειδωλό με
ακόμη χειρότερη
με το σκάνδαλο
του Ντύσελντορφ
πολλούς φοιτητές και
επιβάλλει ωστόσο τις
μενη χρονιά, και τον
Emmerling, ο οποίος
πλυσίματος ποδιών και
τον Χριστό-καθηγητή,
κατηγόρου. Όταν θα τον
δίδει μαθήματα μπροστά
πέρ ή κατά του, θα λει-
δημοτικότητάς του στα

ράδειγμα του ρόλου που
πρωτοπορίας: στη νέα
τικείμενο εκμετάλλευσης
«καλά νέα» και εύκολα
τρόπο ο Otto Muehl το
συνομπάρουν το κίνημα
αυτούς τους βλάκες, προ-
ρεται πια στις μέρες μας
δειγμα είναι ως προς αυτό
αϊκεύεται από τα μεγάλα
gue, ήδη από το 1945, ή
και τα πιο ριζοσπαστικά
αντικείμενο τηλεοπτικής
ριζικά νέας, την οποία

θα κατανοήσουν πολύ σύντομα τα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς που εδρεύει στη Γαλλία και επιβάλλεται μακροπρόθεσμα ως ένας από τους κύκλους κριτικής που εναντιώνεται έντονα στο κατεστημένο.