

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

<sup>1</sup> Joseph Beuys, στο Irmeline Lebeer, «Joseph Beuys», *Cahiers d'art moderne*, no. 4, 1980, σ. 191.

<sup>2</sup> Ο Beuys αναφέρεται στον Ignace de Loyola. Το 1966 φαντάζεται μια δράση, τη *Manresa*, που ονομάζεται έτσι από το ισπανικό χωριό στο οποίο πήγε με τον Per Kirkeby για να τιμήσει το μέρος όπου ο μυστικιστής αυτός δέχθηκε την έκλαμψη και ίδρυσε την Κοινότητα του Χριστού, έπειτα από έναν τραυματισμό στον πόλεμο (το 1522), και έγραψε τις *Πνευματικές ασκήσεις* του. Οι δράσεις του Beuys που αναφέρονται στη μορφή του Χριστού είναι άλλωστε πολλές· βρίσκονται συγχρόνως στην επαναλαμβανόμενη παρουσία του σταυρού ή, συγκεκριμένα, το 1971, στη Βασιλεία, όταν πλένει τα πόδια των συμμετεχόντων προτού να γονατίσει μέσα σε μια σκάφη με τα χέρια ανοιχτά στο σχήμα του σταυρού για να δεχτεί το νερό που του ρίχνουν. Βλ. Friedhelm Mennekes, *Joseph Beuys, «Manresa»: eine Aktion als geistige Übung zu Ignatius von Loyola*, Φρανκφούρτη/Λειψία 1992. Για το θέμα του σταυρού, βλ. Maurice Blaussyld, «La croix», *Joseph Beuys*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1994.

<sup>3</sup> Βλ. τις «τέσσερις αναγνώσεις» του έργου του Beuys όπως τις προσδιορίζει ο Rainer Rochlitz, στο «Beuys entre symptôme et symbole», *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, La Lettre volée, Παρίσι 2002, και ιδίως τα κείμενα των Benjamin H. D. Buchloh, Catherine Francblin και Éric Michaud. Σχετικά με τον ενθουσιασμό της κριτικής και γενικότερα την υποδοχή αυτού του έργου, βλ. τη διατριβή της Maité Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Rennes 2, 2001.

<sup>4</sup> Η έκφραση αυτή είναι του Δημοσθένη Δαββέτα, στο *Écriture poétique & langage plastique*, τόμος 1: *Joseph Beuys*, Au Même Titre Editions, 2000, σ. 92.

<sup>5</sup> Σε αντίθεση με τη γαλλική γλώσσα για παράδειγμα, που θεωρείται ότι έχει καταργήσει τα αρχέτυπα, συνενώνοντας τα εδάφη, εις βάρος όμως των ιδιαίτερων τοπικών χαρακτηριστικών τους. Ο Beuys θεωρούσε εξάλλου ότι σ' αυτό οφειλόταν η κακή υποδοχή του έργου του στη Γαλλία. Βλ. Joseph Beuys, «Discours sur mon pays», στο *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, Παρίσι 1988. Ο Beuys αρνείται την πρόσκληση που του γίνεται το 1971 να εκθέσει έργα του στο Παρίσι. Το 1974 γίνεται μια έκθεση πολλαπλών και βιβλίων στην γκαλερί Bama στο Παρίσι και στο βιβλιοπωλείο Librairie du Fleuve στο Μπορντό. Το 1975, ο Pontus Hulten, που μόλις είχε αναλάβει τη διεύθυνση του εθνικού μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, φροντίζει για την αγορά του πιάνου με ουρά καλυμμένο με τσόχα, για το μελλοντικό τότε Centre Georges Pompidou.

<sup>6</sup> Ο Joseph Beuys συντάσσει ένα πρώτο βιογραφικό σημείωμα στις 7 Μαρτίου του 1961 για την υποψηφιότητά του στη θέση καθηγητή της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Ντύσελντορφ. Έξι μήνες αργότερα, συντάσσει βιογραφικά σημειώματα για έναν πρώτο κατάλογο, στα οποία εκφράζει την επιθυμία του να «σμιλεύσει τη βιογραφία του». Θα ακολουθήσουν κι άλλα βιογραφικά σημειώματα, ιδίως το *Lebenslauf-werklauf*, το 1964, το οποίο θα ενισχύσει τη ρομαντική πλευρά της βιογραφίας του.

<sup>7</sup> Για να μείνουμε στα χρόνια που μας ενδιαφέρουν: *Zwei bandagierte Frauen*, 1949, *Badewanne*, 1960· *Sans titre (couteau + sparadrap)*, 1962· *Das Conterganking*, 1963· *Sibirische Symphonie 1. Satz*, 1963· *Eurasia*, 1966· *Rüchenstütze für einen feingliedrigen Menschen (Hasentypus) aus dem 20. Jahrhundert p. Chr.*, 1970-1972, *Gehirnschalen*, 1973· *Zeige deine Wunde*, 1975.

<sup>8</sup> Στο Ντύσελντορφ και στο Έσεν.

<sup>9</sup> Βλ. Joseph Beuys ερωτώμενος από τον Herbig Jost, «Die Dinge haben ihre Sprache», *Süddeutsche Zeitung*, 26-27 Ιανουαρίου 1980, αναδημοσιευμένο στο Armin Zweite (επιμ.), *Joseph Beuys, Zeige deine Wunde*, Schelmann & Klüser, Μόναχο 1980, τόμος 2, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά με αυτό το θέμα, την ανάλυση του Jean-Philippe Antoine, «La pilule d'art du docteur Beuys», στο *L'art médecine*. Πρακτικά συνεδρίου, ό.π., σσ. 12-33.

<sup>11</sup> Joseph Beuys, «Discours sur mon pays», στο *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, ό.π., σ. 27.

<sup>12</sup> Βλ. Keto von Waberer, «Das Nomadische Spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys», στον κατάλογο της έκθεσης, *Eine Innere Mongolei*, Kestner-Gesellschaft, Ανόβερο 1990, σ. 199.

<sup>13</sup> Götz Adriani - Winfried Konnertz - Karin Thomas, *Joseph Beuys, DuMont*, Κολονία 1973, σ. 13. Πρόκειται για την πρώτη μονογραφία του Beuys, την οποία επέβλεψε ο ίδιος.

<sup>14</sup> Βλ. Benjamin H. D. Buchloh, στο Stephan Von Wiese (επιμ.), *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987. Joseph Beuys Die Akademie Der allgemeine Aufbruch*, Kunstmuseum, Ντύσελντορφ 1987, σ. 64.

<sup>15</sup> Βλ. ιδίως Benjamin H. D. Buchloh, «The Twilight of the Idol. Preliminary. Notes for a Critique», *Artforum*, τόμος XVIII, νο. 5, Ιανουάριος 1980, σσ. 35-43.

<sup>16</sup> Ο κατάλογος των βιβλίων της βιβλιοθήκης του Beuys έχει εκδοθεί στο Volker Harlan (επιμ.), *Joseph Beuys-Tagung. Basel 1-4 Μαΐου 1991*, Wiese Verlages, Βασιλεία 1991, σσ. 293-295.

<sup>17</sup> Το 1949 κερδίζει ένα διαγωνισμό για μια *rietà*.

<sup>18</sup> Joseph Beuys, «Notizzettel», στο Harald Szeemann (επιμ.), *Joseph Beuys*, MNAM, Παρίσι 1994, σ. 243.

<sup>19</sup> Ο Franz-Joachim Verspohl πρότεινε ένα γλωσσάρι που προσδιορίζει τη διαφορά ανάμεσα στη δράση, το χάπενινγκ και την περφόρμανς, στο *Joseph Beuys, Das Kapital Raum 1970-1977: Strategien zur Reactivierung der Sinne*, Fischer Taschenbuch, 1984, σσ. 74-75, αναφέρεται και είναι μεταφρασμένο από τη Maité Vissault, στο *La problématique de l'identité allemande à travers la reception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σ. 163.

«Δράση: παρουσίαση με τη βοήθεια θεατρικών μέσων. Η σύλληψη και τα μέσα είναι επακριβώς καθορισμένα. Περιορίζονται στο χώρο και το χρόνο αλλά, όπως και η θεατρική παράσταση, μπορούν να επαληθευτούν. Οι διάφορες φάσεις της δράσης είναι καταχωρημένες σε παρτιτούρες.»

«Χάπενινγκ: αυτοσχεδιασμός, σκηνοθεσία, πολυσύνθετο, όπου τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το κοινό πρέπει να συμμετέχουν ενεργά. Το χάπενινγκ δεν είναι σαφώς σχεδιασμένο,

ούτε σε σχέση με το χώρο ούτε στο χρόνο, και μπορεί να στηριχτεί σε σχέσεις υλικών και χώρου.»

«Περφόρμανς: σωματική τέχνη και τέχνη της επίδειξης, στην οποία ο καλλιτέχνης δρα συνήθως με την κίνηση, τη μιμητική και/ή ακουστικά.»

Ο Beuys χρησιμοποιεί τη δράση, με την έννοια ότι είναι πιο κοντά σε ένα θέατρο όπου η συμμετοχή του κοινού δεν απαιτείται με άλλον τρόπο πέραν του παραδοσιακού.

<sup>20</sup> Το πρωτότυπο κείμενο ήταν: «Die Plastik ist Leuchter, Schale, Kristall, Blume, Monstranz. Die Morgensonne soll sich darin vielfältig brechen und durch den Glanz des polierten Silbers weit ausstrahlen», αναφέρεται από τον Franz Joseph van der Grinten, «Beuys Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitzmonument», στο Inge Lorenz (επιμ.), 1996, σ. 200. Αναφέρεται και έχει μεταφραστεί από τη Maité Vissault, στο *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σ. 274.

<sup>21</sup> Βλ. ιδίως την περίφημη σκέψη του Adorno στο *Kulturkritik und Gesellschaft*, που γράφτηκε το 1949 και δημοσιεύτηκε το 1951.

<sup>22</sup> Τα λόγια του Joseph Beuys αναφέρονται από τον Jean-Philippe Antoine, στο «La pilule d'art du docteur Beuys», στο *L'art médecine*. Πρακτικά συνεδρίου, ό.π., σσ. 30-33.

<sup>23</sup> Wolf Vostell, *Yellow Pages or Action Page, Vaseline sTREET* (Journal Fluxus no. 8), 1966.

<sup>24</sup> Από τις 3 Οκτωβρίου έως τις 15 Νοεμβρίου του 1967, στην γκαλερί René Block στο Βερολίνο. Στην γκαλερί σύχναζαν οι οπαδοί της πρωτοπορίας, και οι συντηρητικοί τη θεωρούσαν μέρος άκρως αριστερό - στην πραγματικότητα την επισκέπτονταν άνθρωποι της Αριστεράς και της άκρας Αριστεράς και θεωρείτο από άλλους στρατευμένους αμφισβητίες ως υπερβολικά ελιτίστικη.

<sup>25</sup> Τον Ιούλιο του 1968, υπό τον τίτλο *Η πρωτοπορία της Δυτικής Γερμανίας και του Δυτικού Βερολίνου και του Λίντιτσε*, στην γκαλερί Spala, την οποία διηύθυνε ο ιστορικός τέχνης Jindřich Chaloupecký και η οποία θα κλείσει μετά από την καταστολή της Άνοιξης της Πράγας.

<sup>26</sup> Το «ευρασιατικό μπαστούνι» (*Eurasienstab*) έχει διάμετρο 2,5 εκατοστά και μήκος 3,64 εκατοστά. Το χρησιμοποιεί για πρώτη φορά στη δράση *EURASIENSTAB 82 mm fluxorum organum*, στις 2 Ιουλίου του 1967, στην γκαλερί Nächst St Stephan στη Βιέννη.

<sup>27</sup> *Soziale Plastik* είναι ο τίτλος ενός βωβού ασπρόμαυρου φιλμ των 16mm του Lutz Mommartz, γυρισμένο με στατικά πλάνα, που δείχνει τις σχεδόν ανεπαίσθητες αλλαγές στο πρόσωπο του Beuys ο οποίος μεταμορφώνεται.

<sup>28</sup> Σχετικά με τον δανδισμό, βλ. Françoise Coblence, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, PUF, Παρίσι 1988.

<sup>29</sup> Joseph Beuys, αναφέρεται από τον Heiner Stachelhaus, *Magazin Kunst*, 1973, σ. 43, αναφέρεται μεταφρασμένο από τη Maité Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σ. 217.

<sup>30</sup> Βλ. Joseph Beuys, στο Wilfried Wiegand, «Kann Plastik die Welt verändern?», *FAZ*, 2 Φεβρουαρίου 1971, αναφέρεται από τον Lothar Romain στο έργο του (από κοινού με τον Rolf Wedewer) *Über Beuys*, Droste Verlag, Ντύσελντορφ 1972, σ. 106.

<sup>31</sup> Βλ. Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst: Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Gebr. Mann, Βερολίνο 1998, σ. 310.

<sup>32</sup> Βλ. Maria Lerm, «Beuys-crise psychique et lecture de Joyce», *Joseph Beuys*, κατάλογος έκθεσης, 1994, ό.π.

<sup>33</sup> Βλ. Bernhard Blume, «Beuys alchimiste», στο *Joseph Beuys*, κατάλογος έκθεσης, 1994, ό.π.

<sup>34</sup> Joseph Beuys, συζήτηση, με την ευκαιρία της Documenta V, με την Clara Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der Documenta V/1972*, Ullstein, Βερολίνο 1997, σ. 65.

<sup>35</sup> Κοντά στο μέρος όπου είχε ζήσει ο ίδιος ο Beuys.

<sup>36</sup> Το 1965, στην γκαλερί René Block.

<sup>37</sup> Joseph Beuys, συζήτηση με τον Achille Bonito Oliva, 1973, αναπαράγεται στη συλλογή κειμένων του Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ό.π., σ. 88.

<sup>38</sup> Βλ. Ludwig Leiss, *Kunst im Konflikt: Kunst und Künstler im Widerstreit mit der «Obrigkeit»*, Walter de Gruyter & Co, Βερολίνο, Νέα Υόρκη 1971, σ. 513.

<sup>39</sup> Βλ. Oskar Bätschmann, «Beuys propagierte die Entgrenzung des Kunstbegriffs und des Künstlers und pflegte gleichzeitig sein Image als Prophet und Martyrer», *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, DuMont, Κολογία 1997, σ. 225, αναφέρεται μεταφρασμένο από τη Maité Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σ. 19.

<sup>40</sup> Joseph Beuys, συνέντευξη με τον Achille Bonito Oliva, 1973, αναδημοσιευμένη στη συλλογή κειμένων του Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ό.π., σ. 82.

<sup>41</sup> Βλ. επίσης William Furlong (επιμ.), *Audio Arts: Beunruhigende Versuche zur Genauigkeit*, Reclam, Λειψία 1992, σ. 212. Στους *Times* της 12ης Νοεμβρίου 1979, ο Robert Hughes είπε ωμά εκείνο που πολλοί σκέφτονταν: «Würde man behaupten in Beuys Kunst ginge es um Erde und Rasse, so käme man der Wahrheit ziemlich nahe.» (Δεν ήμασταν και πολύ μακριά από την αλήθεια υποθέτοντας ότι η τέχνη του Beuys είχε να κάνει με τη γη και τη φυλή. Διεκδικεί πράγματι όλο και πιο ξεκάθαρα, από τη δεκαετία του 1980 και στο εξής, το ότι ανήκει στη γερμανική πατρίδα.) Βλ. το κείμενό του *Rede über das eigene Land: Deutschland* («Ομιλία για τη χώρα μου: τη Γερμανία»), στο Μόναχο, το 1985, με την ευκαιρία του εορτασμού για την ίδρυση του RFA. Σε αυτή την ομιλία, ήλπιζε, σύμφωνα με παλιές ξεπερασμένες αντιλήψεις των αρχών του αιώνα, σε γιατρεία αυτής της «γης» όπου γεννήθηκαν οι Γερμανοί, αναπτύσσοντας ξανά τις ιδέες του για την Τέχνη ως ανανέωση ενός κόσμου που θα έβραζε τέλος στο μοντέρνο και τις παραδόσεις.

<sup>42</sup> Βλ. για παράδειγμα Werner Spies, «Von Filz und Fett zum Sonnenstaat?: Joseph Beuys im Guggenheim-Museum in New York», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 Νοεμβρίου 1979, σ. 21.

<sup>43</sup> Μανιφέστο του SPUR, 1958, αναφέρεται από την Barbara Lange, *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*,

Reimer, Βερολίνο 1999, σ. 65, αναφέρεται μεταφρασμένο από τη Maïté Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la reception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σσ. 63-64.

<sup>44</sup> Βλ. Herbert Marcuse, *Reason and Revolution*, Humanities Press, Inc., Νέα Υόρκη 1954.

<sup>45</sup> Βλ. Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, Παρίσι 2002.

<sup>46</sup> Πρόκειται για τα έργα *Die grosse Nacht im Eimer* και *Der nackte Mann*.

<sup>47</sup> Ο κατάλογος όσων πρόσκεινται στο Fluxus είναι μακρύς: μεταξύ άλλων βρίσκουμε τους Ay-o, George Brecht, Ken Friedman, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Yōko Ono, Benjamin Patterson, Takako Saito, καθώς και τους Scheemann, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts και Young. Σχετικά με την ταυτότητα του Fluxus, ο Jean-Jacques Lebel παρατηρεί ότι κανείς δεν θα έπρεπε να είναι ο αποκλειστικός θεματοφύλακας του πνεύματος της ομάδας αυτής. Σε επιστολή του προς την Kristine Stiles, της 3ης Αυγούστου του 1991, αναφέρει:

«Άκουσα να μιλάνε για "In the Spirit of Fluxus"... είναι άραγε το ίδιο παλιό γραφειοκρατικό ψέμα που ισχυρίζεται ότι το ορθόδοξο Fluxus "το" επινόησε εξ ολοκλήρου (ότι το Gutai ή τα Χάπενινγκ ή το Νταντά δεν υπήρξαν ποτέ), ότι ήταν καθαρά ένα κίνημα "Amerika Uber Alles" (εξαιρώντας την Ασία, τη Λατινική Αμερική & την Ευρώπη);» Η επιστολή αναφέρεται από την Kristine Stiles, «Entre l'eau et la pierre», *L'esprit Fluxus*, Musées de Marseille, 1995, σ. 98.

<sup>48</sup> Βλ. «Festum Fluxorum Fluxus», *Joseph Beuys*, κατάλογος έκθεσης, 1994, ό.π.

<sup>49</sup> Το έργο *La Sonnerie de la Rose + Croix* το είχε συνθέσει ο Erik Satie υπό την πνευματική επιρροή του Joséphin Péladan, ιδρυτή, το 1890, του καθολικού Τάγματος των Ροδόσταυρων και του πρώτου Σαλονιού του Ρόδου + Σταυρού, το 1892, ο οποίος ήταν επιπλέον και ο μεταφραστής του Richard Wagner στα γαλλικά από το 1894 και μετά.

<sup>50</sup> Βλ. Götz Adriani - Winfried Konnertz - Karin Thomas, *Joseph Beuys, Life and Works*, Barron's Educational Series, Inc. Woddbury, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Τορόντο 1979.

<sup>51</sup> *Ordnung*, αναπαράγεται από τον Peter Schmieder, *Unlimitiert: Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch; Unlimitierte Multiples in Deutschland; Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Walther König, Κολονία 1998, σ. 66· αναφέρεται μεταφρασμένο από τη Maïté Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la reception de l'œuvre de Joseph Beuys*, ό.π., σ. 108.

<sup>52</sup> Σχετικά με την επιμονή των δεσμών με το Νταντά, βλ. ιδίως Marc Dachy, «L'objection de la date. L'avant-garde en art: le point de vue situationniste face à Dada et aux néo-dadas», *Archives & documents situationnistes*, Denoël, νο. 2, φθινόπωρο 2002.

<sup>53</sup> Henry Flynt, «Fight Musical Decoration of Fascism!», αφίσα-μπροσούρα, συλλογή Fluxus των Gilbert και Lila Silverman, Detroit· και αφίσα-μπροσούρα «Picket Stockhausen Concert».

<sup>54</sup> *Fluxus News-Policy Newsletter*, νο. 6, 6 Απριλίου 1963.

<sup>55</sup> Θέσεις που θα εκφραστούν στο *Woman is the Nigger of the World*, 1972, που θα

υπογράφει με τον John Lennon, και το οποίο θα εγγραφεί στα άλμπουμ *Sometime in New York City* και *Shaved Fish*.

<sup>56</sup> Yōko Ono, *Grapefruit Juice*, 1964, αναφέρεται από τον Marc Dachy, στο *Dada au Japon*, ό.π., σ. 162.

<sup>57</sup> Στο ίδιο.

<sup>58</sup> Yōko Ono, *Grapefruit*, β' έκδοση, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη 1970, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

<sup>59</sup> Αυτός είναι και ο παλμός καρδιάς που ακούγεται στο άλμπουμ τους *Music no 2: Life with the Lions* (1969).

<sup>60</sup> Η δράση γίνεται στη Βιέννη κι έπειτα στο Μόναχο και την Κολονία, όπου, αυτήν τη φορά, η Erika Mies, φίλη της Valie Export, κρατά το megάφωνο, γεγονός που προκάλεσε την ασυνήθιστη επιθετικότητα του κοινού.

<sup>61</sup> Βλ. Chrissie Iles, «Valie Export: Space, Splitting, Projection», *Valie Export. Ob/de + Con(struction)*, Goldie Paley Gallery/Moore College of Art and Design, Φιλαδέλφεια 1999.

<sup>62</sup> Σχετικά με αυτή την άρνηση της απόλαυσης του άνδρα, βλ. Régis Michel, «JE SUIS UNE FEMME. Trois essais sur la parodie de la sexualité», *Valie Export*, Caroline Bourgeois (επιμ.), Editions de l'Œil, 2003.

<sup>63</sup> Valie Export, αναφέρεται από τη Roswitha Mueller, στο *Valie Export. Fragments of the Imagination*, Indiana University Press, Bloomington και Indianapolis 1994, σ. 17. Βλ. επίσης το άρθρο της «Aspects of Feminist Actionism», *New German Critique*, άνοιξη-καλοκαίρι, 1989.

<sup>64</sup> Βλ. τη συνέντευξή της με την Elisabeth Lebonici στο *VALIE EXPORT*, Editions de l'Œil, Παρίσι 2003, σ. 148.

<sup>65</sup> Βλ. Kristine Stiles, «Corporia vilia, Valie Export's Body», *Valie Export. Ob/de + Con(struction)*, ό.π.

<sup>66</sup> R. Askey, «Ein Interview mit VALIE EXPORT», *High Performance*, τόμος 4, νο. 1, άνοιξη 1981, σ. 80.

<sup>67</sup> Συζήτηση της 12ης Ιουνίου 1990 με την Kristine Stiles, «Entre l'eau et la pierre», *L'esprit Fluxus*, ό.π., σ. 77.

<sup>68</sup> Yōko Ono στο *The Guests Go in to Supper: John Cage, Robert Ashley, Yōko Ono, Laurie Anderson, Charles Amirkhanian, Michael Peppe, K. Atchley, Melody Summers, Kathleen Burch και Michael Summer* (επιμ.), Burning Books, Όκλαντ και Σαν Φρανσίσκο 1985, σ. 174.

<sup>69</sup> Για την περίπτωση της Γαλλίας σε σχέση με τις άλλες χώρες και σε βάθος χρόνου, βλ. το βιβλίο της Elisabeth Lebonici και της Catherine Gonnard, *La creation des femmes artistes en France. 1900-2000*, υπό έκδοση.

<sup>70</sup> Dick Higgins, «Intermedia», *Something Else Newsletter*, νο. 1, Φεβρουάριος 1966.

<sup>71</sup> Το κέντρο του Fluxus θα μπορούσε να μετακινηθεί, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, στην Ιαπωνία, όταν ο Maciunas, που συνδεόταν με τη Yōko Ono και τον Ichiyanagi Toshi, σκέφτεται να εγκαταστήσει μια «συλλογική φάρμα». Τον Ιανουάριο του 1963 γράφει στον George Brecht ότι προτιμά «την Ιαπωνία από κάθε άλλη χώρα μετά από τη

Σιβηρία ή τη Μογγολία, επειδή η ζωή εκεί δεν είναι ακριβή, η τυπογραφία είναι καλής ποιότητας, μπορεί κανείς να χτίσει ένα σπίτι, μια αποθήκη ή έναν μεγάλο χώρο σε λογική τιμή, ενώ συγχρόνως οι Ιάπωνες αγαπούν ιδιαίτερα τη νέα τέχνη και τη μη-Τέχνη. Η τεχνολογία, το συμπαθητικό ιστορικό κλίμα (ο πολιτικός προσανατολισμός της νέας γενιάς), η γεινιάσή της με τη Σιβηρία [τον] κάνουν αυτή την εποχή να στρέφεται με τον Toshi προς αυτή την κατεύθυνση». Βλ. την επιστολή του Maciunas προς τον Brecht η οποία αναφέρεται από τον Marc Dachy, στο *Dada au Japon*, ό.π., σ. 164.

<sup>72</sup> Βλ. George Maciunas, «Perspectives pour le centre des arts de New Marlborough» (χ.χ., γύρω στο 1976), στο *Fluxus etc/Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Jon Hendricks (επιμ.), κατάλογος έκθεσης, Ink &, Νέα Υόρκη 1983, σ. 287.

<sup>73</sup> Η Filmakers Cooperative θα γίνει Anthology Film Archives, προτού να επιστρέψει στη Wooster Street 80, μετά το 1974, για μερικά χρόνια ακόμη.

<sup>74</sup> Η κατάσταση περιγράφεται περιληπτικά από την Grace Glueck, τον Ιούνιο του 1968 στους *New York Times*, ως εξής: «Με ελάχιστη βοήθεια από τα ιδρύματα και τους επίσημους οργανισμούς, η FCI (Fluxus Cooperative, Inc.) έχει ήδη στήσει τέσσερις συνεταιρισμούς στη ζώνη ελαφράς βιομηχανίας που βρίσκεται μεταξύ της Houston Street και της Canal Street. Το Fluxhouse μπορεί να βάζει υποθήκες, να κάνει νομικές και αρχιτεκτονικές δικαιопραξίες, να αναλαμβάνει εργασίες ανακαίνισης και (αν τα μέλη το επιθυμούν) να διαχειρίζεται τα κτίρια.

<sup>75</sup> George Maciunas, επιστολή προς τον Tomas Schmit, 1η Ιανουαρίου 1964, αναπαράγεται στο Jürgen Becker, Wolf Vostell (επιμ.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt, Reinbek 1965, σ. 199.

<sup>76</sup> Βλ. Ken Friedman, *Fluxus & Co*, Emily Harvey Gallery, Νέα Υόρκη, σ. 3.

<sup>77</sup> Συζήτηση με τον René Block στο René Block (επιμ.), *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Museum Wiesbaden, Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen, Daadgalerie, Wiesbaden, Cassel, Berlin 1983, σ. 354.

<sup>78</sup> Για παράδειγμα, βλ. το περιβόητο δωμάτιο του Ben, που στις μέρες μας παρουσιάζεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Centre Georges Pompidou στο Παρίσι.

<sup>79</sup> Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performance Arts*, Verlag Gebr. Koenig, Κολονία 1970, σσ. 79-80. Για τον ίδιο, βλ. επίσης *Robert Filliou génie sans talent*, musée d'Art moderne, Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003.

<sup>80</sup> Η δράση περιγράφεται λεπτομερώς από τον Justin Hoffmann, *Destruktionskunst: Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Verlag Silke Schreiber, Μόναχο 1995, σσ. 76-78.

<sup>81</sup> Wulf Herzogenrath, στο Wulf Herzogenrath και Gabriela Lueg (επιμ.), *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Metropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Kölnischer Kunstverein, Κολονία 1986, σ. 14.

<sup>82</sup> John Cage, «More on Paik», στο *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces*, Richard Kostelanetz (επιμ.), Limelight Editions, Νέα Υόρκη, σ. 155.

<sup>83</sup> Mary Bauermeister, στο Wulf Herzogenrath και Gabriela Lueg (επιμ.), *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Metropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, ό.π., σ. 143.



<sup>84</sup> Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Jacqueline Chambon, Nîmes, σ. 269· μεταφρασμένο από το κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1983 από το University of Chicago.

<sup>85</sup> Αν πάρουμε το ηλεκτρονικό κίνημα που ξεκίνησε στη Γερμανία ο Paik ή ο Vostell, για παράδειγμα, κανείς ή σχεδόν κανείς δεν συγκρατεί την πρότασή τους και χρειάζεται να φανούν ακόμη πιο δηκτικοί και προσβλητικοί, καθώς οι προσπάθειές τους προσκρούουν σε τοίχο. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, αντιθέτως, η τηλεόραση αναπτύσσει ένα χώρο για τον πειραματισμό των καλλιτεχνών, προτείνοντάς τους στούντιο και μέσα. Το άνοιγμα που δημιουργείται ως προς την pop art είναι έκδηλο, ακόμη και στον ηλεκτρονικό τομέα. Παρόλο που η κοινωνία δεν άλλαξε και τόσο, τουλάχιστον όχι προς την κατεύθυνση που ήθελαν οι καλλιτέχνες, τα έργα και οι δράσεις στις Ηνωμένες Πολιτείες πολλαπλασιάζονται, προσελκύοντας μια μερίδα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας που βιάζεται να δράσει. Προγράμματα αναπτύσσονται σχεδόν παντού, στη Βοστώνη (με την υποστήριξη του Ιδρύματος Rockefeller), στο Σαν Φρανσίσκο (National Center for Experiments in Television), στη Νέα Υόρκη (Television Laboratory από το WNET/Kanal 1). Το κανάλι WGBH-TV της Βοστώνης προβάλλει, τον Μάρτιο του 1969, την πρώτη εκπομπή βίντεο έργων τέχνης (*The Medium is the Medium*) των καλλιτεχνών της περιοχής: Paik, Kaprow, Piene, Tambellini, Seawright, Tadlock. Η πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση τέχνης με τέτοιον προσανατολισμό γίνεται το 1969, στην γκαλερί Howard Wise στη Νέα Υόρκη, με έργα έντεκα καλλιτεχνών, εκ των οποίων και ο Paik. Το 1970 παρουσιάζεται η *Vision and Television*, στο Rose Art Museum, Waltham της Μασαχουσέτης και η *Information*, στο MoMA στη Νέα Υόρκη. Βλ. Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Editions du Regard, Παρίσι 2001.

<sup>86</sup> Βλ. Richard Kostelanetz (επιμ.), *Writings about John Cage*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, σ. 16. Βλ. επίσης John Cage, *Silence*, Editions Denoël, Παρίσι 2004.

<sup>87</sup> Ο John Cage φοίτησε με τον Suzuki στο Πανεπιστήμιο της Columbia, από το 1945 έως το 1947.

<sup>88</sup> Στις 9 Ιουνίου του 1962, στην γκαλερί Parnass, στο Wuppertal.

<sup>89</sup> Στις 16 Ιουνίου του 1962, Kammerspiele του Ντύσελντορφ.

<sup>90</sup> Nam June Paik, «Beuys vox Paik», *Art and Design*, τόμος 8, νο. 1-2, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1993, σ. 51, αναφέρεται μεταφρασμένο από τον Pierre Seurisse, *Les six faces du dé: le jeu des hasards dans l'art autour de 1960*, διδακτορική διατριβή, Jean-Marc Poinsot (επιμ.), Πανεπιστήμιο Rennes 2, σ. 329.

<sup>91</sup> Nam June Paik, «Dragging Suite», στο Ken Friedman, *The Fluxus Performance Workbook*, El Djarida, 1990, σ. 44· αναφέρεται μεταφρασμένο από τον Pierre Seurisse, στο ίδιο, σ. 352.

<sup>92</sup> Βλ. Ken Friedman, *The Fluxus Performance Workbook*, ό.π., σ. 39.

<sup>93</sup> «L'absence et ses habilleurs (suite)», *Internationale Situationniste*, νο. 9, Αύγουστος 1964, ό.π., σ. 376.

<sup>94</sup> Την ίδια χρονιά στη Νέα Υόρκη, ο Maciunas και ο Henry Flynt τα βάζουν με τη συναυλία του Stockhausen, κατηγορώντας τον ότι υπερασπίζεται μια ελιτίστικη τέχνη. Η διαμαρτυρία είναι μάλλον μεμονωμένη και δεν έχει την απήχηση που περίμεναν.

<sup>95</sup> Ο Paik αναφέρει αυτόν τον αριθμό, που αμφισβητείται από άλλους.

<sup>96</sup> Ονομάζει αυτά τα αντικείμενα «décoll/ages» καθώς και ό,τι αφορά τις εγκαταστάσεις, τα φιλμ και τις ηλεκτρονικές περφόρμανς. Η Françoise Parfait σημειώνει ότι η διαμάχη για το ποια έγιναν πρώτα μπορεί να αφηθεί κατά μέρος, στο μέτρο που «πειραματισμοί με την παραμόρφωση του σήματος ή με την πλαστική χρήση του μέσου είχαν ήδη γίνει από παραγωγούς τηλεόρασης όπως ο Ernie Kovacs (ήδη από το 1957 στις Ηνωμένες Πολιτείες) και ο Jean-Christophe Averty (στη Γαλλία την ίδια εποχή), ή από καλλιτέχνες όπως ο Lucio Fontana το 1952». Βλ. Françoise Parfait, *Video, un art contemporain*, ό.π., σ. 21.

<sup>97</sup> Με την ευκαιρία του Φεστιβάλ YAM, που οργανώνει ο George Segal στη φάρμα του στο Nouveau-Brunswick.

<sup>98</sup> Με την ευκαιρία του *9 Decollagen*.

<sup>99</sup> Η Françoise Parfait περιγράφει τους πειραματισμούς «άγριας τηλεόρασης» στα χρόνια 1960-1970 και τη δουλειά όλων εκείνων που κάνουν ανταρτοπόλεμο ενάντια στην επίσημη τηλεόραση. Μεταξύ άλλων, στη Γαλλία, με τα *Video Out* (1970), *Vidéo 00* (1971), *Son Video* του Chris Marker (1971), *Sonimage* με τον Jean-Luc Godard (1973), σχετικά με το UP6 του ENSBA (1970)· στις Ηνωμένες Πολιτείες, γύρω από την ομάδα καλιφορνέζων καλλιτεχνών *ANT FARM* (από το 1971 και μετά). Βλ. Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, ό.π.

<sup>100</sup> Nam June Paik, στο Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik, Fluxus Video*, Μόναχο 1983, αναφέρεται από την Gerda Lampalzer, στο *Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Promedia, Βιέννη 1992, σ. 33.

<sup>101</sup> Στις 4 Οκτωβρίου 1965. Το ίδιο έτος συντάσσει ένα κείμενο για το New School for Social Research στη Νέα Υόρκη, σε συνεργασία με τον Bill Wilson, κατά την παραμονή του στο σπίτι του. Στο κείμενο αυτό υπερασπίζεται την εφεύρεση καναλιών από τον ίδιο και την κατασκευή φορητής ηλεκτρονικής τηλεόρασης για συναυλίες που να μπορεί να μεταφέρεται εύκολα για να γίνονται επιδείξεις στα πανεπιστήμια. Ο αντίκτυπος θα είναι πρωτόγνωρος, αναγγέλλει ο ίδιος, «εφόσον θα πρόκειται για μια γέφυρα ανάμεσα σε δύο κουλτούρες, καθώς θα απευθύνεται τόσο σε ανθρώπους ευαισθητοποιημένους ως προς την Τέχνη όσο και στα επιστημονικά μυαλά. Αυτά τα δύο πειραματικά και εκπαιδευτικά προγράμματα στοχεύουν σε ένα τρίτο στάδιο: την κατασκευή ενός μετασχηματιστή με πολυάριθμες δυνατότητες που ο καθένας θα μπορεί να χρησιμοποιεί στο σπίτι του, βρίσκοντας την ευκαιρία στον ελεύθερο χρόνο του να μετατρέψει την τηλεόρασή του, από παθητική ψυχαγωγία, σε εργαλείο ενεργής δημιουργίας». Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *Nam June Paik: Video'n'Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse, Νέα Υόρκη 1974.

<sup>102</sup> Μια καινούργια συνοπτική εκδοχή αυτής της δράσης θα γυριστεί σε ταινία το 1970 από τον Gerry Schum· ένα απόσπασμα αυτής της εκδοχής θα μεταδοθεί από τη γερμανική τηλεόραση στην εκπομπή *Identifications*, τον Νοέμβριο του 1970.

<sup>103</sup> Βλ. Wulf Herzogenrath, συζήτηση με τον Joseph Beuys, στο *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Στουτγάρδη, χ.χ., σσ. 94-98.

<sup>104</sup> Βλ. Julie Heintz, «La question des médias», *Joseph Beuys*, 1994, ό.π.

... άλλους.

... ό,τι αφορά τις εγκατα-  
... Parfait σημειώνει ότι η  
... στο μέτρο που «πειρα-  
... ρήση του μέσου είχαν ήδη  
... από το 1957 στις Ηνωμένες  
... (ποχή), ή από καλλιτέχνες  
... *eo, un art contemporain,*

... orge Segal στη φάρμα του

... άγριας τηλεόρασης» στα  
... παρτοπόλεμο ενάντια στην  
... *eo Out* (1970), *Vidéo 00*  
... Jean-Luc Godard (1973),  
... είες, γύρω από την ομάδα  
... (ά). Βλ. Françoise Parfait,

... ik, *Fluxus Video*, Μόναχο  
... *historischer Überblick und*

... ενο για το New School for  
... Wilson, κατά την παραμονή  
... εση καναλιών από τον ίδιο  
... ναυλίες που να μπορεί να  
... α. Ο αντίκτυπος θα είναι  
... α μια γέφυρα ανάμεσα σε  
... αισθητοποιημένους ως προς  
... αματικά και εκπαιδευτικά  
... ή ενός μετασχηματιστή με  
... μοποιεί στο σπίτι του, βρί-  
... ει την τηλεόρασή του, από  
... τον κατάλογο της έκθεσης  
... eum of Art, Syracuse, Νέα

... γυριστεί σε ταινία το 1970  
... μεταδοθεί από τη γερμανική  
... 1970.

... Beuys, στο *Videokunst in*

... Beuys, 1994, ό.π.

<sup>105</sup> Στο Βισμπάντεν, τον Σεπτέμβριο του 1962.

<sup>106</sup> Richard O'Reagan, «There's Music - and Eggs - in the Air!», *Stars and Stripes*, Κυριακή 21 Οκτωβρίου 1962, σ. 33.

<sup>107</sup> Βλ. Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Παρίσι 1994, σ. 39, αναφέρεται από τον Alain Borer, στο «Déploration de Joseph Beuys», κατάλογος έκθεσης, 1994, ό.π., σ. 30.

<sup>108</sup> Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ό.π., σσ. 98-99.

<sup>109</sup> Otto Muehl, επιστολή προς την Erika Stocker, στο *lettres à erika (1960-1970)*, ό.π., σ. 279.