

DANA TONCROVÁ

FLUXUS A HUDBA

„Fluxus je život – „Live is Art enough“. Fluxus znamená otevřít oči, vidět maličkosti, otevřít uši a vyzářovat radost ze života.“

(Michael Berger)¹

Fluxus² jako mezinárodní skupina nebo spíše volné spojení podobně smýšlejících výtvarných umělců, hudebníků a spisovatelů, je spjaté zejména se jménem amerického výtvarníka a architekta litevského původu Georga Maciunase. V roce 1961 otevřel Maciunas v New Yorku uměleckou galerii, kde vystavovala a vystupovala řada pozdějších členů Fluxu. Oficiálně byla činnost skupiny zahájena až po Maciunasově odchodu do Evropy, 9. června 1962 v galerii Parnass ve Wuppertalu v západním Německu, první veřejná akce *Fluxus-Internationale Festspiele Neuester Musik* (Fluxus-Mezinárodní festival nejnovější hudby) proběhla v témže roce ve Wiesbadenu.³

Fluxus nebyl ani nechtěl být programovým hnutím nebo dokonce uměleckou školou, což by bylo v rozporu s proklamovaným antiautoritativním a antikomerčním postojem. Fluxus měl tvořit opozici vůči komerčnímu a institucionalizovanému umění, zůstával ovšem seskupením tvůrčích individualit, nevázaných nějakým uměleckým programem. Nechtěl vytvářet nové normy a dávat návod, jak dělat umění, sdružoval umělce, zastávající podobné názory spíše než v estetické rovině v obecnějších otázkách umělecko-společenských:

1 „Fluxus ist Leben – „Live is Art enough“. Fluxus ist, die Augen aufzumachen, auch Kleinigkeiten zu sehen, die Ohren zu öffnen und Lebensfreude von innen nach außen zu sprühen.“ (*Fluxus-Freunde*, 2001).

2 Adjektivum fluxus (lat.) znamená v překladu „plynucí“, „valcí se“, „tekoucí“, ale také „nejistý“, „proměnlivý“, „nestálý“. Maciunas propagoval tento termín díky jeho třem významům: očistit (purge), proud (tide) a sloučit (fuse), které označují také jednotlivé části třídílného sborníku Manifesto z roku 1963.

3 Vznik skupiny byl do značné míry náhodný. Původně nesly název Fluxus noviny, které Maciunas začal vydávat pro krajany v Americe. První akce Fluxu v Evropě Maciunas uspořádal s cílem propagovat stejnojmenný kulturní časopis věnovaný nejnovějšímu umění. Z praktických důvodů se pak název Fluxus použil pro celou skupinu podobně smýšlejících umělců. Srv. svědectví Bena Pattersona (Jappe, 1993: 20).

„Zavést ne-profesionální status umělce ve společnosti,... ten musí demonstrovat, že uměním může být cokoli a každý je může dělat... umělecká zábava (art-amusement) musí být jednoduchá, zábavná, neokázalá, zabývající se bezvýznamnými věcmi,... nemá tržní ani institucionální hodnotu... Umělecká zábava (art-amusement) Fluxu... usiluje o monostrukturní a nedivadelní kvality jednoduché přirozené události, hry nebo gagu. Je spojením Spike Jonese, vaudevillu, gagu, dětských her a Duchampa.“⁴ (Dreher, 2001: 54).

Kořeny Fluxu jsou – podobně jako v případě dalších projevů akčního umění – dále spojovány s dadaistickými, futuristickými a surrealistickými akcemi. FLUXFESTY, typické akce Fluxu, tvořené sledem krátkých „events“, svou strukturou upomínají na Marinettiho představu futuristických varieté. K dadaismu se Fluxus přihlásil již v počátku své existence v Maciunasově přednášce *Neodada v USA (Neo-Dada in den USA)* z roku 1962 (viz Becker, Vostell 1965: 193) a koncertem *Neodada v hudbě (Neo-Dada in der Musik)* v Düsseldorfu ve stejném roce. S dadaismem jej spojuje proklamovaný anti-umělecký postoj, snaha šokovat, prvky destrukce, simultaneita akcí, stejně jako humor, ironie a klauziáda. Proto je Fluxus často označován za projev poválečného neodadaismu. Fluxus také reaguje na celkovou situaci umění začátku šedesátých let 20. století, umělci Fluxu pracují v těsné souvislosti se soudobými proudy v malířství, hudbě, poezii, s rodícím se happeningovým hnutím apod. Zdůrazňovány jsou především úzké vazby na myšlení a tvorbu Johna Cage.

Těžko lze také vnímat Fluxus jako uzavřenou skupinu. Jedná se o seskupení výrazně mezinárodního charakteru, založené na spolupráci umělců Evropy, Asie a Ameriky, kteří do Fluxu volně vstupovali nebo z něj vystupovali. Řada umělců, kteří nikdy nebyli oficiálními členy skupiny, tvořila přechodně nebo dlouhodoběji pod vlivem skupiny. Také vazby na další umělecké proudy té doby byly natolik úzké, že nelze stanovit přesnou hranici mezi nimi. Proto je obtížné vytvořit závaznou definici skupiny a teoretická literatura vymezuje zaměření skupiny velmi volně. Vzhledem k našemu tématu je zajímavé, jakým způsobem hnutí definuje muzikologická literatura:

„Jako proklamované (erklärte) anti-umění operuje Fluxus s otevřenými formami, vztahy k reálnému světu, náhodě a neurčitosti (Unbestimmtheit) (se zřetelným vztahem ke Cageovým pojmům «chance» a «indeterminacy»), hře a humoru. Znakem akcí – které většinou představují simultánní kombinace jednotlivých menších akcí – je spojení s divadelními, choreografickými a akustickými vyjadřovacími formami, přičemž významná funkce připadá uplatnění hudebních prostředků. Základem akce, zvané též koncert, je scénář, označovaný jako partitura, který umožňuje libovolnou reprodukci. Koncert je

4 “To establish artist’s non-professional status in society,... he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it... art-amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances,... have no commodity or institutional value... Fluxus art-amusement... strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is a Fusion of Spike Jones, Vaudeville, Gag, children’s games and Duchamp.”

často v celkové struktuře organizován a realizován kolektivem, autonomie individuálních akčních koncepcí zůstává zachována.⁵ (*Die Musik*, 1995: 595).

Fluxus je typickým zástupcem poválečného akčního umění. Orientace na proces, akci jako nositele hodnoty umělecké činnosti a intermedialita ho zařazují mezi typické umělecké projevy umění po roce 1950. Podobně jako v happeningu má v tvorbě umělců Fluxu akce centrální postavení. Pozornost je tu zcela soustředěna na proces realizace, na určitý způsob jednání, resp. myšlení. Vyjádřením této estetiky jsou „events“ (události) jako typická a originální forma představení Fluxu, tvořené jednou nebo více akcemi. Základem akcí jsou akční plány, označované jako scénáře, partitury nebo tzv. „event cards“. Ty přinášejí většinou stručný návod, jakým má být akce provedena. Může akci podrobně popisovat nebo pouze naznačit myšlenku, nápad, ponechávající velkou svobodu ve způsobu provedení. Plánu jednání, který může být realizován v podstatě kýmkoli, může být tvořen jedním či dvěma slovy, jednou větou nebo obsáhlejším textem.

V provedení akcí je patrná snaha o maximální redukci jednání, které je vlastní realizace akčního plánu, obsaženého ve scénáři či partituru. „Events“ mohou pracovat s akcemi všeho druhu bez ohledu na jakékoli žánrové či druhové hranice, mohou probíhat následně nebo simultánně⁶. Akce stojí často na hranici mezi uměleckou a skutečnou realitou, mezi uměním a ne-uměním. Jejich náplní může být jednání artistního charakteru, převládají ovšem akce, nevymykající se částečně nebo zcela z běžné reality všedního dne. Obsahem akcí mohou být každodenní události, běžné fyzické nebo myšlenkové jednání, umělci nejsou ničím omezeni ve výběru a použití materiálu, uměleckých technik, nejsou vázáni na určité místo nebo dobu.

„Podstatné na akcích Fluxu je koncepce čistého aktu – představy, že ‚umění = život‘.“⁷ (Jappe, 1993: 20).

Umělcům je v rámci jejich vystoupení ponecháván do značné míry volný prostor, struktura partitur vyžaduje aktivitu a samostatnou iniciativu interpreta při dotváření „díla“. E. Jappe vidí právě v momentu konečné realizace díla rozdíl

⁵ „Als erklärte Anti-Kunst operiert Fluxus mit offenen Formen, Bezügen zur Alltagswelt, Zufall und Unbestimmtheit (mit deutlichem Bezug auf die Cage-Begriffe «*chance*» und «*indeterminacy*»), Spiel und Humor. Merkmale der Aktionen – die meist Simultankombinationen einzelner kleinerer Aktionen darstellen – sind die Verbindung von theatralischen, choreographischen und akustischen Darstellungsformen, wobei der Einbindung musikalischer Mittel eine wesentliche Funktion zukommt. Der Aktion, auch Konzert genannt, liegt ein als Partitur bezeichnetes Szenarium zugrunde, das die beliebige Reproduktion ermöglicht. Ein Konzert wird in seiner Gesamtstruktur oft im Kollektiv organisiert und realisiert, die Autonomie der individuellen Aktionskonzepte der Künstler bleibt aber erhalten.“

⁶ V rámci koncertu „*NEO-DADA in der Musik*“ v roce 1962 probíhaly v části nazvané „Parallele Aufführungen“ (Paralelní představení) simultánně díla S. Bussottiho, J. Curtise, D. Higginse, T. Ichijyanagiho, J. Mac Lowa, G. Maciunase, Nam June Paika, B. Pattersona, W. Vostella und La Monte Younga.

⁷ „Wesentlich an der Fluxus-Aktion ist die Konzeption des puren Aktes – die Vorstellung von ‚Kunst = Leben‘.“

mezi Fluxem a happeningem. V happeningu, pracujícím s podobnými otevřenými formami, je také dán prvotní plán, scénář akce. Zatímco zde ovšem samotný průběh akcí není umělcem do značné míry ovlivnitelný, neboť závisí především na prostředí a reakcích publika, zůstává naproti tomu průběh „events“ v pojetí Fluxu do značné míry v rukou umělce.⁸ Sama autorka označuje toto odlišení za zjednodušené, mezi Fluxem a happeningem není možno vést pevnou hranici, nejen proto, že řada umělců pracovala v kontextu obou proudů. Fluxus a happening se stýkají a prolínají jak v pojetí aktivity aktérů a diváků vůči zobrazovanému, tak ve struktuře vytvářených forem. Je pravda, že v typických „events“ umělců Fluxu publikum může reagovat, může dokonce odejít, většinou se ovšem diváci na rozdíl od happeningu nestávají aktéry. Také v rámci Fluxu vznikaly akce, překračující hranice umění a reálného života, které mohou být realizovány kýmkoli, kdekoli a za jakékoli situace, kde může zcela zmizet rozdělení mezi aktérem a přihlížejícím, funkce diváka vůbec. Podobně jako v happeningu se autoři zřikají umělecké kontroly nad výsledkem, na výsledném tvaru se projevuje vliv vnějších podmínek (působení materiálu, vliv okolního prostředí, reakce „pozorujících“).⁹ Hlavní odpovědnost je však přenechána interpretovi. Ten se rozhoduje nejen jak akci provede, ale také kdy, kde a za jakých okolností.¹⁰

Otevřenost formy je jedním z hlavních rysů „events“. Průběh dění je sice dán scénářem, přesto zůstává výsledná forma do značné míry neurčená. V paralele k charakteru concept art ve výtvarném umění jsou také events v pojetí umělců Fluxu zařazovány do okruhu konceptuálního umění. Nejčastěji je ovšem Fluxus spojován se jménem Johna Cage a s jeho pojmy náhody (chance) a neurčenosti (indeterminacy). Mezi Cagem a Fluxem existují přímé vazby především v počátcích působení skupiny. Mezi studenty Cageových kursů na New School for Social Research v New Yorku v letech 1956-1960 bylo mnoho pozdějších členů Fluxu, případně umělců, tvořících v názorovém vztahu s činností skupiny, mezi nimi George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Jackson Mac Low nebo Allan Kaprow. Během kursů založil Al Hansen s Dickem Higginsem skupinu New York Audiovisual Group, v rámci jejichž vystoupení byla provádě-

⁸ Srv. Jappe: „Eine grobe Unterscheidung zwischen Happening und Fluxus ließe sich folgendermaßen fassen: Das Happening setzt einen Prozeß in Gang, ein Szenario wird entworfen, aber der Ablauf des Geschehens ist abhängig von den Reaktionen des Publikums, der Ausgang ist ungewiß. Eine Fluxus-Aktion ist – ein Gegensatz zum eher ‚amorphen Bild‘ des Happening – definierter, bleibt in der Hand des Künstlers. Auch hier ist das Publikum involviert, doch wird erwartet, daß es auch gelegentlich harte Attacken widerstandslos über sich ergehen läßt (oder weggeht – auf jeden Fall nicht agiert).“ (Jappe, 1993: 19).

⁹ T. Dreher proto srovnává „events“ v návaznosti na Duchampa s procesy ready-made, tedy procesy, které nejsou řízené, ale jsou ponechány působení materiálu a vnějších podmínek.“ (Dreher, 2001: 118). („Unter ‚Ready-made-Prozessen‘ sind Verläufe zu verstehen, die nicht gesteuert, sondern Material- und Umweltbedingungen überlassen werden.“)

¹⁰ Často je interpretem sám autor, např. Nam June Paik prováděl svá díla téměř výhradně sám, jak dokazuje sdělení G. Maciunase v dopisu adresovaném Benu Vautierovi: „Did not include Paik in Fluxfest sheet, because most of his pieces don't have scores or texts or descriptions. In fact he does not like to describe them, because like all prima donas and like Kaprow, he likes & insists that his pieces be performed by HIMSELF ONLY.“ (Dreher, 2001: 123). (Fluxfest sheet byl seznam partitur Fluxu, publikovaný v roce 1966.)

děna experimentální díla na hranici mezi divadlem hudbou a poezií, kromě členů kursů vystupoval sám Cage a další hudebníci (Christian Wolff, La Monte Young), skupina úzce spolupracovala s happeningovým hnutím. Některá díla Cageových žáků vznikla jako domácí práce vytvořené v rámci kursů. Řada z nich má již formu pozdějších „Fluxus-events“. Přestože většina Cageových žáků nebyli hudebníci, důraz na vizuální a akční charakter umělecké tvorby, uplatnění náhodných operací a neurčitelnosti, orientaci na použití materiálu, který nesděljuje ani neupozorňuje na nic jiného než sám na sebe, přenesení odpovědnosti z autora na realizátora a rušení hranic mezi uměním a skutečností¹¹ hraje významnou úlohu v jejich práci i v pozdějších akcích ostatních členů Fluxu. Thomas Dreher vidí zřetelnou podobnost „events“ s Cageovou akcí v Black Mountain College v roce 1952:

„Centrálními aspekty multimediálního happeningu v Black Mountain College v roce 1952 i textových notací na „event cards“ skupiny Fluxus [...], které může každý chápat a realizovat jako akční plán, jsou oddělení notace a provedení, přenechání odpovědnosti za provedení na účinkujícím zřeknutím se umělecké kontroly realizace a otevřenost pro jakýkoli druh mimouměleckého výsledku: z rezignace na mediální omezení v notaci vyplývá intermedialita a multimedialita. Mediální otevřenost a „estetická indiference“ jsou komplementy. V multimediálních a intermediálních akcích Johna Cage a Fluxu se opět vrací dadaistické náhodné operace a simultaneita akcí.“¹² (Dreher, 2001: 53).

Centrální složkou všech projevů performance art včetně Fluxu je vizuální složka. Významnou roli, i když zvláštním způsobem, hraje ovšem v představebních Fluxu také hudba. V návaznosti na myšlenky a tvorbu Johna Cage má u řady členů skupiny hudba dokonce centrální význam, a to i přesto, že řada umělců Fluxu, včetně Cageových žáků, nebyla profesionálními hudebníky. Počátky působení skupiny jsou spojeny s vývojem poválečné hudby, nejen v souvislosti s Cagem, ale také ve spojení s evropskou hudební avantgardou.

Za předchůdce hudebních akcí Fluxu jsou v evropském kontextu označovány kromě jiných také koncerty, pořádané v ateliéru výtvarnice Mary Baumeisterové v letech 1960-1962. Ty vznikaly na základě spolupráce Baumeisterové s Harem Lauhusem, Karlheinzem Stockhausenem a jeho kolegy z elektronického studia v Kolíně na Rýnem, v úzké myšlenkové spřízněnosti s americkou avantgardou.

11 Např. *No-Play* Roberta Fillou, akce z roku 1962, spočívá v tom, že nikdo nemá přijít, to znamená, že nikomu nemá být řečeno, aby nepřišel, ale nikdo nesmí přijít, jinak hra neexistuje, vykazuje přímé vazby ke Cageově „4'33'“.

12 „Zentrale Aspekte des Multimedia-Happenings 1952 am Black Mountain College wie der Textnotationen auf „Event Cards“ der Fluxus-Gruppe [...], die jedermann als Handlungsplan verstehen und realisieren kann, sind die Trennung von Notation und Ausführung, die Übergabe der Verantwortung für die Ausführung an den Ausführenden durch Verzicht auf künstlerische Kontrolle der Realisation und die Offenheit für jede Art von kunstexternem Ergebnis: Aus dem Verzicht auf mediale Restriktion in der Notation folgt Inter- & Multimedialität. Mediale Offenheit und „ästhetische Indifferenz“ sind Komplemente. Dadaistische Zufalloperationen und Simultaneität von Aktionen kehren bei John Cage [...] und Fluxus in Multi- und Intermedia-Events wieder.“

Akce téměř privátního charakteru, financované samotnými umělci, nesly již rysy, zřetelně ohlašující pozdější akce Fluxus. Zahajovací představení v březnu 1960 neslo ve svém názvu motto, programově se hlásící k otevřenému umění, překračujícímu hranice druhů a žánrů: „Hudba – texty – malířství – architektura“ (Musik – Texte – Malerei – Architektur).¹³ V rámci následné rozsáhlejší akce, Contre-Festivalu v červnu 1960, byla vedle děl Cage, Toshi Ichianagiho, Sylvana Bussottiho, George Brechta, La Monte Younga, Christiana Wolffa provedena akční hudba Nam June Paika, četl se „Kolínský manifest“ (*Kölner Manifest*) Heinze-Klause Metzgera a úryvky z *Fam'Ahniesgwow*, vystaveny kresby Mary Baumeisterové a grafické partitury Sylvana Busottiho, interpretované jednak jako hudební partitura, jednak vystavovány jako výstavní exponáty. (Srv. Zahn, 1997).¹⁴ V rámci koncertů byla uvedena díla, označovaná jako předformy Fluxu: *Card Piece* a *Candle Piece for Radio* George Brechta a *Hommage à John Cage* a *Etude for Piano* od Nam June Paika.

Počátky působení skupiny naznačují, že pozornost je zaměřena na oblast hudby, jak dokazují názvy prvních akcí, koncert *Neodada in der Musik* a především *Fluxus-Internationale Festspiele Neuester Musik* (*Fluxus – Mezinárodní festival nejnovější hudby*) v září roku 1962. Tato „nejnovější hudba“ má ovšem velmi málo společného s tvorbou soudobé hudební avantgardy. V rámci Fluxu se prozrazuje jiný pohled na hudbu, výrazně odlišný od serialismu a začínajících tendencí postseriální hudby. Hudba od dob moderních uměleckých směrů první poloviny 20. století stále více překračuje své hranice, dané jí západní tradicí. Fluxus jde ve svém extrémním pojetí hudby o další krok dále, než to učinil John Cage, směrem mimo její tradiční chápání. Zřejmě z důvodu, že většina umělců Fluxu nebyla profesionálními hudebníky, vzniká zde zcela nová hudební estetika, vymaňující se zcela z tradičního postavení hudebního umění, o čemž svědčí vzpomínka Wolfa Vostella:

„Co nás spojovalo, byla rozmanitá hudební estetika. Způsob pojetí, sahající od akční hudby k hudbě života, hudbě myšlenek, hudbě dé-collage a k hudbě jednání. Až k hudbě, která byla neviditelná. Toto spektrum pojmát nejen život jako umění – jak jsem řekl v roce 1961, Život je umění/umění je život -, ale celý život chápat jako hudbu, jako hudební proces, to byl převládající světonázor Fluxu, který podle mého názoru provokoval skandály, nejen akce samotné. Požadavek, že vše může být hudbou, to je přínos Fluxu a to, co ho spojuje. [...] Hudba Fluxu není čistá hudba hluku, jakou byla například konkrétní hudba Francouzů po roce 1945, kteří chodili s magnetofonem, zaznamenávali hluky ulice a vytvářeli nahrávky. Fluxus také nemá nic společného se syntetickou hudbou, jak ji vytvářel Stockhausen ve své elektronické hudbě. Jsou to hudební procesy, které vznikly nebo vznikají pouze pomocí umělecké akce, buď live nebo pomocí nahrávky. To znamená, že většinou byl vizuální a akustický průběh nezaměnitelnou událostí. Od Fluxu

¹³ Na programu byly mj. skladby Andrewa Caldera, Johna Cage a Mauricia Kagela.

¹⁴ Poté byly uspořádány ještě další tři představení podobného charakteru, taneční večer Johna Cage, Davida Tudora a tanečnicků Merce Cunninghama a Carolyn Brown 5. října 1960, o den později večer děl a akcí Cage, La Monte Younga a Nam June Paika a 14. února 1961 závěrečný koncert skladeb Cage, Wolffa, Ichianagiho a Terry Rileyho.

se nedá vizualita oddělit. Tedy: U koncertu Fluxu je vizuální důležitou součástí, teprve vizuální proces umožňuje zvuk. To je v podstatě live-hudba skrze live-procesy = hudba události!“¹⁵

Hudba života, hudba myšlenek, hudba jednání – z citované pasáže je zřejmé, že Vostell nemluví jen o rozšíření pojmu umění, ale zároveň o rozšíření pojmu život. Jako typickou akci Fluxu Vostell označuje dílo od Alison Knowles, kde sedí před publikem malé dítě a pomalu jí banán. Jde prakticky o kus reálného života, který je zde po dobu patnácti minut prohlášen za hudbu.¹⁶ Jako hudba je tu označena čistě vizuální akce bez akustického efektu. Toto dílo je extrémním případem, sám Vostell zdůrazňuje široké spektrum různých pojetí hudby v rámci Fluxu.

Co mají hudební akce Fluxu společné, je podobně jako u nehudebních akcí orientace na akci, proces, především na její vizuální kvality. Z uvedeného citátu je patrná podstatná role vizuální stránky v „hudebních“ akcích. Vizuální a akustická složka akce jsou neoddělitelné. Hudba Fluxu není určena pro hudební nahrávky, neboť zvukový efekt je umožněn teprve vizuálním procesem. Pokud tento chybí, akce neexistuje. V některých akcích pak akustická složka zcela ustupuje do pozadí, o čemž svědčí výše uvedený Vostellův příklad. To znamená, že hudební akce Fluxu zcela ignorují oblast koncertní hudby. Naopak řada hudebních akcí alespoň vnější formou upomíná na tradiční koncertní provozování hudby. Umělci Fluxu pracují s běžným hudebním inventářem, do svých akcí zapojují konvenční i netradiční hudební nástroje (G. Brecht považuje v návaznosti na La Monte Younga ledničku za hudební nástroj), v akcích se objevují prvky běžné interpretační praxe, hlas, hudební motivy. Vystoupení, tvořená sledem jednotlivých „events“, jsou označována jako koncerty, scénáře jako partitury, řada děl nese konvenční označení hudebních žánrů (koncert, symfonie,

¹⁵ „Was uns bei Fluxus zusammenhielt, war die verschiedenartige Musik-Ästhetik. Die Art der Auffassung, die von Aktionsmusik bis zu Lebensmusik, Gedankenmusik, dé-collage-Musik und zur Verhaltenmusik ging. Bis zur Musik, die unsichtbar war. Dieses Spektrum, sein Leben nicht nur als Kunst aufzufassen – was ich 1961 gesagt habe, Leben ist Kunst/Kunst ist Leben –, sondern das ganze Leben als Musik aufzufassen, als Musikprozeß, das ist die hervortretende Weltanschauung von Fluxus gewesen und hat meines Erachtens Skandale provoziert, nicht nur die Aktionen selbst. Der Anspruch, daß alles Musik sein kann, ist die Leistung von Fluxus und auch das Verbindende. [...] Fluxus-Musik ist keine reine Geräusch-Musik, wie es etwa die konkrete Musik der Franzosen nach 1945 war, die mit einem Tonband herumgingen, Straßengeräusche einsammelten und damit Bänder machten. Fluxus hat auch nichts mit synthetischer Musik zu tun, wie sie Stockhausen in seiner elektronischen Musik produzierte. Es sind Musikprozesse, die nur durch eine künstlerische Aktion entstanden sind oder entstehen, entweder live oder durch eine Aufnahme. Das heißt, meistens war der visuelle und der akustische Vorgang gleichzeitig unverwechselbare Ereignis. Von Fluxus ist die Visualität nicht zu trennen. Also: Beim Fluxus-Konzert ist das Visuelle wichtiger Bestandteil; der visuelle Prozeß macht das Geräusch erst möglich. Das ist im Grunde eine Live-Musik durch Live-Vorgänge = Ereignismusik!“ *Fluxus. Aspekte eines Phänomens*. Ausstellungskatalog des Kunst- und Museumvereins Wuppertal im Von-der-Heydt-Museum. Wuppertal 1981, s. 235n. (Cit. podle Noller, 1985:14-19).

¹⁶ Srv. tamtéž.

smyčcový kvartet)¹⁷. Scénáře hudebních akcí mohou vedle prostého textu využívat tradiční notační znaky nebo grafické znaky. Na rozdíl od Cage ovšem většinou není jejich cílem hledání nových notačních metod. Proto nejčastěji pracují s jednoduchým slovním návodem, označovaným také hudební terminologií jako textové notace. Do akcí pronikají prvky tradičního koncertního „rituálu“, bývá zachováno rozlišení na interprety a publikum, účinkující někdy vystupují v běžném koncertním oblečení, do vystoupení mohou vnášet typické způsoby chování a jednání interpretů klasické hudby. Předměty evokující oblast hudby se objevují i ve výtvarných dílech – kolážích a asamblážích. Přesto v rámci těchto koncertů nevzniká běžná hudba. Toto vše je pouze materiál, s nímž Fluxus pracuje nečekaným způsobem.

Cílem totiž není interpretace hudebního díla, nýbrž realizace určitého jednání, které svým obsahem evokuje v menší či větší míře, většinou ironicky a s humorem, oblast „vážného“ hudebního umění. Akce mají šokovat publikum a s pomocí tradičního hudebního arzenálu zpochybnit celou instituci hudebního umění. Fluxus vyhlásil boj „měšťácké hudbě“ a jejímu tradičnímu provozu, chápanému jako projev konzumní společnosti. Joseph Beyus, po jistou dobu člen Fluxu, prohlašoval, že veškerá klasická hudba je konzumována jako vepřové maso. (Srv. Fricke, 1997: 26).¹⁸ Přestože akustické hraje u řady autorů významnou roli, hudba Fluxu chce být a je spíše anti-hudbou. Na nástroje je „hráno“ všemi možnými způsoby s výjimkou tradiční instrumentální hry, umělecký zpěv je nahrazen použitím řeči bez obsahu, běžné denní události jsou vysvětlovány jako hudba. Tradiční hudební nástroje jsou různě preparovány, leští se, škrábou, tluče se do nich nejrůznějšími předměty. *12 Piano Compositions for Nam June Paik* (1962) G. Maciunase zpracovává v rámci „klavírních kompozic“ vedle situací běžných v tradičním koncertním provozu (ladění klavíru, tradiční i netradiční instrumentální hra, dokonce stěhování klavíru, které normálně probíhá většinou mimo vlastní koncert) pro publikum nečekané a šokující akce, jako je „preparování“ nástroje vložením zvířete či vázy s květinami do nástroje, kreslení po klavíru, mytí či leštění klavíru, stavění dvou klavírů na sebe apod. Jako hudební nástroj může podobně jako již dříve u Cage být využito také rádio. Typická je nedatovaná akce George Brechta *Instruction (event for radio)* s následující textovou notací: Zapni rádio. Jakmile zazní první tón, vypni ho.¹⁹ Vizualní akce tu vede k akustickému výsledku, je jeho podmínkou, přičemž funkci zdroje zvukové složky přebírá rozhlasový přijímač. Naproti tomu např. partitura *Smyčcového kvartetu* George Brechta (*String Quartet*, 1962) obsahuje pokyn: ‘shaking hands’ (potřásání rukama). Náplní akce, která má v názvu jednu z nejtradičnějších hudebních forem, je jednání vizuální kvality bez jakéhokoli akustického

¹⁷ Srv. např. George Brecht: *Concert for Orchestra* (1962), *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass* (1962); Nam June Paik: *One for Violin Solo* (1962), *Young Penis Symphony* (1962), *Opéra Sextronique* (1966-1967); La Monte Young: *Symphonie Nr. 5* (1964-1965); Maciunas: *Solo for Violin* (For Sylvano Busotti) (1962), *Twelve Piano Compositions for Nam June Paik* (1962); Toshi Ichihyanagi: *Music for Piano No. 7* (1963) ad.

¹⁸ „Die ganze klassische Musik [wird] konsumiert wie Schweinefleisch.“

¹⁹ Turn on a radio. At the first sound, turn it off.

efektu, tvořící součást běžného života. V rámci konvenčního koncertního rámce dochází dokonce k ničení hudebních nástrojů. 6. června 1962 v Düsseldorfu poprvé provedl Nam June Paik *One for Violin Solo*, hudební „event“, pro níž neexistuje partitura ani slovní scénář. Autor v ní velmi pomalu, asi 5 minut zvedal ruce, v nichž držel housle, nad hlavu, aby je velmi náhle s rozmachem a s hlasitým rachotem rozbil o před ním stojící stůl. Podobně v *Piano Activities* Philippa Cornera (1962) několik aktérů ničí pomocí různých nástrojů koncertní křídlo. Přesto E. Jappe zdůrazňuje, že tyto zřetelné prvky destrukce nejsou v akcích Fluxu výsledkem agresivity, zdůrazňuje humorný nadhled těchto akcí a označuje je spíše jako projevy klaunérie. (Jappe, 1993: 20).

Jen velmi zřídka se v akcích vyskytuje běžná, řekněme tradiční hudba v živé či reproduované podobě. Pokud ano, jde spíše o ironický přístup a nadsázku, jako ve zmiňovaných Maciunasových *Dvanácti klavírních kompozicích*, kde je předepsáno hrát Chopina na klavíru, do nějž interpret vložil psa nebo kočku, případně obě zvířata. Podobně v *Symphonie Nr. 5* La Monte Younga má být poslech Beethovenových symfonií střídán milováním v různých pozicích. Akce La Monte Younga jako jednoho z mála profesionálních hudebníků v řadách Fluxu, který je částí své tvorby spojován s americkými minimalisty, vykazují nejvíce znaků tradiční hudby. La Monte Young spojuje myšlenky Fluxu s nejradiálnějším tendencemi hudební neoavantgardy. Např. partitura jeho *Composition 1960#7* (1962) obsahuje kvintu h- fis, vepsanou tradičním způsobem do pěti linek notové osnovy a slovní dodatek „držet dlouhou dobu“²⁰ a bývá v muzikologii uváděna jako radikální případ otevřené hudební formy. Kromě profesionálních hudebníků, kteří se otevřeně hlásili k příslušnosti k Fluxu, vedle La Monte Younga především Nam June Paika, ovlivnila částečně jeho činnost v šedesátých letech také tvorbu avantgardních skladatelů, stojících mimo Fluxus. Někteří skladatelé reagovali velmi spontánně na tyto podněty, že vytvořili některá díla pod jejich přímým vlivem, kromě jiných především K. Stockhausen v *Originale*, M. Kagel, u něhož je vliv skupiny patrný v řadě skladeb, především v hudebním filmu *Ludwig Van*, nebo G. Ligeti ve skladbách *Trois Bagatella* nebo *Poème symphonique*. V počátcích činnosti skupiny s umělci úzce spolupracoval Ital Sylvano Busotti.

Fluxus byl hnutím zasahujícím svým intermediálním charakterem do nejrůznějších uměleckých oblastí, hudby, performance art, malířství, sochařství, architektury, poezie, designu ad. Nebyl uměleckým stylem, mnohem více byl způsobem myšlení, svérázným pohledem na pojmy umění a života, „aktivní filozofií zážitku“ (Jappe). Podobně jako ve své době dadaismus se Fluxus prezentuje jako svého druhu životní styl.

Důkazem, že myšlenka Fluxu je živá i dnes, je obnovení podobných akcí v devadesátých letech 20. století. Přesto Fluxus snad s výjimkou tvorby La Monte Younga nevzbuzuje příliš zájmu ze strany hudebněvědné literatury. Jedním z mála autorů, kteří uznávají význam Fluxu na cestě k vizualizaci hudby, je Dieter Schnebel. Ve svém pojednání *Sichtbare Musik* označuje skladby Nam June

²⁰ To be held for a long time

Paika *Hommage à John Cage a Etude pour Piano*, jejichž akusticko-vizuální procesy vytvářejí hektický hudební průběh se šokujícím účinkem, jako hudební pop-art a zároveň počátek divadla, vyrůstajícího z hudby samotné. (Schnebel, 1993: 265).

Jak bylo již řečeno, jsou různá pojetí hudby v rámci Fluxu velmi svérázná a svým důrazem na vizuální složku akcí často zcela opouštějí hranice hudebního umění směrem k performance art, kde tradiční „rekvizity“ hudebního umění (hudební nástroje, partitury, koncertní oblečení) ztrácejí svou původní funkci a situace typické pro hudební interpretaci získávají zcela nový obsah. Na druhé straně předměty a situace, stojící dosud mimo hranice hudby, jsou nyní označeny a vnímány – minimálně samotnými autory – jako hudba svého druhu. Fluxus nepřináší nové kompoziční metody, ani se o to nesnaží. Jak jsme již uvedli, přináší i v případě hudby nový způsob myšlení, nový pohled na hudbu jako celek. Usiluje o hudbu osvobozenou z pout tradičního zkomercionalizovaného koncertního provozu a celé instituce (hudebního) umění, hudbu myšlenek, jednání, hudbu života (Vostell).

CITOVANÁ LITERATURA

- BECKER, J., VOSTELL, W. (Hg.) *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbeck 1965.
- DREHER, T. *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*. (Hrsg. Von Michal Backes, Thomas Dreher, Georg Jäger, Oliver Jahraus), Bd. 3. München 2001.
- Fluxus-Freunde, Geschenkartikel und Lachklubs*, Michael Berger im Gespräch mit Stefan Fricke. Neue Zeitschrift für Musik, 2001, Heft 4.
- FRICKE, S. *Musikalisches bei Beyus*. Neue Zeitschrift für Musik, 1997, Heft 3, Mai-Juni.
- JAPPE, E. *Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München-New York 1993.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Encyclopädie der Musik*. Kassel 1995, Sachteil 3, heslo Fluxus.
- NOLLER, J. *Fluxus und die Musik der sechziger Jahre. Über vernachlässigte Aspekte am Beispiel Kagels und Stockhausens*. Neue Zeitschrift für Musik, 1985, Nr. 9, 14-19.
- SCHNEBEL, D. Sichtbare Musik. In: *Anschläge-Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München – Wien 1993.
- ZAHN, R. *Protofluxus und Praemoderne. Avantgarde-Festivals 1960 und 1991*. Neue Zeitschrift für Neue Musik, 1997, Heft 3, Mai-Juni.

FLUXUS UND MUSIK

Fluxus, die mit dem Namen des George Maciunas verbundene Kunstgruppe, entstand im Jahre 1961 als freie Gruppierung von bildenden Künstlern, Musikern und Literaten mit ähnlichen künstlerischen und gesellschaftlichen Ansichten. Als historische Vorbilder sind die dadaistischen, futuristischen und surrealistischen Aktionen angeführt, betont werden auch enge Bindungen zu den gleichzeitigen Kunsttendenzen in der Malerei, Musik und in den bildenden Künsten.

Die Fluxus-Gruppe ist ein Vertreter von Aktionskunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seiner typischen Darstellungsform, „events“, nahm die Aktion als bestimmte Agierens-, resp. Denkweise eine Zentralstellung ein. Die in den „event-cards“ angedeutete Aktionsform und -inhalt blieben bis in die Realisierung offen, maximale Freiheit und Verantwortung wurde bei dem Realisierungsprozess dem Aktionskünstler überlassen. Die Aktionen waren in ihrem Prinzip intermedial, sie standen außer allen Genre- und Gattungsgrenzen, oft auch außer der Grenze zwischen Kunst und Leben.

Eine große Rolle spielt in den Fluxus-Aktionen auch Musik. Die Anfänge der Gruppe wurden zwar mit der Musikavantgarde verbunden, vor allem mit dem Schaffen und der Denkweise von John Cage, im Rahmen der Fluxus-Gruppe entwickelte sich bald aber ganz unterschiedlicher Ansicht auf die Musik, die sehr wenig mit den modernsten Tendenzen in der artifiziellen Musik zu tun hatte. In der Musikauffassung der Fluxus-Künstler verlies die Musik immer mehr ihre Grenzen in Richtung zum Leben. Statt des Fluxus-Mottos „Kunst ist Leben/Leben ist Kunst“ (Vostell) kann man den Satz auch zum „Musik ist Leben/Leben ist Musik“ ändern. Man spricht über Musik des Lebens, Musik der Gedanken, Musik des Agierens. Fluxus-Künstler benützen herkömmliche Musikrequisiten, wie Musikinstrumente, Konzertbekleidung und für Konzertsituation typische Benehmensweise. Das alles ist aber nur Material, mit dem die Agierenden auf ganz unterschiedlicher Weise arbeiten – sie konzentrieren sich nicht primär auf das akustische Ergebnis, sondern auch auf die visuelle Seite der Aktion. Ziel ist nicht die Musik zu interpretieren, sondern entweder die Zuschauer zu schockieren, durch Parodie und Ironie die ganze Institution der Musikkunst in Frage stellen, oder die Musik in anderen Bereichen des Lebens zu suchen. Deshalb kann in manchen Aktionen die akustische Seite im Hintergrund stehen oder sogar ganz fehlen. Wir können sagen, das die Musik hier oft zu ihrem Gegensatz, zur Aktionsmusik, Musik des Lebens oder Anti-Musik wurde.

