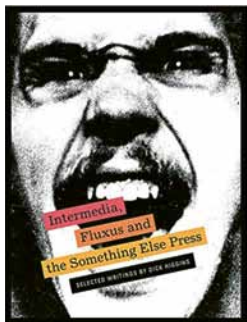


*Intermedia, Fluxus and the Something Else Press:  
selected writings by Dick Higgins*

Steve Clay og Ken Friedman (red.)

Siglio Press, Catskill (NY), 2018, 364 sider



“The idea is developed through its embodiment in the actual work” (Higgins 1976). Hvis man skulle vælge én sætning fra Dick Higgins’ forfatterskab, der opsummerer det hele, er det denne. Ingen idé uden materialisering. Ingen teori uden værk. En ny udgave af

Higgins’ udvalgte skrifter fra Siglio Press gør det muligt at stifte bekendtskab med eller genopdage en kunstner/forfatter, der gennem sit virke viste, hvordan teori kunne vokse fra hverdagen, og hvordan hverdagen kunne være teoridannende.

I indledningen beskrives Higgins af redaktør Steve Clay som “the quintessential proto-hyphenated artist: poet-writer-painter-performer-composer-editor-filmmaker-designer-typographer-publisher-critic-scholar – and more” (Clay og Friedman 2018, 9). Karakteristikken er vigtig. Den gør Higgins til pioner for opfattelsen af en kunstner, der ikke lader sig begrænse af kunstnerrollens traditionelle indhold. Måske endnu vigtigere er det dog, at kunstproduktion sidestilles med kunstkritik og kunstteori i stedet for at lade dem figurere på forskellige niveauer af kunstforståelse. Higgins er både en vigtig og overset stemme fra vores egen tidsalders tidligste år – den postmoderne tidsalder, om man vil – og et eksempel på, hvordan praksis kan blive til teori og vice versa.

Richard Carter Higgins, som han egentlig hed, blev født d. 15. marts 1938 i Cambridge, England, af amerikanske forældre. Han voksede op i den region i USA (Massachusetts, Vermont, New Hampshire), der kaldes for New England. Han var høj og kraftig og elskede at påpege, at “dick” på tysk betyder “tyk”. Han var prototypen af den

dannede amerikaner og understregede flere steder i sit forfatterskab sit personlige kendskab til Dada og surrealisme. Han fortæller, at han “kendte flere af de gamle dadaister og voksede op med deres værker”, og at han læste Breton, fordi han gik i skole med hans datter Aubette og var nysgerrig efter at se, hvad han skrev (Higgins 1997, 167). Han læste engelsk og musik på Yale og Columbia School of General Studies, men var altid kunstnerisk aktiv ved siden af. Lige siden skoletiden skrev han digte og teaterstykker, på Columbia fulgte han et kursus i moderne kompositionsteknikker hos Henry Cowell, og i 1958-59 et lignende kursus hos John Cage på New School for Social Research i New York. Det sidste var på mange måder et vendepunkt for ham: Blandt hans medkursister var nogle af de vigtigste navne inden for happenings og Fluxus, og det var med disse kunstformer, han følte sig mest beslægtet. Både Allan Kaprow, Al Hansen og George Brecht deltog i kurset hos Cage, og komponisten La Monte Young og digteren Jackson MacLow lagde vejen forbi engang imellem. Higgins deltog i den første happening, der bar den betegnelse – Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* (1958) – arbejdede sammen med Al Hansen under navnet New York Audiovisual Group, traf George Maciunas, manden, der navngav Fluxus i 1960 og var en afgørende skikkelse for Fluxus lige siden.

Karakteristisk for Higgins er, at han så Fluxus som “en talerstol og en mængde stof”, ikke andet. I 1963, da han skrev dette, anså han det for umuligt, at der nogensinde blev formuleret en Fluxus-doktrin, eller at der kunne opstå en Fluxus-gruppe (Higgins 1964, 68). Fra 1966 benyttede han sig endda af et stempel med teksten:

- Fluxus is not:    - a moment in history, or  
                          - an art movement,
- Fluxus is:        - a way of doing things,  
                          - a tradition, and  
                          - a way of life and death

Allerede her kan man fornemme, hvor afgørende hans statement om idéen som legemliggjort i værkerne egentlig er. Det handler om, hvordan man gør tingene, og Higgins

gjorde ting – mange ting. Ud over at være en ekstremt produktiv kunstner drev han fra 1964 indtil 1973 *Something Else Press*, et indflydelsesrigt avantgardeforlag, ligesom han skrev utallige autoritative tekster om tidens eksperimenterende kunst.

#### INTERMEDIA

Higgins er mest kendt for begrebet *intermedia*, så det er nok kun passende, at hans udvalgte skrifter skulle begynde med det begreb. “Intermedia” er titlen på den første af tre artikler, der udkom i *The Something Else Newsletter* mellem februar og april 1966. De andre to hedder “Games of Art” og “Intending”. Mærkværdigt nok – og karakteristisk for Higgins – indeholder ingen af dem en definition af *intermedia*. Teksten er kendt og genoptrykkes med jævne mellemrum, men man leder forgæves efter en definition. Den bedste forklaring findes slet ikke i en tekst, men i værket *Intermedial Object*, også fra 1966. Værket benytter sig af en tekstbaseret form, der er karakteristisk for Fluxus. Det består af ni opgaver, som læseren kan løse efter eget forgodtbefindende. I nr. 1 skal man forestille sig et objekt med et omfang, der ligger på 6 på en skala fra hest (1) til elefant (10), i nr. 2 et objekt med en form, der ligger på 7 på en skala fra sko (1) til paddehat (10) osv. Værket berører alle mulige måder at definere en genstand på – funktion, fremstilling, smag, dekoration, klarhed, permanens, effekt – men inviterer læseren til at tænke disse på en skala fra “mad” til “stol”, fra “himmel” til “mahogni” osv. Mens man grubler over alt dette, glemmer man helt at betragte det som et kunstværk. Det handler ikke længere om bedømmelse af et kunstværk, men om kategorisering af verden og dens mange ting. Meget kunst, siger Higgins i “Intermedia”, skabes i feltet mellem kunstmedierne, men nogle gange formår kunsten at bevæge sig ud i feltet mellem kunstmedierne og “livsmedierne”; og det er noget, man først forstår for alvor, når man selv oplever det.

Desværre – men forståeligt nok – har redaktørerne af *Intermedia*, *Fluxus* and the *Something Else Press* besluttet sig for ikke at tage Higgins’ kunstproduktion med. Den er alt for omfattende. En serie som *Graphis* omfatter over

100 værker, og 7.773 (1973) består af hele 899 unikke tryk. Intet udvalg kan nogensinde være repræsentativt. Dette kompenseres dog mere end rigeligt af de mange beskrivelser af værker i hans skrifter, både hans egne og værker af dem, han kendte og arbejdede sammen med. Mens man læser, går det op for én, at han bruger disse beskrivelser, som andre forfattere ville bruge definitioner og redegørelser. I stedet for en definition indeholder “Intermedia” en fordømmelse af popkunsten og en kort historie om tilblivelsen af *happenings*, og det samme mønster ses i “Games of Art” og “Intending”. “Games of Art” beskriver værker af Tomas Schmit, Al Hansen, Allan Kaprow og Higgins selv for derigennem at forklare, hvordan kunstværker kan “invitere” én. Traditionel kunst, skriver han, inviterer sit publikum til noget meget specifikt, mens kunstlege implicerer mange muligheder. En situation transformeres, og nye situationer muliggøres; om de kan kaldes for kunst eller ikke, er mindre vigtigt. Dette udbygges i “Intending”, som plæderer for en form for oplevelse, der ikke søger at identificere noget, men blot lægger op til genkendelse og realisering af muligheder inden for en løs ramme. Rammen kan være kunst, ophavsmanden/-kvinden kan være en kunstner, men i sidste ende er det lige meget. Higgins gør sig konsekvent til fortæller for en form for aktivitet, der placerer forfatteren på afstand og lægger op til aktiv involvering.

Med de tre artikler introducerer bogen læseren til et forfatterskab, der er så tæt knyttet til forfatterens kunst- og livspraksis, at de tre bliver umulige at skille ad. Efter dem fremstår alle tekster som en praktisk introduktion til, hvordan man kan generere betydning ved hjælp af handling. Det er lige præcis dér, bogens relevans ligger: som et eksempel på en anderledes måde at knytte teori til praksis på.

#### NOGET ANDET

Higgins formgav sit eksempel omkring overgangen fra det moderne til det postmoderne. Det problematiserer forholdet mellem teori og praksis mindst lige så godt som de fleste postmoderne angreb på dikotomier og hierarkier. Opgøret med hierarkier gennemsyrrer Higgins’ tekster

på alle niveauer. Det spiller en vigtig rolle i hans tekster om Fluxus, der gang på gang understreger fænomenets funktion som opsamlingspunkt for de nyeste avantgardebestræbelser i stedet for at identificere nogle af dem som de vigtigste. Det spiller en rolle i intermedia-begrebet, der ophæver forskellen mellem de forskellige former for aktivitet og flytter fokus fra, hvad ting er, til hvad de kan blive til. Og det spiller en rolle i hans tekster om Something Else Press (SEP).

Historien om forlagets navn og tilblivelse starter med Fluxus. George Maciunas ville udgive Higgins' samlede skrifter. Da det hurtigt viste sig at være en umulig opgave, blev det til hans produktion i løbet af ét år. Higgins syntes dog, at Maciunas var alt for længe om at udgive bogen, tog manuskriptet tilbage og grundlagde et forlag for at udgive det selv. Da hans kone Alison Knowles kom hjem, fortalte han hende, at han havde grundlagt et forlag. "Er det rigtigt?", spurgte hun. "Og hvad hedder det?" "Shirtsleeves Press". "That's no good", sagde hun. "You should call it something else" – og det gjorde han. For ham betød navnet, at uanset om de andre forlag publicerede, ville han publicere noget andet. Formålet blev at udgive "værdifulde" tekster, der afviger fra moden og tidens konventioner.

I "Something Else Manifesto", som prydede omslaget på bogen om Higgins' værker fra 1962-63, taler han igen om en teoretisk praksis eller en praktisk form for teoridannelse. Når folk spørger én, hvad man går og laver, skriver han, kan man kun svare: "Something else". Ord og handling er ikke det samme: "We can talk about a thing, but we cannot talk a thing". Et faktum er kun et faktum, når man rører ved det, ikke når man sætter ord på det. Ingen idé er klar, medmindre der er spildt noget suppe på det. Kun Higgins kunne have skrevet et manifest om, hvorfor det er umuligt at skrive manifeste, uden at miste dets funktion som manifest. I antologien sættes manifestet sammen med SEP's anden hovedtekst, "What to Look For in a Book – Physically" (1965). Teksten forklarer, hvordan man vurderer papirets og indbindingens kvalitet, og fortæller afslutningsvis, at SEP's vælger kvalitet fremfor økonomi, fordi pressens bøger er tiltænkt ken-

deren og skal sprede "fryd". SEP handlede om at trykke, hvad man havde lyst til, og om at gøre læsning til en fryd.

Det betyder ikke, at forlaget kun udgav publikationer, som ingen ville læse. Emmett Williams' *Anthology of Concrete Poetry* solgte helt op til 18.000 eksemplarer, og Claes Oldenburgs *Store Days* solgte 17.000. SEP udgav værker af kunstnere fra Fluxus- og happening-kredse, men var fx også med til at udbrede kendskabet til Gertrude Steins forfatterskab i en tid, hvor hendes bøger var svære at få fat i. Forlagets meget brede, men altid eksperimenterende profil lever mere end op til udgangspunktet om altid at udgive "noget andet". Ved første øjekast ser dette ud til at være i strid med Higgins' eget udsagn om, at forlaget og Fluxus skal betragtes som "to sider af samme mønt" (Higgins 1992, 143-154). I sine skitser af Fluxus' tilblivelse understreger Higgins dog altid det tværdisciplinære og tværhistoriske – og det er en side af Fluxus, der nemt glemmes. Fluxus forbindes med George Maciunas iført monokel og bowlerhat som en parodi af en mellemkrigstidsavantgardist, med billeder af et klaver, der bliver ødelagt, og med George Brechts "events", møder af en person og en genstand i en handling, indfanget i en enkel sproglig ramme. For Maciunas' vedkommende startede Fluxus dog med en koncertserie med titlen *Musica Antiqua et Nova* (gammel og ny musik) og med en idé om en "konkretistisk" holdning i kunsten – lige fra imitation af fuglesang i middelaldermusik til moderne elektronmusik, og lige fra japansk kalligrafi til moderne konkret poesi. Maciunas lod sig – midlertidigt – lokke af antikunst-aktivismen, men Higgins beholdt altid det brede blik.

Også Maciunas udgav værker: typisk enkeltværker på kort eller i en æske med de remedier, der skal til – de såkaldte "Fluxboxes". Som Higgins beskriver, kendetegnes Maciunas' aktiviteter som forlægger af originalt design, usædvanlige materialer og det håndlavede. Han producerede sine udgivelser efter bestilling, mens Higgins ville nå ud til så bredt et publikum som muligt: Maciunas' Fluxusudgivelser var "paradigmatic models or prototypes of various sorts", mens Higgins' SEP-udgivelser var "an outreach series" (Higgins 1992, 150). Fluxus, konkluderer Higgins, var fire ting: en række publikationer, en

gruppe kunstnere, de former, der er forbundet med publikationerne, og de værker og de teoretiske positioner, de implicerer. Det gør Fluxus til en "tendens" snarere end en bevægelse; en tendens, oven i købet, der passer til det kulturelle klima i 1960'erne og 1970'erne, og som dermed er "postmoderne" – og hvad der især er med til at gøre den postmodernistisk, er, at den ikke ser kunstnerisk innovation som en lineær, men som en kumulativ proces. Hvert nybrud udvider mulighederne, så Fluxus-værker problemløst kan knyttes til middelalderen eller Fjernøsten – og SEP kunne problemløst udgive samtidskunst og byzantinsk poesi.

#### DET POSTKOGNITIVE

Selvom Higgins døde relativt ung, rækker hans virke over mere end 40 år. Han skabte mange af sine mest genkendelige værker – både kunstnerisk og teoretisk – mellem de sene 1950'ere og de sene 1960'ere, men han var aktiv indtil 1990'erne. I løbet af de år oplevede han poststrukturalismens fremkomst og dominans. Også i hans egne skrifter er der træk af denne bølge. Fra *Intermedia*-trilogien fra 1966 til "Det Eksemplativistiske Manifest" fra 1975 kan man se ham opprioritere modtageren i forhold til afsenderen, og skiftet fra én til mange (kunstner- og tilskuer-) roller er også markant. Hos ham er der dog ikke, som hos Roland Barthes, tale om en generel tendens, der fører til noget, der kan minde om forfatterens død og læserens fødsel. Higgins går ud fra en forfatter, der aktivt skaber sin egen dødhed, og et subjekt – både et forfatter- og et læsersubjekt – der aktivt genkender vigtigheden af at arbejde med de mange roller, man kan indtage i et post-hierarkisk samfund. I den forstand er Higgins en overgangsfigur. Han voksede op med en forestilling om, at alt kan styres, men var med til at skabe en mental verden, hvor den klare linje ikke længere findes, og værkernes og tankernes relevans skal findes i deres udviklingspotentiale. Han står dog også for en alternativ tilgang til postmodernismen/poststrukturalismen, der fremstår relativt uudforsket, men som alligevel kunne have fornyet relevans i en tid, hvor mange humanister verden rundt spekulerer over, hvad der kunne afløse postmodernismen.

Higgins var ikke nogen fan af de – mest franske – filosoffer, der typisk knyttes til begreberne postmodernisme og poststrukturalisme. I sin indledning til bogen *Horizons*, skrevet i 1981 og udgivet i 1998, taler han om "the Mafia of the Rue Jacob", hvis medlemmer serverer "Variations on a Theme by Saussure" (Higgins 1998, 6). Hans egen ledestjerne var Hans-Georg Gadamer. Han mente ikke, at den form for aktivitet, han gjorde sig til fortaler for, var tjent med semiotiske analyser eller "hairsplitting distinctions of *langue* and *parole*" (Higgins 1997, 184-185). Kun hermeneutikken, og især idéen om *Horizontverschmelzung* (horisontsammensmeltning), kunne ifølge ham indfange den komplekse relation mellem forfatter, værk og publikum. Hvad han ville beskrive, var en situation, hvor værket bibeholder sin integritet, men også initierer en proces af erfaringsdeling, der aldrig stopper. Han skrev ikke sine metodologiske redegørelser for et postmoderne samfund, men for et postkognitivt samfund; et samfund, hvor det ikke længere handler om at "fikser" ting, men om at deltage i processer sammen med dem.

Meget sigende i denne sammenhæng er en anekdote, Higgins fortæller, om et møde med litteraturteoretikeren Paul de Man, som i 1980'erne var en fremtrædende eksponent for poststrukturalismen, men som blev henvist til teoriens pulterkammer efter afsløringen af en fortid som nazisympatisør under 2. Verdenskrig. Higgins spurgte ham, "What is the erotic of your work?", og de Man kunne ikke besvare spørgsmålet. I stedet svarede han, at hans foredrag havde skønhed, fordi det var sandt. Ligesom Rue Jacob-mafiaen kritiserede Higgins de Man for "pretensions towards objective truth which are hard to accept". Higgins ville vide, hvad der drev de Mans teoretiske forskning, næsten bogstaveligt talt i sin "driftbetonede" form, mens svaret talte om forskningens pragmatiske side. Horisontsammensmeltning var for Higgins en nærmest erotisk begivenhed, en "grundlæggende sult" efter sammensmeltning med andre. Higgins skabte, skrev og publicerede ud fra sin egen lyst og forudsatte den samme lyst til at deltage og bidrage hos sit publikum.

Roland Barthes' *S/Z*, der blev kritiseret af Higgins for at opbygge et teoretisk/analytisk redskab på basis af kun

én tekst, nemlig Balzacs "Sarrasine", hører til kanon. Det gør Higgins' skrifter ikke. Hvorfor? Fordi Higgins ikke var akademiker? Det blev han senere i livet, efter at have læst engelsk ved New York University i 1975-79. Fordi hans fokus var for snævert? Han skrev altid om Fluxus som kontekst for alle de andre kunstformer, der søgte at overskride grænser og blande genrer sammen, både i nuet og historisk, både i Vesten og i resten af verden. Problemet opstår snarere dér, hvor han bruger beskrivelser i stedet for definitioner og fortællinger i stedet for metoder og teorier. Det er netop hans forankring i praksis, der adskiller ham fra den akademiske verden og de fremgangsmåder, den dyrker. Hvis man vil sætte spørgsmålstejn ved den gængse akademiske – javel – praksis, er Siglio Press' nye udgivelse af Higgins' udvalgte skrifter bestemt ikke det værste sted at begynde.

PETER VAN DER MEIJDEN

.....

#### LITTERATUR

- Clay, Steve og Friedman, Ken (red.). 2018. *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: selected writings by Dick Higgins*. Catskill, NY: Siglio Press.
- Higgins, Richard C. 1964. *Jefferson's Birthday/Postface*. New York: Something Else Press.
- Higgins, Richard C. 1976. *An Exemplativist Manifesto*. New York: Unpublished Editions.
- Higgins, Richard C. 1992. "Two Sides of a Coin: Fluxus and the Something Else Press," *Visible Language* årgang 26, nr. 1-2 (1992): 143-154.
- Higgins, Richard C. 1997. "Fluxus: Theory and Reception." *I Modernism Since Postmodernism: Essays on Intermedia*, 160-198. San Diego: San Diego State University Press.
- Higgins, Richard C. 1998. *Horizons*. New York: Roof Books.