

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **PLUENT**; cf. **FLUSH**, n. (of cards).] 1. *Med.* a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROFANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by; as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic); lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Com fontes complexas e principais no futurismo italiano, em Dada (Marcel Duchamp, essencialmente) e surrealismo, no construtivismo soviético da “Levyj front iskusstv” (LEF) (“Frente de Esquerda das Artes”), em Erik Satie e John Cage, na filosofia Zen, a que se juntam os estímulos protoconceituais de Yves Klein - o Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte. Não obstante ainda hoje atraia detratores, a alternativa anticulto que o movimento revelou nos inícios da década de 1960 foi altamente contagiante, recebendo, em sua trajetória, consciente ou inconscientemente, o acatamento de múltiplos artistas espalhados pelo mundo. O debate sobre suas idéias não cessou quarenta anos depois e seqüências fluxistas são admitidas na arte mais atual.

As várias heranças do grupo são notórias: quanto ao futurismo, o relacionamento das dimensões que separavam ancestralmente a arte da vida e a orientação para a síntese das artes; no que concerne a Dada, o seu choque com os dominantes hábitos da sociedade burguesa, em insólitos caminhos de liberdade, a partir de demolidora filosofia anárquica, tendo Duchamp como guia conceitual; no que diz respeito ao construtivismo pós-revolucionário do grupo fundado por Vladimir Maiakovski em 1923 (dissolvido em 1925 e restaurado em 1927), a linha ideológica de uma criação coletiva. Somavam-se as incidências posteriores e de forma notável a do ensinamento do indeterminismo e do acaso de John Cage em Black Mountain College e na New School of Social Research de Nova Iorque, assim como a influência da austeridade zen, central ao compositor.

Prefigurando-se no final dos anos 50 e com um período de atuação de maior proeminência na contribuição às grandes transformações da arte que ocorrem nos anos 60 - concomitante a outros movimentos como Pop Art, Nouveau Réalisme e Internationale Situationniste, e antecipando-se ao minimalismo e conceitualismo - foram essenciais a Fluxus os princípios de George Maciunas¹ - aos quais não faltaram freqüentes contestações - mas que, de uma forma ou outra, receberam sustentação. A capacidade que demonstrou na organização das atividades do grupo, por sua vez, foi comparada à de Sergei Diaghilev, o empresário dos *Ballets Russos*². Sua atuação, ao lado de fortes e decisivas presenças solidárias, por entre efêmeras adesões, estendeu-se pelo decênio seguinte sem a intensidade anterior, até a sua morte em 1978, quando Fluxus ingressava em uma outra fase.

O que George Maciunas pretendia, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho de que foi iniciador, era uma arte feita de simplicidade, antiinte-

1. KIRKEBY, Per. “George Maciunas, 1981”. In HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why)*. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002, p. 129.

2. PINCUS-WITTEN, Robert. “An Introduction”. In HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex. Nova Iorque: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation/ Harry Abrams, 1988, p.16.*

lectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais. Em carta que enviou a Tomas Schmit, em janeiro de 1964, ligava os objetivos de Fluxus aos “*fins socialmente construtivos*” do mencionado grupo russo, endereçados às artes em formas de aplicação prática. Também Fluxus rejeitava o “*objeto de arte (...) como um bem não-funcional a ser vendido e meio de vida para um artista*” e em favor de uma produção antiindividualizada. Ao assumir a posição contrária ao sistema artístico imperante, incluía os próprios meios de expressão de Fluxus (concertos, publicações etc.) que, “*na melhor das hipóteses, considerava transitórios (uns poucos anos) & temporários até o momento em que as belas artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas encontrarem outra ocupação*”³. No seu manifesto de 1966, ele declararia que Fluxus “*abandonara a distinção entre arte e não-arte*”, abandonara a “*indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários*” e conceituava-o como “*monoestrutural, não teatral, não barroco, impessoal, qualidades impessoais de um simples evento natural, um objeto, um jogo, um quebra-cabeça ou piada. É a fusão do Spike Jones, piadas, jogos, vaudeville, Cage e Duchamp*”⁴. Em carta posterior a Larry Miller, Maciunas afirmou o seu interesse pelo humor: “*há muito humor no teatro futurista, também muito humor na comédia normal e corrente, como Charlie Chaplin e Buster Keaton, há muito humor no humor musical como o de Spike Jones*”. Cita como exemplos dessa disposição em Fluxus os trabalhos de Ben Vautier e Robert Watts⁵. Junto aos manifestos de Maciunas, datada de 1966, surgiu a conhecida análise de Dick Higgins sobre a nova linguagem artística que intitulou “*inter-media*” na sua Something Else Press. Nela interagem domínios diversos criando-se uma realidade híbrida, conceito que, partindo da práxis de Fluxus, se universalizou⁶.

A compenetração de Maciunas, estudioso de Fluxus no seu relacionamento com as vanguardas, demonstra-se nos três diagramas que elaborou em 1962, 1966 e 1973, respectivamente, este último atualizado em complexa tentativa de organicidade (intitulado “*Diagrama do Histórico Desenvolvimento de Fluxus e outras 4 formas dimensionais, Aural, Óptica, Olfativa, Epitelial e Tátil*”)⁷.

Lituano nacionalizado americano, com estudos em arquitetura, arte e música, designer gráfico, galerista (futuramente escritor, performer e compositor), sofreu Maciunas um choque cultural em fins da década de 1950 ao entrar em contato com os músicos La Monte Young (o criador da *short form*) e Richard Maxfield, seu professor. Com isso, a Galeria AG de Nova Iorque, de sua co-propriedade, especializada em arte abstrata - a exemplo do que antes haviam começado a fazer Yoko Ono e Toshi Ichiyonagi no seu apartamento de Manhattan e outros artistas em diferentes locais da cidade - converteu-se em 1961, por breve tempo, em núcleo de conferências e performances musicais (ou “concertos”, como eram ironicamente nomeadas). Participavam dessas

3. Ver excerto da carta de George Maciunas a Tomas Schmit (janeiro, 1964) em HENDRICKS. “Collective”. Op. cit., 1988, p. 37. O curador e depois diretor da coleção de Detroit colocou em evidência o envolvimento existente entre Maciunas, Fluxus e o grupo russo, analisando a questão e juntando também carta de Maciunas a Dick Higgins de ca. Julho de 1966, além de um texto publicado em Fluxus Newsletter (ca. 1965) [p. 35-38.]. Sobre a “LEF”, ver MARKOV, Vladimir. Russian Futurism: a History. Berkeley/ Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1968. A carta de Maciunas foi publicada na íntegra em HENDRICKS. Op. cit., 2002, p. 161-165.

4. Manifesto reproduzido em HENDRICKS. Op. cit., 1988, p. 31.

reuniões La Monte Young, Dick Higgins, Toshi Ichianagi, Yoko Ono, Al Hansen, Walter de Maria, Jackson Mac Low, Ray Johnson, Henry Flynt, Philip Corner, Richard Maxfield, além de Cage, mestre de vários deles. Nessas ocasiões, lembrará depois Maciunas, “fazia-se tudo o que Fluxus fez mais tarde, porém sem utilizar esse nome”⁸.

Maciunas imaginava utilizar o nome em publicações que pretendia lançar em Nova Iorque. Realizou o design de “An Anthology” de La Monte Young, contendo suas últimas partituras e editada somente em 1963, trabalho que seria incentivo ao seu projeto de anuários para Fluxus. Seus planos não mudaram na circunstância de ter que viajar para a Europa (Alemanha) nos meses finais de 1961 (para servir como desenhista gráfico na base militar americana de Wiesbaden), onde permaneceu três anos. Levou consigo volumosa documentação de trabalhos musicais de compositores e artistas, esperando publicá-los. Em junho de 1962, tornou pública essa intenção num encontro muito festivo realizado na Galeria Parnass dessa cidade. Em folheto, anunciava o lançamento da revista *Fluxus* (nome de origem latina, pesquisado em dicionários, querendo dizer, por exemplo, “mudança contínua”, “estado não determinado”, “flutuante”). Ele apreciava o termo pelos seus “*significados muito amplos e engraçados*”⁹. No entanto, sem dinheiro para o que tinha em mente, ocorreu-lhe aproveitar as partituras ao promover festivais, supondo que seriam capazes de se reverter em publicidade para os gastos editoriais. Juntou-se, para isso, a pessoas que conheceu na Alemanha¹⁰.

Essas pessoas eram, entre outras, Nam June Paik e Wolf Vostell, do avançado meio musical e artístico de Colônia. Deu então início ao projeto. Planejou o que se transformou no marco fundamental da história da coletividade, a sua certidão “oficial” de nascimento: a multiperformance “Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik” (“Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima”), no salão de festas do Museu do Estado de Wiesbaden, entre 1º e 23 de setembro de 1962. Dela constavam 14 concertos de músicos e artistas de diversas nacionalidades ativos em dois continentes: Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, La Monte Young e Maciunas, nos Estados Unidos e, na Europa, Ben Patterson (americano estudante de música em Colônia), Wolf Vostell, Tomas Schmit, o coreano Nam June Paik, Emmett Williams, Arthur Koepcke e Robert Filliou. Houve, igualmente, a execução de peças de ausentes, como John Cage. O grupo fez assim seu aparecimento como fruto de uma internacionalização de propósitos. As performances tinham sua base na “música” ou “antimúsica” que criavam com revolucionário caráter teatral, visual e sonoro, através de ações, em que, além de Cage, havia a influência dos “rumores” de Luigi Russolo.

Como na atitude comportamental das *serate* de Filippo Tommaso Marinetti e outros poetas e artistas futuristas e dos eventos dadaístas, repulsa e receptividade alternaram-se na participação do público. O prefeito quase perdeu o cargo por ceder o salão do museu. Indignados, vários jornais alemães, citados por Hanns Sohm, usaram expressões como “*arte terrorista*” e “*cultura em pane*”

5. Valemo-nos da transcrição recente revisada por Larry Miller constante do livro SICHEL, B. (coord.). Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 99. Anteriormente, a entrevista gravada em videotape em 24 de março de 1978 fora publicada in HENDRICKS, Jon. Fluxus etc./Addenda I. [Nova Iorque: The Gilbert and Lila Silverman Collection, 1983, p. 10-28.] e mais tarde transcrita por Ken Friedman em Fluxus Reader (1998).

6. HIGGINS, Dick. “The Something Else Newsletter”. *Something Else Press*. vol. I. Nova Iorque, 1966, p. 1-4.

7. HENDRICKS. Op. cit., 1988, p. 329-333, 350-351.

8. MILLER. Op. cit., 2002, p. 87.

9. *Idem*, p. 90.

10. Sobre Maciunas e Fluxus na Alemanha e outros países europeus, ver HIGGINS, Dick. “Uma história do Fluxus para crianças”. In Catálogo Geral da 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 1983, p. 32. [HIGGINS, “A Child’s History of Fluxus”. In *The Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1983.]

11. SOHM, Hanns. *Happening & Fluxus. Colônia: Koelnischer Kunstverein, 1970. Trata-se do pesquisador alemão autor do levantamento de grande número de happenings e performances realizados em várias cidades européias e nos Estados Unidos nos anos 60, assim como de seus dados bibliográficos essenciais.*

12. PAIK, Nam June. *"Pós-música, um ensaio para a nova Ontologia da Música". In HENDRICKS. Op. cit., 2002, p. 103-4; HENDRICKS. Op. cit., 1988, p. 431.*

ou então encararam os espetáculos como meras "variedades musicais"¹¹.

Havia, em primeiro lugar, o choque do que se entendia por música e o que se apresentava arbitrariamente nas características experimentais de Fluxus. Fluxus não era simplesmente um ato de fazer repensar a tradição da arte ou mesmo de encaixar-se em contextos contraculturais correntes, e sim uma oposição completa a qualquer continuidade da música estabelecida ou atual.

Um exemplo do estado de espírito por parte dos "concertistas" é o de Paik, pesquisador de música eletrônica junto a Karlheinz Stockhausen na WDR de Colônia desde 1959, ano em que também se demonstrava admirador de Cage. Participante da manifestação "Neo-Dada en Der Musik", em 16 de junho de 1962 na Kammerspiele de Düsseldorf, ele destruiu um violino batendo-o sobre uma mesa ("One for Violin Solo"). Suas primeiras atuações no movimento seriam seguidas do seu ensaio em 1963 em que se declara "exausto de renovar a forma da música" e propõe uma "nova ontologia musical", ou uma "pós-música", "tão calma, fria, seca e não expressionista quanto minhas experiências em televisão"¹².

O poeta e músico Higgins nos dá uma idéia de várias formas de participação no evento de Wiesbaden, inclusive a sua, neste trecho do livro *Postface*, de 1964: "...Interpretamos a ópera alemã "Ja es war noch da" ["Sim, ainda estava aí"], de Emmett Williams, em inglês: foram os 45 minutos mais longos de minha vida que consistiram, principalmente, em sacudir uma frigideira com um ritmo regular e a lapsos precisos. Fizemos versão de uma hora de "H - Fis gehalten", de La Monte Young, sem variações, cantada e acompanhada ao violoncelo por Benjamin Patterson. Inventamos uma peça que supostamente devia-se a um japonês fictício e improvisamos durante uma hora (como parte do programa de Young). Vostell veio de Colônia - uma gigantesca batata loura de 150 quilos de peso, com os pés mais diminutos do mundo, de modo que oscilava facilmente. Tocou Arghh, golpeou com um martelo alguns brinquedos até estilhaçá-los, rasgou uma revista, destruiu algumas lâmpadas num cristal e lançou tortas contra o vidro. Terminadas as tortas de creme, desapareceu de novo no caminho de Colônia. Um frenético caos. Fiz muitas de minhas coisas antigas e, sem uma razão particular, passei por alto às minhas novas composições - assim como a uma grande quantidade de peças de Brecht, Watts, Patterson, Young, Williams e Corner. Em "Danger Music n°3", minha cabeça foi enfeitada e lançamos ao público panfletos políticos; em "Danger Music n°17", após trabalharmos algum tempo com manteiga e ovos, ao invés de uma omelete preparamos uma papa comestível. Era o que Wiesbaden precisava. Durante um certo tempo ovos voaram pelos ares a cada dois minutos. Durante a ópera de Emmett Williams, alguns estudantes subiram da platéia com ramos de abeto e cantaram diversas canções estudantis. Fizemos o ritmado com metrônomo de "In Memoriam to Adriano Olivetti" de Maciunas, saudamos com nossos chapéus, estalamos nossos dedos, respiramos ansiosamente, nos sentamos mais em cima ou mais embaixo, balançamos as cabeças etc. Assim aconteceram as coisas ao longo de três semanas. Em "Piano Activities" de Corner, desmantelamos um piano de cauda e em seguida leiloamos os fragmentos. Meu "Requiem for Wagner the Criminal Mayor" foi executado

*para grande alegria do dono da casa, o qual desapareceu no meio ao programa, voltando com toda a família; os acontecimentos os agradaram de forma incrível*¹³.

Outros festivais tiveram lugar, em seguida a Wiesbaden, em Londres (sob o título “Festival of Misfits” - “Festival dos Desajustados”), Düsseldorf, Copenhague, Paris, Estocolmo, Oslo, Amsterdã-Haia e Nice em 1962 e 1963, com a inclusão de novos nomes no grupo e a formação de uma rede de núcleos.

Destacamos uma dessas manifestações. Relacionado a Paik e Maciunas, Joseph Beuys demonstrara grande empenho em apresentar o grupo na Kunstakademie de Düsseldorf, onde acabara de ser nomeado professor de escultura. Essa sua vontade concretizou-se em fevereiro de 1963, com o “Festum Fluxorum Fluxus - Musik und Antimusik”, tendo, entre outras, participações de Benjamin Patterson, Robert Watts, George Brecht, Emmett Williams, Dick Higgins, Daniel Spoerri, Tomas Schmit, Jackson Mac Low, George Maciunas, George Brecht, Arthur Koepcke, Wolf Vostell, Al Hansen, La Monte Young, Nam June Paik e a dele próprio, intervindo com suas primeiras performances (ver adiante). Datam de 1964 os concertos iniciais em Nova Iorque em local que Fluxus ocupou na “Canal Street”.

A comunidade, afora os nomes citados, incluindo os do período novaiorquino anterior à sua “oficialização”, ampliou-se nos anos 60 com Eric Andersen, Henning Christiansen, Giuseppe Chiari, Dieter Rot, Ay-O, Shigeo Kubota, Yasunao Tone, Takaiko Saito, Takahisa Kosugi, Mieko (Chieko) Shiomi, Joe Jones, Per Kirkeby, Milan Knížák, Geoffrey Hendricks, Larry Miller, Ben Vautier, Claes Oldenburg, Jonas Mekas, Paul Sharits, Ken Friedman, Walter Marchetti, Terry Riley, Stanley Brouwn, Jean Dupuy, entre numerosos outros, e tendo próximo a si o grupo espanhol “ZAC” (de Juan Hidalgo e outros). Eram óbvia maioria os norte-americanos e europeus. No entanto, como indicam vários nomes aqui apontados, assim como outros já citados, houve numerosa participação de artistas japoneses (radicados em Nova Iorque ou mantendo relações pelo núcleo de Tóquio), questão tratada por Jon Hendricks em conferência e por Alexandra Munroe¹⁴. Na Argentina, Fluxus contou com associados como Mauro Kagel. Os associados de Fluxus distribuíam-se por numerosos países europeus (inclusive do leste, como na então Checoslováquia é exemplo Milan Knížák) e na América do Norte, particularmente o Canadá.

Como happenings que são, os “concertos” Fluxus tinham antecedentes nas vanguardas históricas e, em tempo mais recente, na conhecidíssima experiência multidisciplinar de “Untitled Event” (“Evento sem Título”) de Cage, em Black Mountain College (1952) e no considerado primeiro happening no Ocidente, em 1959, de Kaprow, artista próximo ao Grupo Fluxus em seus incios. Na atividade performática desenvolvida no Japão por grupos de artistas e, sobretudo, pelo Grupo Gutai, na segunda metade da década de 1950, situa-se outra referência.

Sobre a música ou a “metamúsica” de Fluxus, José Iges traçou recentemente um quadro arguto e metódico reconhecendo tratar-se de um “vasto ter-

13. Utilizamos a transcrição de IGES, José. “Fluxus y la música: un vasto territorio a explorar”. In SICHEL. *Op. cit.*, p. 225, 227.

14. MUNROE, Alexandra. *Japanese Art after 1945 - Scream against the Sky. cap. 10. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994, p. 215-220.*

ritório por explorar". Sublinha o historiador - e nos propomos a fazer um resumo de parte dos elementos que oferece - três aspectos no seu ensaio: o fato maior de produzir-se um ato cênico em que se reúnem objetos cotidianos para a obtenção de sons neles imanentes e em que se explora estrategicamente resíduos da atividade concertista tradicional; a infusão do conceitualismo na dimensão da música e as vinculações dos elementos musicais de Fluxus com o teatral, o poético e o vídeo, ou seja, elementos da *intermedia* definida por Higgins. Suas formas freqüentes de realização, através de partituras escritas ou gráficas, trazendo normas que dão condições de obra aberta aos intérpretes (profissionais ou não), assim como o concerto com a "idéia de processo" são desenvolvidos e exemplificados pelo autor. Evoca Douglas Kahn, para quem os conceitos de som e som musical deixaram de ser uma dicotomia em Fluxus. Em usos dos "sons concretos" - nos termos de Pierre Schaeffer - demonstra Iges a fértil musicalização do ruído, por exemplo nos *dé-coll/ages* de Vostell, o que o move para o paralelo com Duchamp e seus inevitáveis *readymades*. Aos ruídos concretos - recordando que Vostell dera a eles o nome de "música da vida" (reivindicando ter sido a sua contribuição a Fluxus) - soma a exploração dos próprios instrumentos musicais, aqui ressaltando trabalhos notórios como os de Paik (e Charlotte Moorman). Dá ênfase, a seguir, ao piano na sua condição de "objeto-fetichê", "*campo perfeito de operações para a transgressão de valores e decodificação de conteúdos próprios do "que fazer" de Fluxus*". A herança do "piano preparado" de Cage foi levada adiante na pesquisa das novas sensibilidades dos sons. A intervenção no instrumento podia chegar a ser a mínima possível, como, por exemplo, em ações de Philip Corner, o mesmo autor de "Piano Activities", antes lembrada.

Outros ângulos na caracterização de Fluxus musical são examinados como em prolíferos usos tecnológicos, a exemplo de esculturas e instalações sonoras, desde uma "*eletrônica doméstica, como receptores de rádio e reprodutores de cassetes*", até proposições como a de La Monte Young, em parceria com Marian Zazeela, de concerto-instalação que seria interpretado de um modo contínuo, existindo no tempo, parcialmente realizado como instalação, em 1990, "*em montagem de frequências geradas eletronicamente e de luz*". Observa Iges que, nos usos de instrumentos escultóricos, um artista altamente experimental foi Joe Jones, autor de *Music Machines*, realizadas com materiais pobres ou rejeitados, e considera-o "*o mais notável criador*" nessa apresentação sonora, discorrendo sobre a criatividade "*de peças que tinham algo de brinquedos mecânicos porém também de orquestras ambulantes em miniatura: violões de brinquedo, tambores, xilofones, campainhas... eram seus instrumentos, que soavam com a ajuda de procedimentos mecânicos ou elétricos, às vezes montando esses elementos em armações ou em estruturas rotativas*". Nos últimos tempos, as *Music Machines* moviam pequenos motores elétricos graças à energia proporcionada por placas solares. Evocou o autor, entre outros trabalhos, a *Solar Music Performance*, de 1983, "*tendo a cumplicidade do sol e do vento como únicos intérpretes*"¹⁵.

15. IGES. *Op. cit.*,
p. 232-250.

Fazemos aqui uma referência ao “evento” de George Brecht que, a exemplo de seus trabalhos gráficos e objetuais, é de extrema concisão. Definido como a “menor unidade de uma situação”, tornou-se usual em Fluxus enquanto “partitura de evento”. Como nestes três exemplos:

Três eventos aquosos

Céu

Água

Vapor

(1961)

Um jarro de flores sobre (para) um piano

(1962)

Três peças para piano

Em pé

Sentado

Andando

(1962)

Uma reflexão de penetrante alcance sobre a intervenção do corpo nos eventos Fluxus é a de Kristine Stiles. Em seu ensaio “Entre a água e a pedra”, a historiadora vê o corpo “*situado no centro do conhecimento, como o principal meio para interrogar as condições em que os indivíduos interagem com as coisas e produzem, ao fazê-lo, significados sociais*”. Mostra-se a autora conforme à concepção do corpo de Henri Lefebvre, um dos filósofos modernos de sua reabilitação no discurso ocidental, nesse desempenho em “*condições que são materiais e históricas*”, realçando a contribuição de Fluxus, que é “profunda, rica e responsável”¹⁶.

Entre as opiniões que levantaram controvérsias sobre participações no Grupo Fluxus, as de Wolf Vostell e de Josef Beuys, pela notoriedade e amplitude de sua atuação no movimento artístico da segunda metade do século XX, despertaram muita atenção. Vostell, que integrava o “grupo de Colônia” (ao lado de Paik, Patterson e Smith), participou “oficialmente”, como vimos, do festival de Wiesbaden, o acontecimento que inaugurou Fluxus. Sua concepção do happening, no *dé-collage* - uma ação de apropriação do real - de organização complexa, trazia idéias próprias, como a música do ruído das coisas. Seu trabalho descontentou Maciunas, que lhe enviou uma carta em 3 de novembro de 1964 dizendo: “*Fluxus é uma coletividade como um Kolkhoz [estado coletivo] e não um segundo eu. Nesse aspecto difere de seu decollage[sic]*”¹⁷. A questão é bem conhecida entre as discussões que tinham lugar. A pujante atividade de Vostell, de plena e combativa orientação política e social, envolvendo o público, compreendendo várias mídias, como a videoarte - de que é criador ao lado de Paik - coadunava-se à filosofia de Fluxus, numa atuação que, entretanto, era das mais extensas. No entanto, ele se manteve sempre integrado ao movimento.

16. STILES, Kristine. “Entre el agua y la piedra”. In SICHEL. *Op. cit.*, p. 146.

17. Correspondência transcrita em ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried & THOMAS, Karin. *Joseph Beuys Life and Works*. (tradução de Patricia Lech). Barron’s, 1979, p. 85. (publicado por ocasião da XV Bienal de São Paulo).

Perseverante, em 1983, por exemplo, o vimos atuando em São Paulo, com o hábito de recobrir de pão a carroceria de um cadillac e jogando lâmpadas sobre uma faixa onde se lia: “Tudo é música”. É impossível não reconhecê-lo como uma das figuras fundamentais do Fluxus.

Beuys foi outro dos contatos europeus de Maciunas, em 1962, cuja filiação a Fluxus se concretizou no Festival de Düsseldorf (1963). Na sucessão de uma obra circunscrita até então a aplicações plásticas e ao desenho, ele realizou nesse encontro as performances (ou “ações” como as nomeava) “Composição para Dois Músicos”, manejando dois instrumentistas em miniatura e a “Sinfonia Siberiana (Primeira parte)”, composição em que cria um ambiente de concerto relacionando piano, cabos elétricos e uma lebre morta dependurada numa lousa negra no objetivo de “*referência contextual à expressão, ao nascimento e à morte*” e visando chocar o público¹⁸. Associando-se a Fluxus, o artista reconheceu um progresso criador para a arte na intervenção temporal do happening e da performance. Enfatizou o “*importante desenvolvimento*” possibilitado pelo grupo¹⁹ e em outras ocasiões declarou-se em débito para com ele. Criticou, entretanto, o espírito neodadaísta do movimento no seu conceito de choque²⁰. A subjetividade dramática e os caracteres rituais que se encontram em seus trabalhos - na “Aktion” e em ambientes - não eram os de uma arte envolvida diretamente na normalidade da existência, como a de Fluxus. Entretanto, há em Beuys um vínculo profundo com a realidade de materiais e coisas triviais que nos rodeiam e que ele utiliza à exaustão em suas instalações, como é notório. A personalidade carismática contribuía, por sua vez, para problematizar a sua continuidade em Fluxus. Ken Friedman (ver adiante) o considera em Fluxus na sua luta pela “democracia direta”.

A partir das convicções de Maciunas, situando Fluxus numa esfera de criação coletiva, destinada a “*fins socialmente construtivos*” e em correlação com a “LEF” (por exemplo, expressas na citada carta endereçada a Tomas Schmit), e até das de Ken Friedman - membro dos mais ativos de Fluxus desde meados da década de 1960 - há conformidade nesse ponto de vista. Friedman é convicto de que “*...tanto para Dick [Higgins], como para George Maciunas e para mim, Fluxus tem mais valor como idéia e como potencial para a mudança social do que como grupo concreto de pessoas ou como coleção de objetos*”²¹. Reuniu argumentos para demonstrar a contribuição direta do grupo a um mundo de diálogo, de objetivos sociais e acima de interesses nacionais, declarando: “*A visão que Fluxus tem da globalidade integra um enfoque democrático da cultura e da vida*”²². Ele exemplifica essa contribuição citando os “*projetos de Joseph Beuys para uma democracia direta*”, “*os experimentos de Nam June Paik com a televisão, os programas de Robert Filliou, a Something Else Press de Dick Higgins, os projetos “Aktual” de Milan Knizák, as séries múltiplas de George Maciunas e minhas próprias experiências no âmbito da comunicação e das expressões artísticas*”²³. Este assunto deverá ser acrescido, pois como afirma um dos críticos recentes mais autorizados do movimento, Kristine Stiles, no ensaio antes mencionado, há cartas inéditas de artistas Fluxus, sobretudo em

18. *Idem*, p. 91-92.

19. *Idem*, p. 86.

20. *Idem*, p. 87.

21. FRIEDMAN, Ken. “Cuarenta años de fluxus”. In SICHEL *Op. cit.*, p. 41.

22. *Idem*, p. 62.

23. *Idem*, *ibidem*.

coleções, que atestam o mesmo sério compromisso com o social²⁴.

Dos planos de Maciunas constava o intervencionismo direto do grupo em problemas sociais, propósito que contou com alguns avanços mas não vingou. Projetos ligados a ideais cooperativistas em seu período tardio incluíam a ambiciosa instalação de um centro de estudos de vanguarda numa quinta contendo 12 edifícios em New Marlborough, não realizada²⁵.

Os propósitos socioculturais de Fluxus têm um de seus exemplos maiores no exame da condição da mulher na sociedade moderna. Os movimentos feministas desencadeados alguns anos mais tarde, no final dos anos 60, foram precedidos por apreciável série de performances de Alison Knowles, Yoko Ono, Shigeo Kubota, Mieko (Chieko) Shiomi, Takako Saito, sendo também de notar as realizadas por Carolee Schneemann, colaboradora de Fluxus. Atuações desassombradas foram, por exemplo, as de Ono em “Cut piece” e de Kubota em “Vagina Painting”. Um nome a trazer junto, desde o fim da década, é o de Charlotte Moorman, a violoncelista que colaborou com Paik na introdução do erotismo na música em peças que pertencem igualmente à história videográfica.

Núcleo do impulso de Fluxus, o evento compartilha os territórios do filme e do vídeo, onde intervêm os seus próprios *performers*. O interesse conhecedor de Maciunas, amigo de Mekas, pelo cinema se fez notar de forma fundamental no projeto que gerou cerca de 40 filmes em meados da década de 1960. Diante do cinema *underground* que retomava o espírito de vanguarda das décadas de 1910-20, Fluxus colocou-se como uma própria e radical alternativa experimental. Seu iniciador foi Nam June Paik nos antológicos 23 minutos de fita virgem de “Zen for Film”, de 1962-64. Ao lado de Vostell, ele inventou a videoarte, de que o público tomou conhecimento em duas mostras realizadas entre março e maio de 1963: a de Paik - “Exposição de Música Eletrônica - Televisão”, na Galeria Parnass em Wuppertal (Alemanha), e a de Vostell - “6 T.V. Dé-coll/age” - na Smolin Gallery de Nova Iorque. Uma programação recente vem contribuindo para o melhor conhecimento dessa produção.

Parte considerável da atividade de Fluxus foram as edições de suas caixas, contendo grande variedade de trabalhos e objetos prontos. Maciunas completou apenas dois de um projeto de sete anuários (os “Flux Yearboxes”): o primeiro, “Fluxus 1” (começado em 1962) somente com material impresso e o segundo, “Fluxus Yearbox 2” (1965), já contendo objetos como um *loop* de filme super 8, acompanhado de visor manual, publicações várias, cartões com inscrições. Desde 1963 começaram a surgir edições individualizadas que deram outro rumo ao que era previsto para os anuários²⁶. Múltiplos compostos de bens baratos, apareciam em plena cultura da “desmaterialização”, porém antagônicos ao espírito ilusionista das *beaux-arts*. E ainda algo da vasta poética que é Fluxus: a *mail art*, nele introduzida por Ray Johnson, hoje recriada nas redes da Internet.

A comunidade criada por Maciunas e seus colegas históricos distanciou-se no tempo, mas indaga-se sobre o que hoje prossegue sendo Fluxus. Um agrupamento que penetrou tão intensamente a arte no contexto transformador de nosso *Zeitgeist* requer essa atenção. Um “estado de espírito” ou uma “ati-

24. STILES. *Op. cit.*, p. 155, nota 40.

25. Ver Prospectus for New Marlborough Center for the Arts. Nova Iorque: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation./ Fluxus etc./Addenda 1, 1983, p. 287.

26. HENDRICKS. *Op. cit.*, 1998, p. 103.

27. <http://www.fluxus.org>.
FLUXLIST

28. Exposição realizada em Brasília e Rio de Janeiro em 2003, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com apresentação de numerosas peças juntamente com a apresentação de filmes da "The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation", de Detroit, sob a curadoria de Jon Hendricks. Coube a Evandro Salles a coordenação geral e a programação visual. A mostra foi acompanhada de livro do mesmo título contendo introdução de Hendricks, ensaio recente de Arthur C. Danto e material histórico [HENDRICKS. Op. cit., 2002]. Fluxus havia sido apresentado pela primeira vez no Brasil na XVII Bienal de São Paulo (1983), com a exposição de trabalhos, alguns construídos na cidade, e participações em performances de Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Vautier, Benjamin Patterson, Walter Marchetti, Marta Menujín, que também incorporaram peças de fluxistas ausentes. Coube a Giorgio di Maggio, colecionador de Fluxus em Milão, articular a mostra no exterior.

29. SICHEL. Op. Cit., 2002, p. 13.

tude Fluxus" não deixou de existir, na opinião de muitos. O site "Fluxlist", do "Grupo de discussão sobre Fluxus", tem mantido debates sobre seu prosseguimento²⁷. Do interesse que o movimento desperta é evidência o reforço de nova e crescente historiografia que aprofunda questões, de curadores que mostram aspectos de sua influência na produção atual mais avançada. Ao mesmo tempo, entre posições mais restritas ou mais abrangentes de considerar Fluxus, surgiram cuidados quanto a exposições e eventos com o nome de Fluxus que suscitam dúvidas quanto à filiação. A mostra "O que é Fluxus? O que não é! O porquê.", organizada por Jon Hendricks, citada neste artigo, surgiu dessa preocupação - uma ação de resguardo "*para daí continuar*". Apresentada no Bergen Kunst Museum da Noruega, foi trazida ao Brasil em 2003²⁸. Um exemplo de curadoria atenta à problemática encontramos no evento "Fluxus y Fluxfilms 1962-2002", coordenado por Berta Sichel, responsável do Departamento de Obras Audio-Visuales do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, com a colaboração de Peter Frank. Foi registrado um grande interesse do público jovem pelo cinema e vídeo do movimento, revelando-se em trabalhos recentes de artistas convidados pesquisas que indicam modos criativos próprios "*da matriz de Fluxus*"²⁹.

Texto de janeiro de 2003, ainda inédito e revisado em outubro de 2004.

* ilustrações obtidas do catálogo "O que é Fluxus? O que não é? O porquê. What's Fluxus? What's not? Why". Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pgs 95, 235.

Walter Zanini é pesquisador do CNPq.

A SERIES OF SPATIAL POEMS

No. I

Write a word (or words) on the
enclosed card and place it somewhere.

Let me know your word and place
so that I can make a distribution
chart of them on a world map, which
will be sent to every participants.

Chieko Shiomi