

FLUXUS ESCRITO

ACTOS TEXTUALES ANTES Y DESPUÉS DE FLUXUS

Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus
Yoko Ono [et al.]; compilado por Mariano Mayer
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019
336 p.; 20 x 14 cm. - (Numancia)

Traducción de Pablo Marín [et al.]
ISBN 978-987-1622-77-1

I. Arte. I. Ono, Yoko. II. Mayer, Mariano, comp. III. Marín, Pablo, trad.
CDD 700.4

Todos los créditos de este libro se encuentran detallados en la pág. 325.

© Caja Negra Editora, 2019

Traducciones de Ezequiel Alemian, Ana Bianchedi, Alan Courtis,
Pirí Lugones, Pablo Marín, Carmen Pardo, Pablo Rodríguez y Pilar Vázquez.

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura
Diseño de tapa: Iván Mezcuca
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: Renata Prati

PRÓLOGO
**UNA PROPOSICIÓN, UN PROBLEMA,
UN PELIGRO Y UNA IDEA***
MARIANO MAYER

¡No más arte!
Henry Flynt

Desde hace tiempo guardo un ticket con el autorretrato de Robert Filliou con sombrero de pintor. Ese bonete en el que el papel de diario ha sido reemplazado por una carta en blanco, sellada con el logo de su *Galerie Légitime*, es el que algunas veces ilustra el ticket de entrada del Museo Reina Sofía. El autorretrato, por efecto del azar y de la voluntad de una máquina expendedora, parece estar destinado a su preservación. O al menos a convertirse en un objeto de entusiasmo táctil capaz de ser alojado en el bolsillo interior de un abrigo. Esta foto forma parte de una obra que Filliou colocó entre una caja de madera vacía y el reverso de un lienzo donde se lee “Portrait de l’artiste” [Retrato del artista]. Y tiene uno de esos títulos que igualan tiempo de lectura y entusiasmo: *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait* [Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho]. Seguramente esta línea y su tamaño (¡8 x 7 cm!) han condicionado el afán de conservación. Pero también su poder conector, con el que se otorga un nuevo sentido a la

9

* Con esta línea Robert Filliou inicia su texto *Economía poética* (1970).

frase: “El arte es lo que vuelve la vida más interesante que el arte”. El título y la pose con la que el artista incorpora la inactividad permiten recordar los poemas y acertijos de suspenso, vendidos letra por letra en el atelier-boutique que Robert Filliou abrió junto a George Brecht en Villefranche-sur-Mer en 1966. El proyecto de la Costa Azul se llamó *La cédille qui sourit* [La cedilla que sonríe] y en la entrada un cartel informaba: “La cédille está normalmente cerrada. En horario laboral nos encontrarán en el Café du Midi. Por otro lado, La cédille abre a cualquier hora del día o de la noche. Fechas importantes para La cédille: cada tres meses, ¿cómo pagar el alquiler?”. La boutique-atelier no tenía teléfono; seguramente de haberlo tenido, nadie hubiera estado allí para atenderlo. Un tipo de especulación validada en el hecho de que son pocas, por no decir ninguna, las personas que lograron visitar este espacio. Del proyecto existe una fotografía en blanco y negro y un catálogo en forma de caja de fósforos, a gran escala, que contiene, entre otras piezas, un listado de las obras que Filliou y Brecht idearon durante sus días en Villefranche-sur-Mer y un juego de postales. Las tarjetas en realidad eran el soporte y la invitación de una antología de chistes, solo había que escribir o dibujar un gag en una postal y remitirla por correo a *La cédille qui sourit*.

Aunque en contadas ocasiones resulte interesante descubrir los motivos que impulsan nuestra voluntad por conservar cosas, es válido decir que el ticket con el retrato de Filliou ofrece las condiciones de evocación y simplicidad de las colecciones de infancia. A fin de cuentas, el diseño y tamaño del ticket no es otro que el de las estampillas. Y el gesto entre irreverente y relajado del artista se acerca a las muecas de los retratos que protagonizan las estampillas diseñadas e incluso fabricadas por Robert Watts. Entre 1963 y 1964 sus máquinas expendedoras de estampillas comercializaban rectángulos filigranados con impresiones de rostros anónimos de color rojo, verde y rosa. Durante un tiempo, el anverso de una iconología oficial, repleta de miniaturas de los retratos que solían pender de paredes importantes, intentó igualar el valor del

papel moneda. Los microuniversos de estampación han sido elementos de uso extensivo y un soporte de ideas impregnado del afán de distribución de Fluxus. La tecnología de la comunicación y su metodología era entendida como una puerta abierta al mundo, pero no la única. Ben Vautier ideó una postal (*La elección del cartero*, de 1965) con líneas de escritura en ambas caras. En un lado selló una dirección postal y en el otro una dirección diferente, y la envió sin remitente. De esa manera la postal no podía retornar y la decisión sobre su destino se desplazaba del emisor al cartero. Mieko (Chieko) Shiomi usó el correo y el formato carta para sus *Spatial Poems*. En 1965 empezó a enviar desde Japón, a distintas partes del mundo, cartas con instrucciones muy simples, con la intención de realizar una obra a partir de las distintas respuestas. Los *Spatial Poems* son nueve y cada uno conforma un “evento”. Fue George Brecht el primero en sustituir la palabra partitura por evento, para nombrar las piezas textuales materializadas a través de actos cotidianos, tan naturalizados como imperceptibles, y performances realizadas en la mayoría de los casos sin público y sin performer. Estas instrucciones de carácter sintético, como el *Word Piece* (1961) de Brecht, donde la palabra “*exit*” ocupa la parte superior de un pequeño rectángulo de cartulina, prescinden de la figura del artista y formulan obras capaces de existir sin la necesidad de ser expuestas. Seguramente Mieko (Chieko) Shiomi pensó en estas formas de imaginación y en la agencia que conformaba el público al enviar sus instrucciones. El sistema de notación de la artista es intimista y se centra en el análisis de cosas simples y concretas y en cómo estas últimas determinan una acción. Pero los actos (“Abre algo que esté cerrado”, “Proyecta una sombra con la palabra sombra”) no están prefigurados, ni tampoco determinados por quien los acciona. El tema central del “Poema Espacial n°3” es la caída. Mieko (Chieko) Shiomi invitó a sus amigos a registrar su esfuerzo por hacer que algo cayera y describirlo por carta sin olvidarse de incorporar la fecha de cada evento, de tal manera que fuera posible publicar el registro de caídas de manera cronológica. Stanley Brouwn fue uno de ellos; su correspondencia informaba lo siguiente: “El 17 de

agosto a las 13:10 horas, Stanley recogió un terrón de tierra en el punto A, luego caminó hasta el punto B y lo dejó caer. *Ámsterdam*”.

UNA PROPOSICIÓN

Las invitaciones emitidas bajo el contexto Fluxus son, antes que una proposición, una carta blanca con la que es posible no hacer nada o en su defecto seguir al pie de la letra lo que la instrucción propone. Eso hizo La Monte Young con una de las conferencias-partituras publicadas en *An Anthology of Chance Operations* (1963). Allí figura *Composition 1960 #10* en la que Young nos propone: “Dibuja una línea recta y síguela”. Al dar vuelta la página, en el dorso de un sobre descubrimos *Composition 1960 #9* y en su interior una pequeña cartulina con una línea recta dibujada. Este ejercicio semitautológico es presentado por La Monte Young como una obra para ser ejecutada sin instrucciones. El proyecto de publicación *An Anthology* logró reunir en un mismo objeto muchas de las composiciones interdisciplinarias producidas entre finales de 1950 y principios de 1960. El libro puede ser visto como un momento de exploración de esa constelación de prácticas experimentales en que no se privilegia un modo de hacer sobre otro. Entre 1961 y 1962, La Monte Young, con la ayuda del poeta y artista Jackson Mac Low, inició una serie de invitaciones formales a través de cartas con los futuros colaboradores del libro, con la intención de recopilar el material para esta colección de “operaciones azarosas”. El libro se publicó en 1963 y fue diseñado por George Maciunas, quien desde hacía tiempo proyectaba distintos números trimestrales de una revista sobre música electrónica, anarquismo, cine experimental, nihilismo y poesía sonora, con piezas y ensayos provenientes no solo de los Estados Unidos sino también de Europa y Japón. La Monte Young y George Maciunas se conocieron en las clases de música electrónica de Richard Maxfield en la New School of Social Research y no tardaron en cruzar sus actividades. Desde el festival *Musica Antiqua et Nova* en AG Gallery, el local

ubicado en Manhattan y reconvertido en galería que George Maciunas alquiló entre marzo y julio de 1961 junto a Almus Salcius, hasta las *Loft Concerts*, en el estudio neoyorquino de Yoko Ono, ubicado en el 112 de Chambers Street. En el programa de mano de los conciertos dedicados a la obra de Terry Jennings, La Monte Young anunciaba: “La finalidad de esta serie no es el entretenimiento”, y Maciunas en una versión menos críptica agregaba: “Hay que entender que en la nueva música, lo audible y lo visible se superponen. Es lo que se llama música de acción”. El lema consistía en alejarse de la ortodoxia que los movimientos artísticos canónicos proclamaban pero no de las lecturas que los sustentaban. Por ello no sorprende que en la primeras páginas de *An Anthology* se lea, entre las cenefas tipográficas diseñadas por Maciunas y los ensamblajes de palabras que ocupan la totalidad de la superficie: “arte-concepto, anti-arte, indeterminación, improvisación, trabajo sin sentido, desastres naturales, planes de acción, matemáticas, construcciones de baile, composiciones, música, poesía, ensayos, relatos y diagramas”.

13

UNA IDEA

El impulso de Fluxus por demoler la tradición y en especial la transferencia del linaje estético-cultural se sostenía, antes que en *statements* y manifiestos, en un tipo de discurso tan textual como hablado, y sobre todas las cosas, en proposiciones artísticas. Sin formatos heredados donde alojar las ideas, los nombres vinculados a Fluxus y a sus distintos derroteros no se interesaban por hacer encajar las cosas. Hacia los primeros años de la década de 1960, expresar una posición opositora al canon occidental tenía que ver con sostener un principio diletante. *Paintings & Drawings* (1961), la primera exposición individual de Yoko Ono en Nueva York y la última celebrada en AG Gallery, tuvo un efecto especial. Cuando Maciunas invitó a Ono, le indicó que la exposición solo podía suceder durante el día porque les habían cortado

el suministro eléctrico. Esta contingencia amplió el campo de observación y convirtió cada lienzo en un soporte de las variaciones de luz y sombra proyectadas desde exterior. Pero no fue el único cambio que las obras experimentaron; cada una de las pinturas estaba acompañada de un texto que explicaba su función y podía ser completada por quienes visitaran la exposición. Los textos escritos por Toshi Ichiyanagi a pedido de Ono, quien en un principio se ocupó de narrar a los visitantes los procesos, inducían a una acción: “Pintura para ser pisada” o “Pintura para ser prendida fuego”. Jon Hendricks sintetiza así el procedimiento desarrollado por Maciunas a partir de este tipo de “partituras textuales”, practicadas inicialmente por artistas como John Cage o George Brecht: “Un artista le comunicaba una idea, él interpretaba su contenido, y a continuación producía una edición de la pieza en forma de objeto de arte barato, repetible y producible en masa, socavando de tal modo, según él, la preciosidad del arte”.

14 Hay personas cuyo afán no es tanto el de idear obras como el de generar las estructuras de producción para que estas existan. George Maciunas fue una de ellas. Ocupó el papel de promotor, editor y mediador de Fluxus, y más allá del siempre ficcional relato iniciático, cabe afirmar que la asociación de artistas experimentales a escala mundial no hubiera existido sin su práctica entusiasta y desenfrenada. La rumorología historicista y los distintos testimonios son divergentes en relación con la implementación de la palabra Fluxus, sin embargo todos otorgan a Maciunas la invención de su nombre. Al margen de su designación, el conjunto de acepciones de cambio, fluidez o purga que ofrece la palabra se convirtió en el propulsor de ideas de una corriente internacional, aliada en su rechazo del virtuosismo estético e interesada en no encontrar moldes fijos en los que volcar su interés por el arte de acción, la música, la poesía, el cine, la arquitectura y el diseño gráfico. La estructura imprecisa y contestataria de Fluxus se conformó sin una identidad de grupo homogéneo. En *Against movements*, un texto publicado en 1967, Dick Higgins se dedica a desglosar la escasa potencialidad que tiene aproximarse al arte producido a partir de 1960

desde la noción de movimiento artístico. En sus términos, las clasificaciones generales de un movimiento solo hacen referencia al formato e impiden descubrir la diversidad de posiciones que un conjunto de artistas, pertenecientes a mundos diferenciados, es capaz de desarrollar. “Si Edison se hubiera referido a sí mismo como un miembro del movimiento de la bombilla eléctrica”, pregunta Higgins, “¿nos habría dado el fonógrafo también?”.

UN PROBLEMA

El hecho de diseñar licencias, relatos o instrucciones de uso para realizar obras hizo que el destino final de Fluxus resultara impredecible y permitió que el público-productor ensayara nuevos comportamientos. Los guiones de construcción ofrecieron una base en la que descubrir la diferencia entre un modo de hacer y las posibilidades de percibir los acontecimientos cotidianos desde otra perspectiva. En *Three Lamp Events* (1961) George Brecht propone encender y apagar una lámpara. En este “happening en miniatura”, como Dick Higgins denominaba las obras producidas por Brecht, la expansión e indeterminación dentro del territorio de las cosas que es posible alcanzar resulta tan simple como difícil de medir. ¿Cada vez que encendemos y apagamos una luz estamos ejecutando una pieza de Brecht? ¿Hacerlo nos convierte en coautores? El propio artista en una carta dirigida a Henry Flynt ofrece una posible respuesta: “He dicho públicamente [...] que mi obra no es arte (para mí), aunque por supuesto no puedo controlar lo que otros piensan de ella o cómo deciden considerarla. En el futuro, creo que la gente tendrá cada vez más dificultades a la hora de (confundir) (interpretar) mi obra como arte”. El espíritu *anti-cerebral*, *anti-elitista*, *anti-solemne* de tales posiciones ha sido alimentado por la simplicidad, el funcionalismo y la distancia del arte-objeto. Pero en esa línea de acción se establece una relación particular entre idea y materialización. Los artistas de Fluxus dan voz y palabra a sus propósitos artísticos y al

hacerlo logran transmitir la sensación de no experimentar una pérdida en su traspaso. Y en el caso de perderse, su transformación va a ser parte del proceso. Después de que Yoko Ono decidiera *instruccionalizar* la pintura en 1961, pensó que algunas de sus piezas musicales deberían ser propagadas de boca en boca. “Este método es esencial, cuando se disemina por la palabra también es parte de la pieza”, explica en la correspondencia generada con motivo de la preparación de su libro *Grapefruit (Pomelo)*, de 1964. Descubrir estas obras implica establecer un contacto con aquellas personas que saben de su existencia y a quienes fueron dedicadas, pero, como señala Ono, la información es pura rumorología, dado que “a veces se les avisó, pero a veces no”.

UN PELIGRO

16

Alrededor del afán por conducir las capacidades humanas hacia la construcción de técnicas de sociabilidad se ubican muchas de las piezas producidas durante los primeros años de la década de 1960. Henry Flynt es más preciso: “La verdadera pieza es lo que la comunidad artística hizo a partir de la cristalización de la pieza verbal como escuela”. Este efecto organizativo, capaz de ofrecer un continuo entre los elementos de la vida cotidiana y la obra artística, inició a su vez un proceso liberador de formas y materiales. En la belleza de las imágenes que el mundo moderno producía, Allan Kaprow encontró el camino hacia la ampliación de las categorías estéticas. Porque las distintas situaciones que ofrece un aeropuerto, un supermercado, un edificio y por extensión el mundo entero se convirtieron tanto en los escenarios como en los materiales en los que el arte acontecía. Por ello aconsejaba: “Imitar la vida como hacían antes. Entrar en la vida como nunca antes. Mostrar a otros cómo hacerlo”. Fueron muchos los artistas para quienes tales proposiciones resultaron virales, al punto que la totalidad del mundo se convirtió en una exposición (un hecho que hizo que lo que se entendía como “bellas artes” pasara a un segundo plano). A partir

de este desplazamiento, objetos artísticos y participantes empezaron a ocupar el mismo espacio de reflexión. Rechazar la autosuficiencia de las obras dio paso a todo tipo de interacciones dado que, como apunta Robert Morris: “El objeto es solo un elemento más en los términos de la estética reciente”.

Permitir descubrir sin preámbulos la función abierta de la obra artística iba a ser una de las aportaciones centrales del período que nos enseñó a poetizar la vida ordinaria y a descubrir otros soportes capaces de adecuarse mejor al mundo de los usos y las formas. A través de la permeabilidad de tales asignaciones sería posible llamar libro a una lata (Alison Knowles); poema a una serie de números primos (Esther Ferrer); danza a distintas restricciones de movimiento (Anna Halprin) o pieza musical a una secuencia temporal no necesariamente sonora (Juan Hidalgo). Para la mayoría de estos artistas, la anulación de recursos manieristas, ejercida unos años antes por John Cage, y la suspensión de las jerarquías del estatuto musical gobernado por el sonido, en las que el ruido poco tenía para decir, iba a conformar algo así como un episodio iniciático. En 1958 Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low y Dick Higgins estudiaron en la New School for Social Research de Nueva York con Cage. Pero no fue el único espacio de divulgación. Los cursos de verano de Darmstadt, en Colonia, produjeron el mismo efecto entre sus asistentes. Nan June Paik fue uno de ellos, y en una semblanza autobiográfica puntualizó: “Mi vida empezó una tarde de agosto de 1958 en Darmstadt... 1957 fue el año 1 a.C. [antes de Cage]”. John Cage supo alojar su fascinación por la indeterminación de las experiencias cotidianas en tramas compositivas emancipadas de los métodos de notación tradicionales. El hecho de equiparar el trabajo artístico con el inicio de un juego sin final resultó dinamizador para un grupo de artistas interesados en ampliar los aspectos vinculados con la acción y la “teatralización de la música”. La imprecisión del resultado, cuya única garantía era su variabilidad, ofrecía las herramientas necesarias para ubicar al arte en cualquier contexto menos en el diseñado para su exhibición. El sistema sonoro participativo que propone *Make*

a salad (1962) de Alison Knowles, donde un grupo se reúne para preparar una gran ensalada, y que Cage denominó “New Music”, expresa este tipo de desplazamiento. George Brecht ideó su *Motor Vehicle Sundown* (1960) al descubrir, desde el interior de su coche, la riqueza de situaciones cotidianas que sucedían mientras nada importante parecía acontecer. Por ello emprender el protocolo propuesto en las tarjetas que conforman *Motor Vehicle Sundown* activa el mismo empaste de desplazamientos y sonidos que es posible experimentar en una ciudad.

UNA FORMA DE HACER LAS COSAS

Si bien el conjunto de voluntades que buscan desarrollar un arte interdisciplinario modelado alrededor de la vida cotidiana y la simplicidad conduce a Fluxus, resultaría impreciso hablar de un grupo de personas ubicadas en un eje temporal y geográfico específico. Sin embargo, al tipo de práctica errante y no situada Dick Higgins le otorga trascendencia: “No es un momento de la Historia, o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición y una forma de vivir y morir”. A diferencia de muchas de las agrupaciones caracterizadas por el repudio a los consumos culturales establecidos, Fluxus empieza antes de tener un nombre y lo hace sin un listado cerrado de participantes. Desde su primera aparición pública en el Festival de Wiesbaden (Alemania, 1962) su identidad como grupo se presenta como una categoría porosa, y esta afirmación será el rasgo principal que les permitirá construir una figura de autor difusa. Porque, como declara el poeta y artista Emmett Williams, “Fluxus es lo que Fluxus hace, pero nadie sabe quién lo ha hecho”. Hacia finales de 1961 Maciunas cambió Nueva York por Wiesbaden para trabajar como diseñador gráfico en la base de las fuerzas aéreas estadounidenses, cuyo periódico dirigía Emmett Williams. Este hecho, cuyas consecuencias exceden la biografía laboral, le permitió organizar, junto a Wolf Vostell y Nam June Paik, el primer Festival Fluxus en el Städtisches Museum

de Wiesbaden en 1962. El programa, organizado en su mayoría a través de composiciones verbales, permitía entender a la lengua como una tecnología de notación, pero también como un registro de ampliación. Artistas que no pudieron asistir, como Jackson Mac Low o Robert Watts, estuvieron presentes a través de las verbalizaciones de sus piezas incluidas en las actuaciones de Alison Knowles, Tomas Schmit o Benjamin Patterson. Antes que una presentación pública, el Festival se convirtió en el principio que organiza una acción. Pero la voluntad por componer un ensayo colectivo no tenía tanto que ver con fundar un grupo sino con descubrir otras maneras de hacer las cosas. El carácter lúdico gracias al cual los hechos están unidos a las palabras es una de esas maneras. El gag para Fluxus no es un oficio privado, tampoco un modo de expresión crítico. Es el vocabulario que permite licuar la distancia entre el arte y el juego. Pero también recolocararlo en el plano cotidiano y extraerlo de la “cultura seria” a la que había ingresado. A través del humor es posible invitar al público a observar sin distanciamientos. En este intento por habilitar una forma vital y verdadera, recordemos: “Los objetivos de Fluxus son sociales (no estéticos)” ; la risa, como confiesa el humorista Lenny Bruce, es “la única forma honesta de arte. Es imposible fingirla...”.

Los puzzles, cajas y juegos de cartas conforman tanto un procedimiento reglado como una zona de alteración. Cada una de las estructuras lúdicas ideadas por Benjamin Patterson, Larry Miller, Eric Andersen o Takako Saito ofrecen pautas para garantizar actos irrepetibles. El juego asumido como un proceso sin final se abre a la experiencia renovadora del intercambio social. Las *fluxolimpiadas*, esos torneos antideportivos donde se reivindicaba el lugar de los torpes y que se celebraban con asiduidad hacia finales de la década de 1960, organizaron un nuevo capítulo en el afán de ir en contra de las categorías. El ping-pong se jugaba con raquetas perforadas y para hacer un gol en un partido de fútbol lo importante consistía en manejarse con suavidad, dado que la pelota era una piñata. Ubicadas en el extremo opuesto al de la competitividad, instauraban en el lugar del vencedor

a la inutilidad, y le daban a esta última una dimensión colectiva. La performance sobre el vínculo social se refleja también en aquellas obras de carácter idiosincrático, cuyo sincretismo parece rechazar la dimensión comunicacional. El poema de Ray Johnson y el coreógrafo James Waring para *An Anthology*, compuesto por líneas sucesivas de *ha, ha, ha* tecladas en una máquina de escribir y la misma cantidad escritas a mano, descubre el interés por el uso lúdico del lenguaje. Incluso para aquellos cuyos esfuerzos artísticos recaían en plantear una práctica que no fuera percibida como arte, resultaba importante habilitar algún tipo de dicha entre los participantes. Allan Kaprow nombraba a sus acciones performativas “actividades”. El solo hecho de participar del conjunto de actos comunales de Milan Knížák, Wolf Vostell, Simone Forti o Marta Minujín establecía en estas comunidades temporales una cierta sociabilidad. Porque como explicaba Anna Halprin al inicio de su taller de verano de 1960: “Lo que van a ver nunca ha ocurrido ningún otro día y no se puede repetir”. La gesta de integrar por un espacio de tiempo tales acciones producía el tipo de sociabilidad inicial de una amistad. Fluxus invita a buscar una imaginación comunitaria en los amigos, ese recurso inagotable. Incluso cuando el juego deviene violento. En *The Festival Misfits* (Londres, 1962), organizado por Daniel Spoerri y Robert Filliou, Robin Page se dedicó a patear, arrastrar y golpear su guitarra, contra el escenario y los pasillos del ICA. Pero el acto no concluyó allí. Page, junto al grupo que decidió acompañarla, dio la vuelta a la manzana y regresó al escenario para presentar hilachas de su guitarra. Si bien no era el primer instrumento destruido por esos años, es posible descubrir en *Block Guitar Piece* la impronta del “arte autodestructivo” proclamada en el manifiesto del artista Gustav Metzger. En 1959 este ideaba “una forma de arte público para las sociedades industriales donde el sonido amplificado del proceso de autodestrucción puede ser un elemento de la concepción total”. A partir de estas ideas Metzger organizó el *Destruction in Art Symposium* en Londres, en 1966, animando a Juan Hidalgo o Jean Jacques Lebel a tematizar sus ejercicios de pensamiento. Yoko Ono presentó *Cut Piece*,

una extensión de su interés en disolverse en el público y delegar una acción. En este caso los asistentes-intérpretes del evento pudieron cortar, con la ayuda de una tijera de sastre, la ropa que Ono llevaba puesta.

Todos los actos producidos por el grupo de artistas relacionados con Fluxus conducen al mundo. Su desarrollo permite reconocer en las prácticas artísticas una estructura “capaz de configurar nuestras costumbres”. Hacia principios de 1960 el arte deja de ser un objeto para convertirse en una actividad cuyas variables no se entienden como medios diferenciados. Por ello, en un momento como el actual, en el que la interdisciplinariedad ha devenido estructura, resulta fundamental revisar el carácter distributivo de Fluxus, cuya ruptura con la historia del arte occidental alcanza nuestros días. El interés interdisciplinario o “intermedial”, para utilizar el término ideado por Dick Higgins, por medio del cual las obras producidas “entre” medios proponen una perfecta articulación entre sus partes, recalca en la alternancia de disciplinas y saberes que constituyen las prácticas artísticas contemporáneas. Pero si algo define al presente artístico es el interés en constituir agencia social a través de la afectividad, el mismo interés que hace décadas una serie de artistas empezaron a desplegar de manera colectiva.

21

Del lado de lo experimental, los nombres próximos a Fluxus descubren el potencial transformador. Para Edgardo Antonio Vigo “se trata de juntar y hacer sin principio ni fin”. Por ello resulta fundamental compartir la confianza que una serie de artistas a escala mundial tienen en sus “sueños de comunicación”. Hacerlo habilita un modo sencillo e inmediato de entender nuestras posibilidades de ser personas creativas, comunitarias y participativas. Reinstalar la fascinación por lo cotidiano, por las cosas del mundo, permite algo que hoy resulta lejano: ser los dueños de nuestros medios de producción y creación. Porque como sostiene Allan Kaprow, “la vida de cada día desarrollada como arte/no-arte puede cargar a lo cotidiano de un poder metafórico”.

ÍNDICE

INTRODUCCIONES

- 9 Mariano Mayer: Prólogo - Una proposición, un problema, un peligro y una idea
- 23 Dick Higgins: ¿Existe un programa Fluxus?
- 33 Sobre la presente edición

1. UNA FORMA DE HACER LAS COSAS

- 39 La Monte Young: Conferencia 1960
- 73 Dick Higgins: Intermedia
- 81 Walter De Maria: Obra sin sentido
- 85 Milan Knížák: Novedad
- 87 Robert Morris: M.D - Rx
- 91 George Maciunas: Neodadá en música, teatro, poesía y arte
- 95 Yoko Ono: A la gente wesleyana
- 97 Wolf Vostell: La conciencia del dé-coll/age
- 103 Larry Miller: Quizas Fluxus (una guía parainterrogativa para el neotérico, transmutor, encendedor, reparador y totalista)

2. OBJETO-HAPENNING

- 109 Milan Knížák: Ceremonia recostada
- 113 Marta Minujín: Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París
- 117 Eduardo Costa y Oscar Masotta: Reflexiones y relatos
- 125 Oscar Masotta: Después del pop: nosotros desmaterializamos
- 155 Roberto Jacoby: Contra el happening
- 163 Július Koller: Anti-happening (sistema de objetividad subjetiva)

3. TEXTO Y TRAMA

- 167 Yoko Ono: Pomelo
- 169 Juan Hidalgo: Juan Hidalgo de Juan Hidalgo
- 179 Mieko (Chieko) Shiomi: Poema Espacial n° 2, Poema Espacial n° 3 y Poema Espacial n° 5
- 183 Robert Filliou: Cinco maneras de prepararse para un viaje espacial (Una performance), El Filliou ideal, La fiesta permanente

4. PARTITURAS

- 189 Simone Forti: Informe de danza
- 191 Benjamin Patterson: Solo para bailarín
- 193 George Brecht: Puesta de sol con vehículos a motor (evento)
- 197 Pauline Oliveros: Partituras de texto
- 201 George Maciunas: Tres composiciones

5. UN ARTE TOCABLE

- 207 Allan Kaprow: Arte que puede no ser arte
- 211 Robert Watts: En la event(ualidad)
- 215 Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo: Acuse de recibo

- 219** **Edgardo Antonio Vigo:** Un arte tocable. Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi
- 221** **Robert Filliou:** La cédille qui sourit y Galería legítima
- 223** **Milan Knížák:** Música destruida
- 225** **Pauline Oliveros:** Tocar/Jugar a salvo. Clave para una entonación justa
- 233** **George Maciunas:** Manifiesto de la purga
- 235** **Robert Filliou:** La creación permanente

6. RETRATOS

- 239** **Nam June Paik:** George Maciunas
- 245** **Ray Johnson:** George Brecht
- 247** **Nam June Paik:** Beuys Vox
- 265** **Nam June Paik:** A.C / D.C.
- 271** **Esther Ferrer:** Entrevista por Mariano Mayer

EPÍLOGO

- 285** George Maciunas entrevistado por Larry Miller

311 BIOGRAFÍAS

325 CRÉDITOS

329 AGRADECIMIENTOS