

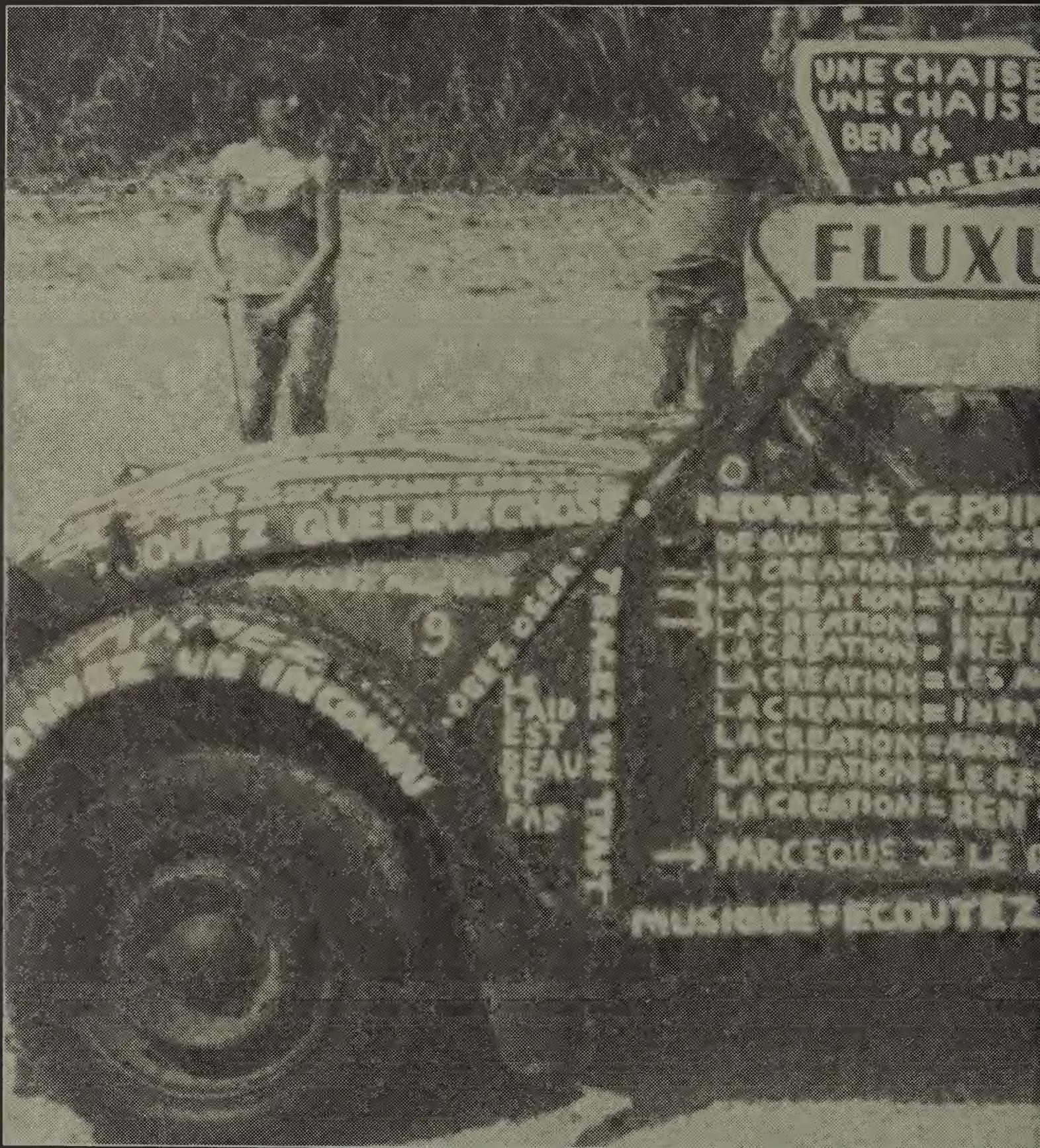
**O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê.
What's Fluxus ? What's Not ! Why.**

Ca.
22



O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê.

What's Fluxus ? What's Not ! Why.



UNE CHAISE
UNE CHAISE
BEN 64
... PAS EXP...

FLUXU

... JOUEZ QUELQUE CHOSE ...

... DONNEZ UN INCANNI ...

... LE LAID EST BEAU ET PAS ...

... TRACER N'EST TRAIT ...

REGARDEZ CE POINT

DE QUI EST VOUS C

→ LA CREATION = NOUVEAU

→ LA CREATION = TOUT

→ LA CREATION = INTER

→ LA CREATION = PRET

→ LA CREATION = LES M

→ LA CREATION = INSA

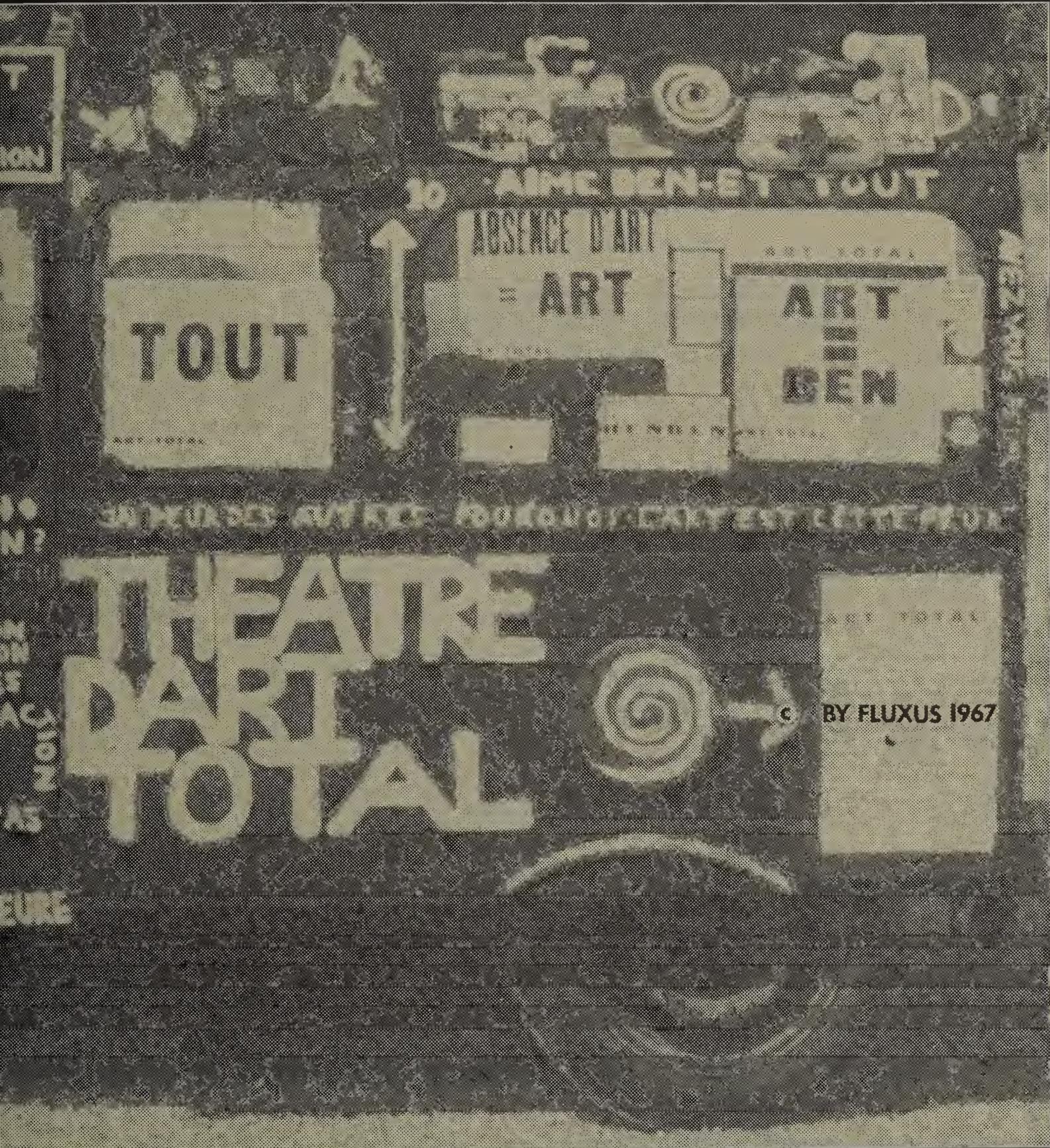
→ LA CREATION = ABSI

→ LA CREATION = LE RE

→ LA CREATION = BEN

→ PARCEQUE JE LE D

MUSIQUE = ECOUTEZ



Ben Vautier, Teatro da Arte Total, 1967

Ben Vautier, Theatre D'Art Total, 1967.

Patrocínio e Realização



Co-Realização

THE GILBERT & LILA
SILVERMAN
FLUXUS
COLLECTION
FOUNDATION

Apoio



O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê. What's Fluxus ? What's Not ! Why.

Curador e Editor / Curator and Editor

Jon Hendricks

Coordenação Geral e Programação Visual
General Coordination and Graphic Design

Evandro Salles

Ensaio por / Essays by

Arthur C. Danto



e / and

**René Block and Tobias Berger, Ina Blom,
Thomas Kellein, Joan Rothfuss, Harry Ruhé**

Textos Históricos de Artistas do Fluxus
Historical Texts by Fluxus Artists

**George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Allan Kaprow,
Per Kirkeby, George Maciunas, Kate Millett,
Yoko Ono, Nam June Paik, Tomas Schmit,
Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts e La Monte Young**

A Fala de George Maciunas, e Outras Vozes
George Maciunas Speaking, and Other Voices

Publicado por ocasião da exposição *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*
Published on the occasion of the exhibition *What's Fluxus? What's not! Why.*

Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília / Rio de Janeiro
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation - Detroit

2002

Todas as obras de arte e fotografias reproduzidas pertencem a The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, salvo indicação ao contrário.

Todas as cartas nos Capítulos III e IV pertencem a The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

Informações sobre direitos autorais:

An Introduction direitos autorais © 2002 Jon Hendricks

What's Fluxus? What's Not! Why., direitos autorais © 2001, 2002 Jon Hendricks

The World As Warehouse: Fluxus And Philosophy, direitos autorais © 2001, 2002 Arthur C. Danto

What Is Fluxus? direitos autorais © 2002 René Block and Tobias Berger

Shifting Affiliations and Conflicting Visions: A Short Note on Fluxus in Scandinavia direitos autorais © 2000, 2002 Ina Blom

Fluxus: "We Came Out To Be A Bunch Of Jokers" direitos autorais © 2000, 2002 Thomas Kellein

FluxBeuys direitos autorais © 2000, 2002 Joan Rothfuss

Fluxus and Non-Fluxus - Multiples and Editions, direitos autorais © 2000, 2002 Harry Ruhé

Lecture Summer-Fall 1960, direitos autorais © 2002 La Monte Young 1963, 1965, 1969, 1990, 1995, 2002

A Word Of A Fabricator, direitos autorais © 1962-2002 Yoko Ono

To the Wesleyan People (who attended the meeting) - a footnote to my lecture of January 13, 1966, direitos autorais © 1966-2002 Yoko Ono

In The Event, direitos autorais © 1964-2002 The Estate of Robert Watts, Cortesia de Larry Miller e Sara Seagull, Robert Watts Studio Archive, NYC. Todos os direitos reservados

Exceto indicação ao contrário, todos os textos são © 2002 pelos artistas e autores e têm © direitos autorais para os artistas ou seus representantes.

O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê.

© 2002 The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit Michigan.

All reproduced art works and photographs, unless otherwise noted, are from The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

All letters in Chapters III and IV are from The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

Copyright information:

An Introduction copyright © 2002 Jon Hendricks

What's Fluxus? What's Not! Why., copyright © 2001, 2002 Jon Hendricks

The World As Warehouse: Fluxus And Philosophy, copyright © 2001, 2002 Arthur C. Danto

What Is Fluxus? copyright © 2002 René Block and Tobias Berger

Shifting Affiliations and Conflicting Visions: A Short Note on Fluxus in Scandinavia copyright © 2000, 2002 Ina Blom

Fluxus: "We Came Out To Be A Bunch Of Jokers" copyright © 2000, 2002 Thomas Kellein

FluxBeuys copyright © 2000, 2002 Joan Rothfuss

Fluxus and Non-Fluxus - Multiples and Editions, copyright © 2000, 2002 Harry Ruhé

Lecture Summer-Fall 1960, copyright © 2002 La Monte Young 1963, 1965, 1969, 1990, 1995, 2002

A Word Of A Fabricator, copyright © 1962-2002 Yoko Ono

To the Wesleyan People (who attended the meeting) - a footnote to my lecture of January 13, 1966, copyright © 1966-2002 Yoko Ono

In The Event, copyright © 1964-2002 The Estate of Robert Watts, Courtesy of Larry Miller and Sara Seagull, Robert Watts Studio Archive, NYC. All rights reserved

Unless otherwise noted, all texts are ©2002 by the artists and authors and are © copyrighted by the artists or the artists' estate. All rights reserved.

What's Fluxus ? What's not ! Why.

© 2002 The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit Michigan.

Indice / Index

Fluxus no Brasil / Fluxus in Brazil	11
Jon Hendricks - Agradecimentos / Acknowledgements	12
Jon Hendricks - O que é Fluxus? O que não é! O porquê. / What's Fluxus? What's not! Why	14
Jon Hendricks - Uma Introdução / An Introduction	18

Capítulo I / Chapter I

O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia / The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy	21
Arthur C. Danto - <i>O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia</i> / The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy...	23

Capítulo II / Chapter II

Considerações sobre a Questão por Estudiosos / Scholarly Considerations of the Question	35
René Block e / and Tobias Berger - <i>O que é Fluxus?</i> / What Is Fluxus?	38
Ina Blom - <i>Associações Mutáveis & Visões Contraditórias. Uma pequena nota sobre Fluxus na Escandinávia</i> Shifting Affiliations & Conflicting Visions: A Short Note on Fluxus in Scandinavia	46
Thomas Kellein - <i>Fluxus: "Acabamos sendo um bando de palhaços"</i> / Fluxus: "We Came Out to Be a Bunch of Jokers"	51
Joan Rothfuss - <i>FluxBeuys</i> / FluxBeuys	57
Harry Ruhé - <i>Fluxus e não-Fluxus – múltiplos e edições</i> / Fluxus and Non-Fluxus Multiples and Editions	66

Capítulo III / Chapter III

Textos Históricos de Artistas Fluxus / Historical Texts by Fluxus Artists	73
La Monte Young - <i>Palestra, verão-outono, 1960, 1960</i> / Lecture, Summer-Fall, 1960 1960	75
George Brecht - <i>Eventos (notas reunidas), 1961</i> / Events. (assembled notes.), 1961	84
(A version of this text was first published in Fluxus Newspaper No. 1, New York, January 1964)	
Yoko Ono - <i>Palavras de uma Inventora, 1962</i> / A Word of a Fabricator, 1962	86
(First publication, SAC Journal, Tokyo, May 1962)	
George Maciunas - <i>Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte, 1962</i> / Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, 1962	89
(Delivered in German, Wuppertal, Germany, June 9, 1962. First publication in translation in Jürgen Becker and Wolf Vostell, eds. <i>Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveaux Réalisme</i> , Hamburg, 1965)	

Ben Vautier - <i>Deus</i> , 1960 / <i>God</i> , 1960 (Ação em Londres durante o "Festival of Misfits", outono 1962 / Activity in London during the "Festival of Misfits", Fall 1962, three photographs by Bruce Fleming)	91
George Maciunas - <i>Manifesto Fluxus</i> , 1963 / <i>Fluxus Manifesto</i> , 1963 (First distributed by being thrown at the audience, February 2, 1963 during "Festum Fluxorum", Düsseldorf)	94
George Brecht - <i>Dez regras: Nenhuma Regra (Editorial)</i> , 1962 / <i>Ten Rules: No Rules (Editorial)</i> , 1962 (First published in Fluxus Newspaper no. 2, New York, February 1964)	96
Nan June Paik - <i>Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental</i> . 1963, março, Galeria Parnass, 1963 / <i>Afterlude to the Exposition of Experimental Television</i> . 1963, March, Galerie Parnass, 1963 (First published in Fluxus Newspaper No. 4, New York, June 1964)	97
Nan June Paik - <i>Nova Ontologia da Música</i> , 1963 / <i>New Ontology of Music</i> , 1963 (First published in <i>The Monthly Review of the University for Avant-Gard Hinduism</i> . Fluxus, Ehlhalten, Germany, 1963)	103
Ben Vautier - <i>O Teatro Total</i> , 1963 / <i>Le Theatre Total</i> , 1963 (First published by the artist, Nice, 1963)	105
Robert Filliou - <i>Declaração 1963 e Carta para Maciunas</i> , 1970 / <i>Statement 1963 and Letter to Maciunas</i> , 1970 (First published in <i>Happenings & Fluxus</i> , Köln, 1971)	108
George Brecht - <i>Algo sobre Fluxus</i> , 1964 / <i>Something About Fluxus</i> , 1964 (First published in Fluxus Newspaper No. 4, New York, June 1964)	111
Robert Watts - <i>No Evento</i> , 1964 / <i>In the Event</i> , 1964 (First published in the <i>Times Literary Supplement</i> , London, August 6, 1964)	113
Ben Vautier - <i>Caixa de Fósforos Arte Total</i> , 1965 / <i>Total Art Match-Box</i> , 1965 (Produced by the artist and distributed by Fluxus, 1965)	115
Yoko Ono - <i>Para o Pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) - uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966, 1966</i> / <i>To the Wesleyan People (who attendend the meeting) - a footnote to my lecture of January 13, 1966, 1966</i> (First published as an insert in <i>The Stone</i> , Judson Gallery, New York, 1966)	116
Wolf Vostell - <i>Fluxus</i> , 1968 e <i>Cronologia Fluxus</i> , 1969 / <i>Fluxus, 1968 and Fluxus Chronology 1969</i> (First published by <i>Interfunktion</i> , Team fur Kunsttheorien, Köln, Mitarbeiter der Lidl - Akademie, Dusseldorf 1968 and 1969)	120
Kate Millett - <i>Fluxus é</i> , 1981 / <i>Fluxus Is</i> , 1981 (First published in Hendricks, ed, <i>Fluxus etc.</i> Bloomfield Hills, Michigan, 1981)	122
Tomas Schmit <i>Carta para Gilbert Silverman</i> , 1981 / <i>letter to Gilbert Silverman</i> , 1981 (First published in Hendricks, ed, <i>Fluxus etc.</i> Bloomfield Hills, Michigan, 1981)	123
Dick Higgins <i>Diagramas Fluxus</i> , 1978 / <i>Dick Higgins Fluxus Chart</i> , 1978	125
Per Kirkeby <i>sobre George Maciunas</i> , 1981 / <i>about George Maciunas</i> , 1981 (First published in Hendricks, ed, <i>Fluxus etc.</i> Bloomfield Hills, Michigan, 1981)	126

Capítulo IV / Chapter IV

A Fala de George Maciunas e outras vozes / George Maciunas speaking and other voices 131

George Maciunas para La Monte Young, outubro de 1962 / George Maciunas to La Monte Young, c. October 1962	133
George Maciunas para Tomas Schmit, final de dezembro de 1962 - início de janeiro 1963 George Maciunas to Tomas Schmit, c. late December 1962 – early January 1963	136
George Maciunas, Boletim Fluxus nº 5, janeiro de 1963 / George Maciunas, Fluxus Newsletter No. 5, January 1963	138
George Maciunas para Robert Watts, antes de março de 1963 George Maciunas to Robert Watts, before March 11, 1963	139
George Maciunas, Boletim Fluxus nº 6, 6 de abril de 1963 / George Maciunas, Fluxus Newsletter nº 6, April 6, 1963	143
Jackson Mac Low para George Maciunas, 25 de abril de 1963 / Jackson Mac Low to George Maciunas, 25 April 1963	146
George Maciunas, Boletim Fluxus nº 7, de 1 de maio de 1963 George Maciunas, Fluxus News Letter No.7, May 1, 1963	150
George Maciunas para Tomas Schmit, começo de junho de 1963 / George Maciunas to Tomas Schmit, early June 1963	154
George Maciunas para Tomas Schmit, final de junho começo de julho 1963 George Maciunas to Tomas Schmit, late June or early July 1963	157
George Maciunas para Tomas Schmit 8 de novembro de 1963 / George Maciunas to Tomas Schmit November 8, 1963	160
George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964 / George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964	161
Ação contra o Imperialismo Cultural, abril de 1964 / Action Against Cultural Imperialism April 1964	166
George Maciunas para Ben Vautier, verão de 1966 / George Maciunas to Ben Vautier, c. Summer 1966	169
George Maciunas para Ben Vautier, 7 de agosto, 1966 / George Maciunas to Ben Vautier, August 7, 1966	170

George Maciunas Fluxus (seu Desenvolvimento Histórico e sua Posição em Relação a outros Movimentos de Vanguarda), 1966	
George Maciunas Fluxus (It's Historical Development and Relation Ship to Avant-Garde Movements), 1966	172
George Maciunas para Dick Higgins, p/v agosto, 1966 / George Maciunas to Dick Higgins, Ca. August, 1966	175
Dick Higgins para Jeff Berner, 22 de agosto de 1966 / Dick Higgins to Jeff Berner, August 22, 1966	178
Dick Higgins para George Maciunas, 23 de agosto de 1966 / Dick Higgins to George Maciunas, August 23, 1966	180
George Maciunas Condições para Apresentações de Composições, Filmes e Fitas Publicadas pelo Fluxus, 1966	
George Maciunas Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films and Tapes, 1966	182
George Maciunas Alguns Ataques Históricos..., 1966 / Some Hysterical Outbursts..., 1966	184
Ben Vautier para Fluxus, 1966 / Ben Vautier to Fluxus, 1966	185
George Maciunas para Ken Friedman (trecho), 23 de Novembro de 1966	
George Maciunas to Ken Friedman (excerpt), November 23, 1966	187
George Maciunas para Ken Friedman (trecho), 28 de fevereiro de 1967	
George Maciunas to Ken Friedman (excerpt), c. February 28, 1967	188
Tomas Schmit para George Maciunas e George Maciunas para Tomas Schmit, junho de 1969	
Tomas Schmit to George Maciunas and George Maciunas to Tomas Schmit, June 1969	189
George Maciunas E.U.A. Ultrapassam todos os Recordes de Genocídio - Cálculos e Referências, 1970	
George Maciunas U.S.A. Surpasses All The Genocide Records Calculations and References, 1970	191
George Maciunas Mala Direta Codificada, 1973 / George Maciunas Encoded Mailing List, c. 1973	193
George Maciunas para Ben Vautier, verão de 1976 / George Maciunas to Ben Vautier, Summer, 1976	196
George Maciunas Centro Marlborough de Arte Nova, verão de 1976	
George Maciunas New Marlborough Centre of New Art Summer 1976	197
George Maciunas para René Block, final do verão de 1976 / George Maciunas to René Block, late summer 1976	198

Capítulo V / Chapter V

O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê. Obras Fluxus / What's Fluxus ? What's not ! Why. Fluxus Works	201
O que é Fluxus ? O que não é ! O porquê. Obras não Fluxus / What's Fluxus ? What's not ! Why. Not Fluxus Works	257

Fluxus no Brasil

Fluxus in Brazil

O Banco do Brasil, com a mostra *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*, oferece ao público brasileiro a oportunidade de renovar o contato com importantes movimentos internacionais ocorridos nas artes plásticas e que influenciaram toda uma geração de artistas.

Fluxus foi um movimento artístico e cultural de arte multimídia de vanguarda. Desempenhou papel fundamental para toda a produção artística posterior à sua explosiva existência, que se deu a partir da primeira metade dos anos 60 até final dos anos 70, com o falecimento do artista lituano George Maciunas, seu criador.

Herdeiro das vanguardas históricas - da LEF soviética ao dadaísmo -, trouxe a filosofia zen-budista, o *happening* e o entrecruzamento de linguagens para a arte. *Fluxus* foi, provavelmente, o último grande movimento coletivo a unir artistas em torno de ideais de transformação da cultura e da sociedade.

Esta exposição repara uma lacuna informativa existente em torno do *Fluxus*, trazendo o conjunto mais amplo de obras e textos até agora apresentados sobre sua trajetória.

Em parceria com a "The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation", proprietária da coleção, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu compromisso de atender às demandas do público por produções culturais inovadoras e pela permanente referência aos importantes movimentos da história das artes visuais.

Centro Cultural Banco do Brasil

Banco do Brasil, with the exhibition *What's Fluxus? What's not! Why.*, is offering the Brazilian public the opportunity to renovate its contact with important international plastic arts movements that influenced an entire generation of artists.

Fluxus was an artistic and cultural avant-garde multimedia art movement. It played a fundamental role for all artistic production that followed its explosive existence, which took place from the first half of the 60s to the end of the 70s and the death of its creator, the Lithuanian artist George Maciunas.

The inheritor of the historical avant-gardes – from the soviet LEF to Dada -, it brought the philosophy of Zen Buddhism, happenings, and crossings between languages to art. *Fluxus* was, probably, that last great collective art movement to unite artists around ideals pertaining to the transformation of culture and society.

This exhibition fills an informational void that exists on the subject of *Fluxus*, offering the broadest ensemble of works and texts ever presented about its trajectory.

In partnership with "The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation", the owner of the collection, Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms its commitment to meeting the public's demands for innovative cultural productions and for permanent references to important movements in the history of the visual arts.

Centro Cultural Banco do Brasil

Agradecimentos

Acknowledgements

Este livro é o resultado de muitos anos de gestação e um tempo muito curto de nascimento. Devo muito a Gunnar Kvaran de Bergen, que foi o primeiro a apoiar o projeto e providenciar um local para a exposição quando foi Diretor do Bergen Kunstmuseum, e também a Evandro Salles em Brasília, que se dedicou entusiasmadamente tanto ao livro quanto à continuação da exposição. Não haveria nem um livro nem uma exposição sem estes dois homens visionários.

Grete Årbu do Bergen Kunstmuseum foi a primeira a tentar decifrar minhas notas escritas a mão, e começou o trabalho árduo de dar forma ao livro. Seu trabalho foi continuado pela minha querida amiga e co-conspiradora em vários projetos, Catherine Morris, e pelo notável grupo em Brasília, Camilo Prates, Gê Orthof e Simone Osthoff e Luciana Mesquita, que têm trabalhado por longas horas com enorme dedicação para coordenar traduções, informações e todos os incontáveis detalhes que formam um livro.

Este livro não teria sido possível sem a ajuda de minha filha Aurora Hendricks e de minha esposa Joanne Hendricks, que ajudaram com inúmeras tarefas, inclusive a datilografar os textos e realizando trabalhos fotográficos valiosos.

Também quero agradecer ao nosso associado Terry Birkett de Detroit, que coordenou muitos dos detalhes relativos à documentação dos trabalhos incluídos na exposição e trabalhou com o fotógrafo R. H. Hensleigh para produzir belas imagens das obras Fluxus e das obras Não-Fluxus, que estão publicados neste livro.

This book is the result of many years of gestation and a very short time of birthing. I owe a great debt to both Gunnar Kvaran of Bergen, who first supported the project and gave a home to the exhibition when he was Director of the Bergen Kunstmuseum and Evandro Salles of Brasília, who has enthusiastically embraced both the book and the continuation of the exhibition. There would be neither a book nor an exhibition without these two visionary men.

Grete Årbu of the Bergen Kunstmuseum first attempted to decipher my scribbled notes, and began the arduous task of shaping the book. Her work was continued by my dear friend and co-conspirator on many projects, Catherine Morris, and by the remarkable group in Brasília Camilo Prates, Gê Orthof, Simone Osthoff and Luciana Mesquita, who have been working long hours with enormous dedication to coordinate translations, data and all the countless details that make a book. Effie Patelos helped organize, transcribe and edit texts on the New York end of the project.

This book would not have been possible without the help of my daughter Aurora Hendricks and wife Joanne Hendricks, who helped with numerous tasks, including typing texts and realizing valuable photographic work.

I also wish to thank our associate Terry Birkett of Detroit, who coordinated many details pertaining to documenting works in the exhibition and worked with the photographer R. H. Hensleigh to produce the beautiful images of Fluxus Works and Not Fluxus Works, which are published here.

Wendy MacGaw e a equipe do Art Pack Services, Detroit, foram generosos e conscienciosos em todos os detalhes da embalagem das obras.

Muita gratidão vai para a equipe do Bergen Kunstmuseum: Eli Okkenhaug, Bjarte Gullachsen, Jonna Larsen e Janine Wardius, que ajudaram de diversas maneiras.

Agradeço particularmente ao Centro Cultural Banco do Brasil, que acolheu entusiasticamente a exposição no Brasil e deu apoio importante para a publicação do livro.

São dadas minha contínua admiração e afeição por Arthur e Barbara Danto. Assim também são, e com muitos agradecimentos, meus sentimentos pelos estudiosos que contribuíram com ensaios para este livro: René Block, Tobias Berger, Ina Blom, Thomas Kellein, Joan Rothfuss e Harry Ruhé.

Este livro não seria possível sem os artistas. La Monte Young e Marian Zazeela são amigos queridos que admiro enormemente. George Brecht tem demonstrado muito fé em nosso trabalho ao confiar seus cadernos enormemente importantes para a Silverman Fluxus Collection. Tenho estimado a amizade de Yoko Ono por mais de trinta anos. Ela é uma inspiração brilhante e considero seu trabalho de importância monumental para nossa época. Ben Vautier é outro amigo próximo cujo trabalho e idéias respeito muito. Nam June Paik é um *provocateur* de primeira ordem; suas obras revolucionárias mudaram a arte permanentemente. Caro Robert Filliou, como todos lhe amamos. Robert Watts, também, é insubstituível – suas contribuições só começaram recentemente a receber seu justo reconhecimento. Sara Seagull e Larry Miller do Robert Watts Studio Archive, em Nova Iorque e o Robert Watts Estate ajudaram enormemente. Wolf Vostell foi um homem de enorme energia e talento – seu talento em Malpartida é de um padrão ao qual todos deviam aspirar. Conheço Kate Millett e estimo sua amizade há quase tanto tempo quanto à de Yoko, e ambas eram amigas no Japão antes que nossas amizades começassem. Tomas Schmit é um artista por quem tenho grande admiração e afeição pessoal. Ele tem mantido sua posição por muitos anos, deixando de lado todo papo furado e se apegando a seus princípios. Fluxus teria sido um movimento muito diferente sem sua associação com George Maciunas no início do grupo. E Per Kirkeby – é imaginar sua associação nos primórdios do grupo. No entanto, acabei de voltar de Bremen, Alemanha e lá, na praça central, onde há a estação final dos bondes, há uma escultura de Kirkeby, brilhante e sem função e no entanto concreta e usada como centro de controle para os trens. Um monumento Baader, produto do pensamento Fluxus. E Dick Higgins, nós gostávamos muito de você – você tinha tanto a compartilhar, tanto a oferecer e nos passou tanta coisa.

Finalmente, George Maciunas e Gilbert e Lila Silverman. Obrigado.

Jon Hendricks - Nova Iorque - 15 de Junho de 2002

Wendy MacGaw and the staff of Art Pack Services, Detroit, were generous and considerate in all details of packing the exhibition.

Much appreciation must go to the staff of the Bergen Kunstmuseum: Eli Okkenhaug, Bjarte Gullachsen, Jonna Larsen and Janine Wardius, who helped in numerous ways.

I would like to particularly thank Centro Cultural Banco do Brasil, who enthusiastically welcomed the exhibition in Brazil and gave significant support to the publication of the book.

My continuing admiration and fondness for Arthur and Barbara Danto is a given. So too, and with great thanks, are my feelings for the scholars who contributed essays to this book: René Block, Tobias Berger, Ina Blom, Thomas Kellein, Joan Rothfuss and Harry Ruhé.

This book would not be possible without the artists. La Monte Young and Marian Zazeela are both dear friends who I admire enormously. George Brecht has shown great belief in our work by entrusting his hugely important notebooks to the Silverman Fluxus Collection. I have treasured Yoko Ono's friendship for more than thirty years. She is a brilliant inspiration to me and I consider her work to be of monumental importance to our era. Ben Vautier is another close friend whose work and ideas I respect greatly. Nam June Paik is a provocateur of the first order; his landmark breakthroughs have changed art permanently. Dear Robert Filliou, how we all loved you. Robert Watts, too, is irreplaceable – his contributions are only now beginning to receive their just recognition. Sara Seagull and Larry Miller of the Robert Watts Studio Archive, NYC and the Robert Watts Estate helped enormously. Wolf Vostell was a man of enormous energy and talent – his gift in Malpartida is a standard to which we should all aspire. I have known Kate Millett and treasured her friendship for nearly as long as Yoko's, and they both were friends in Japan before our friendships began. Tomas Schmit is an artist for whom I have great admiration and personal fondness. He has stood his ground for many years, casting aside bullshit and sticking to his principals. Fluxus would have been a quite different movement without his early association with George Maciunas. And Per Kirkeby – one can hardly imagine his early association with Fluxus and contributions to the group. Yet, I just returned from Bremen, Germany and there, near the central square, just where the trolleys start and end, is a Kirkeby sculpture, brilliant and useless yet concrete and used as the control center for the trains. A Baader monument, a product of Fluxus thinking. And Dick Higgins, we were very fond of you – you had so much to share, so much to give and you gave so much.

Finally, George Maciunas and Gilbert and Lila Silverman. Thank you.

Jon Hendricks - New York City - June 15, 2002

O que é Fluxus?
O que não é!
O porquê.

Jon Hendricks

What's Fluxus?
What's not!
Why.

Jon Hendricks

O Fluxus nasceu de uma necessidade em 1961. Teve George Maciunas como pai, e como mãe sua rejeição dos valores e do meio acerca das "Artes Eruditas" e a comercialidade que dominou o mercado internacional de arte após o fim da Segunda Guerra Mundial. O tempo e o caos haviam obscurecido o idealismo e a esperança por uma sociedade nova que o Dada e os construtivistas da LEF e NOVI-LEF haviam imaginado – o Dadaísmo com sua rejeição do militarismo e adoção de um pensamento radicalmente livre; e aquelas vertentes do Construtivismo acreditavam no funcionalismo e numa arte que servisse às necessidades do povo.

Maciunas via o Fluxus como Concreto, uma espécie de "nihilismo da Arte" que ele definia da seguinte maneira: "Antiarte é Vida, é a natureza, é a verdadeira realidade – é o único e o todo. A chuva é antiarte, um espirro é antiarte...".

Maciunas escreveu um manifesto verificando no dicionário a definição da palavra "fluxo" e selecionando todas as definições que tinham conotações de mudança, endurecimento, purificação, fluidez e fusão. Então passou a conceber uma série de festivais com trabalhos muito novos pelos mais radicais e menos tradicionais artistas, músicos, cineastas, etc. de países diversos. Juntamente com os festivais, planejou uma série de anuários que seguiam a tradição dos *Almanaques Dada*. O idealismo de Maciunas atraiu algumas das mentes mais brilhantes do seu

Fluxus was born of necessity in 1961. Fathered by George Maciunas, its mother was the rejection of the values and environment surrounding "High Art" and commercialism that dominated the international art world following the end of World War II. Time and chaos had obscured the idealism and hopefulness for a new society that Dada and the LEF and NOVI-LEF constructivists had envisioned - Dada with its rejection of militarism and an embracing of radical free thought; and those branches of Constructivism that believed in functionalism and an art that served the needs of people.

Maciunas envisioned Fluxus as Concrete, and a kind of "Art-nihilism" which he defined as "Anti-Art is Life, is nature, is true reality – it is the one and all. Rainfall is anti-art, a sneeze is anti-art..."

Maciunas drew up a manifesto by taking a definition from a dictionary of the word "Flux" and selected those definitions that connoted change, hardening, purging out of waste, flowing and fusing. He then started to conceive of a series of festivals of very new work by the most radical non-traditional artists, musicians, filmmakers etc, from many different countries. Together with these festivals, he planned a series of yearbooks in the tradition of the *Dada-Almanac*. Maciunas' idealism attracted some of the most brilliant minds of the time:

tempo: Yoko Ono, Walter de Maria, La Monte Young, Jonas Mekas, Dick Higgins, Philip Corner, Jackson Mac Low, Al Hansen, Toshi Ichianagi, Ray Johnson, Marian Zazeela, Allan Kaprow, Joseph Byrd, Henry Flynt, Richard Maxfield, para mencionar apenas alguns nomes.

A lista cresceu com George Brecht, Robert Watts, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Dieter Rot, Emmett Williams, Wolf Vostell, Willem De Ridder, Alison Knowles, Eric Andersen, Henning Christiansen, Robert Filliou, Terry Riley, Dieter Schnebel, Giuseppe Chiari, Stanley Brouwn, Arthur K pcke, Franois Dufrene e Daniel Spoerri. Joseph Beuys entrou e saiu do grupo e Ben Vautier se tornou uma presena importante na Europa.

A lista continua - Shigeo Kubota, Ay-O, Christo, Stan Vanderbeek, Takehisa Kosugi, Takako Saito, Claes Oldenburg, Mieko Shiomi, Barbara Moore, Joe Jones, Gianni-Emilio Simonetti, Serge Oldenburg, Paul Sharits, Anthony Cox, John Cale, Vytautas Landsbergis, Bengt af Klintberg, Pierre Mercure, Yasunao Tone, Dianne Wakoski, Cornelius Cardew e o grupo Hi Red Center (Genpei Akasegawa, Jiro Takamatsu, Natsuyuki Nakanishi). O artista do leste da Europa Milan Knizak estabeleceu uma conexão com o Fluxus e o Aktual.

Do meio ao fim da década de 60, alguns dos participantes haviam se distanciado do pensamento de Maciunas e do desejo de fazer parte do grupo Fluxus; outros como Jeff Berner, Albert Fine, Jane Knizak, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Alice Hutchins, Per Kirkeby, Carla Liss, Larry Miller, Kate Millett, Peter Moore, Letty Eisenhauer, Frederic Lieberman, Olivier Mosset, Joan Mathews, Jean Dupuy, George Landow, Dan Lauffer, John Lennon, Ely Raman, John Chick, Jack Coke's Farmer's Coop, Davi Det Hompson, Robert Morris, Bici Forbes Hendricks, Jock Reynolds, James Riddle, e Yoshimasa Wada se juntaram ao grupo. Mas muitos dos artistas, apesar de dispostos a dar sua contribuio para o grupo, eram também individualistas e queriam continuar como artistas fora do grupo, de forma que tanto trabalhos Fluxus quanto não-Fluxus eram freqüentemente feitos pelos mesmos artistas.

Os trabalhos do Fluxus tinham na sua base uma qualidade não-preciosa, reproduzível, freqüentemente humorística e provocante, muitas vezes concreta, normalmente concisa que condizia com as idéias apresentadas nos vários manifestos do grupo. Outra qualidade do Fluxus era a idéia de licena, sugerida por Yoko Ono a Maciunas, e exemplificada nos seus trabalhos expostos na galeria AG de Maciunas em Nova Iorque em julho de 1961. A idéia de licena sugere que "qualquer um pode fazê-lo" – uma máxima da antiarte, e Maciunas utilizou este conceito na produo das Edioes Fluxus.

Os trabalhos não-Fluxus por artistas Fluxus tendiam a ser mais reconhecíveis como "objetos de arte" num sentido tradicional –  nico, aceitável para museus ou galerias, etc. Também por quaisquer razões, não foram oferecidos ao Fluxus como "Edioes Fluxus".

Recentemente tem surgido uma tendência a caracterizar quase qualquer coisa um pouco diferente como "Fluxus". Vastas exposioes internacionais têm tido esse título, mas têm muito pouca semelhana com "o verdadeiro". Assim como o leite de soja – não é. Apesar de que o leite de soja tem um gosto bom,   nutritivo e parece branco e espumoso, não veio de uma vaca. Da mesma forma, muitos trabalhos que tem apresentado a logomarca do "Fluxus" não o são. Esta exposio   uma tentativa de desafiar e também uma tentativa de clarificar. A questão não é bom versus ru m, mas sim tentar diminuir a confusão e redescobrir a importância e essencialidade muito reais do Fluxus, para daí continuar.

Este ensaio foi publicado originalmente como um panfleto que acompanhava a exposio O QUE   FLUXUS? O QUE NÃO  ! O PORQUÊ., no Bergen Kunstmuseum, Bergen, Noruega, 8 de setembro de 2000 a 12 de agosto de 2001.

Jon Hendricks, curador.

Yoko Ono, Walter de Maria, La Monte Young, Jonas Mekas, Dick Higgins, Philip Corner, Jackson Mac Low, Al Hansen, Toshi Ichianagi, Ray Johnson, Marian Zazeela, Allan Kaprow, Joseph Byrd, Henry Flynt, Richard Maxfield to name only a few.

The list grew to include George Brecht, Robert Watts, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Dieter Rot, Emmett Williams, Wolf Vostell, Willem De Ridder, Alison Knowles, Eric Andersen, Henning Christiansen, Robert Filliou, Terry Riley, Dieter Schnebel, Giuseppe Chiari, Stanley Brouwn, Arthur K pcke, Franois Dufrene and Daniel Spoerri. Joseph Beuys entered and left the group and Ben Vautier became a major presence in Europe.

The list goes on – Shigeo Kubota, Ay-O, Christo, Stan Vanderbeek, Takehisa Kosugi, Takako Saito, Claes Oldenburg, Mieko Shiomi, Barbara Moore, Joe Jones, Gianni-Emilio Simonetti, Serge Oldenburg, Paul Sharits, Anthony Cox, John Cale, Vytautas Landsbergis, Bengt af Klintberg, Pierre Mercure, Yasunao Tone, Dianne Wakoski, Cornelius Cardew and the Hi Red Center group (Genpei Akasegawa, Jiro Takamatsu, Natsuyuki Nakanishi). Eastern European artist Milan Knizak forged a link with Fluxus and Aktual.

By the mid to late 1960s, some of the earlier participants had moved away from Maciunas' thinking and the desire to be part of the Fluxus group. Others joined, such as; Jeff Berner, Albert Fine, Jane Knizak, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Alice Hutchins, Per Kirkeby, Carla Liss, Larry Miller, Kate Millett, Peter Moore, Letty Eisenhauer, Frederic Lieberman, Olivier Mosset, Joan Mathews, Jean Dupuy, George Landow, Dan Lauffer, John Lennon, Ely Raman, John Chick, Jack Coke's Farmer's Coop, Davi Det Hompson, Robert Morris, Bici Forbes Hendricks, Jock Reynolds, James Riddle, and Yoshimasa Wada. But many of the artists, though eager to throw their lot in with the group, were also individualists and wanted to continue as artists outside the group, so both Fluxus and non-Fluxus work was frequently made by the same artists.

The Fluxus works had as their basis a non-precious, reproducible, frequently humorous or provocative, often concrete, usually brief quality to them in keeping with the ideals put forward in the various Fluxus manifestos. Another quality of Fluxus was the idea of license, first suggested to Maciunas by Yoko Ono as exemplified in the work she showed at Maciunas' AG gallery in New York in July 1961. The idea of license suggests-that "anybody can do it" – an anti-art maxim, and Maciunas employed this concept with his production of Fluxus Editions.

The non-Fluxus works by Fluxus artists, tended to be more recognizable as "art-works" in a traditional sense – unique, gallery or museum acceptable, etc. Also for whatever reason, they were not offered to Fluxus as "Fluxus Editions".

Recently there has been a tendency to characterize just about anything a little bit off-beat as "Fluxus." Vast international exhibitions have carried the title, but bear little resemblance to the "real thing." Like soymilk – it isn't. Even though soymilk is tasty, and nutritious, and looks white and frothy, it doesn't come from a cow. So too, a lot of works carrying the logo "Fluxus" aren't. This exhibition is an attempt to challenge, and also an attempt to clarify. The question is not good versus bad. It's rather to chip away at the confusion and try to rediscover the very real importance and essentialness of Fluxus, and go on from there.

This essay was originally published as a flyer to accompany the exhibition *WHAT'S FLUXUS? WHAT'S NOT! WHY.*, at the Bergen Kunstmuseum, Bergen, Norway, September 8, 2000 – August 12, 2001.

Jon Hendricks



Gen
tute
orsicht
nger hund
a!
a.
om

MAY 2
YAM

LAST ONE
BRUTICK
THE WAY
A THE WAY

STRAY

ROOM

Proposed by
Buckingham Jones
22104 1480
June 1946
Jen



Jon Hendricks, Gilbert Silverman and Lila Silverman
em me o a Fluxus. Foto de Brad Iverson
Jon Hendricks, Gilbert Silverman and Lila Silverman
amidst the Fluxus Collection. Photo by Brad Iverson

Uma Introdução

Jon Hendricks

Por mais de vinte anos, tenho sido curador da Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, ajudando a fazer dela uma das mais importantes coleções sobre o Fluxus no mundo, montando numerosas exposições com seu acervo, publicando vários livros e catálogos e disponibilizando tanto a coleção como meu tempo e minhas idéias para muitas instituições internacionais e estudiosos da área. Por vários anos, tenho permanecido mais ou menos silencioso enquanto uma plethora de exposições pretendendo ser “Fluxus” isto ou “Fluxus” aquilo, foram apresentadas no mundo todo, algumas delas com títulos como:

Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962
Fluxus in Deutschland 1962-1994
Fluxers
Fluxus S.P.Q.R.
Fluxus Subjektiv
The Fluxus Constellation
Fluxus Da Capo

Eu diria que talvez 8% ou 9% do conteúdo destas mostras tinha alguma coisa a ver com o Fluxus. Os 91% ou 92% remanescentes tiveram muito mais a ver com anti-Fluxus, com as “belas artes” contra a qual o Fluxus se colocava. Materiais incomuns não constituem um movimento, e sim idéias. Ó claro, há obras de arte muito boas em mostras como “*Fluxus in Deutschland, 1962-1994*”. Quem não babaria sobre o grupo impressionante de obras de Køpcke, ou adoraria ter um objeto esquisito de Henning Christiansen no seu boudoir. Esta não é uma discussão sobre arte boa ou ruim; é uma tentativa de colocar de lado todas as porcaria que obscurecem e por um tempo considerar a importância e a riqueza de significados de um movimento. Sim, um movimento – assim como Futurismo, Dada, Construtivismo, Surrealismo, etc. Qualquer movimento acaba remexido e há certamente áreas ambivalentes, influências, imitadores, dissidentes, precursores, quasistas e fracassos, mas um movimento deve ter um propósito – uma razão para existir, uma necessidade de existir. Os componentes clássicos de um movimento de arte podem ser quase listados:

Um movimento seria iniciado por um indivíduo (ou um grupo pequeno de indivíduos) visionário com um objetivo,

An Introduction

Jon Hendricks

For more than twenty years, I have been curator of The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, helping to build it into among the most important Fluxus collections in the world, mounting numerous exhibitions from its holdings, publishing several books and catalogs and making both the collection and my time and ideas available to many international institutions and scholars in the field. For a number of years now, I have stood more or less silently aside while a plethora of exhibitions purporting to be “Fluxus” this or “Fluxus” that, have been mounted around the world, a few of them, with titles such as:

Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962
Fluxus in Deutschland 1962-1994
Fluxers
Fluxus S.P.Q.R.
Fluxus Subjektiv
The Fluxus Constellation
Fluxus Da Capo

I would say that perhaps 8% or 9% of the content of these shows had anything to do with Fluxus. The remaining 91% or 92% had much more to do with anti-Fluxus, with “fine art” that Fluxus was against. Quirky materials do not a movement make, ideas do. Oh sure, there are some very good art works in a show like “*Fluxus in Deutschland, 1962-1994*.” Who wouldn’t drool over the stunning group of Køpcke works, or love to have a funky Henning Christiansen object in their boudoir. This is not a discussion about good or bad art; rather it is an attempt to push aside all the crap that obscures and for a time consider the importance and meaningfulness of a movement. Yes, a movement – just as Futurism, Dada, Constructivism, Surrealism etc., were movements. Any movement gets twiggled around and certainly there are grey areas, influences, imitators, secessionists, precursors, quasists and failures, but a movement must have a purpose – a reason to be, a need to be. The classic components of an art movement can almost be itemized:

A movement would be started by an individual (or small group of individuals) visionaries with a goal, who react

que reage fortemente contra o *status quo*, que é brilhante, motivado, acredita em suas idéias e se entrega inteiramente ao grupo que forma ao seu redor.

Dada: Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara...

Futurismo: Filippo Tommaso Marinetti

Surrealismo: Andre Breton...

Construtivismo: Kasimir Malevich, Naum Gabo e Antoine Pevsner, também Vladimir Tatlin, Alexei Rodchenko, Varvara Stepanova, Vladimir Mayakovsky...

Fluxus: George Maciunas...

Através do Fluxus, Maciunas se mobilizou para mudar o mundo, e provavelmente conseguiu. Todo movimento de arte quer fazer propaganda de suas idéias, alguns através de suas próprias publicações, ou infiltrando publicações do estabelecimento. Fluxus fez ambas as coisas – publicou um jornal, antologias de trabalhos Fluxus e às vezes invadia jornais “corretos” como *Kunst Van Nu* (setembro/outubro de 1966) tornando-os jornais Fluxus por uma edição. Mas um movimento só tem sucesso se há uma “Frente Unida”. Maciunas sabia disso. Ele havia estudado a história. Dada se desintegrou depois de alguns anos, quando os estetas combateram os idealistas e os pragmatistas: Paris vs. Berlim vs. Nova Iorque etc.

O que Hannah Hoch, Raoul Hausman, Johannes Baader e Richard Huelsenbeck tentaram fazer com o Dada em Berlim está refletido no Fluxus por Henry Flynt, George Maciunas e Ben Vautier. O Dada Nova Iorque – Marcel Duchamp e Man Ray – tem paralelos com George Brecht, Yoko Ono e Robert Watts etc., e no Dada Parisiense de Tristan Tzara etc se pode ver paralelos com Dick Higgins, Alison Knowles e Larry Miller, etc.

Mas o que é mais interessante ao comparar movimentos como Dada e Fluxus é ver como, depois de períodos iniciais de grande atividade coletiva e originalidade, períodos nos quais ideais de grande importância e vitalidade eram emitidos constantemente, ambos os movimentos caíram em grupos e campos estilhaçados, com alguns artistas partindo em busca da sua própria produção, depois retornando quando a barra estava limpa e levantando a bandeira de seus próprios movimentos. Depois da morte de Maciunas, vejo poucas iniciativas novas originais no Fluxus. Ao invés disso, sinto que há muita repetição superficial e apoios sobre muletas. Alguns artistas associados com Fluxus abandonaram o padrão e continuaram com novos trabalhos vitais – William de Ridder é um deles – mas chamar as reproduções ampliadas que Francesco Conz produz em massa de “Fluxus” é ridículo. Isto não quer dizer que Francesco não produza alguns trabalhos extraordinários – produz sim, assim como as *Crying Stones* (*Pedras que choram*) de Eric Andersen. Mas, elas não são Fluxus. E o Fluxus In Deutschland 1962-1994 de René Block! Vá vê-lo! Há alguma documentação Fluxus na introdução, uma seção ótima de fotografias de Manfred Levé de performances Fluxus, uma seção de trabalhos Fluxus de George Maciunas e daí algo que chamaram de “George Maciunas herausgeber” como uma seleção de edições Fluxus, mas reduzem editorialmente o papel de Maciunas no Fluxus ao de um editor. Encontrei ainda um trabalho Fluxus na seção sobre Nam June Paik e outra na seção sobre Takako Saito. O resto dos trabalhos na mostra e no catálogo, com algumas exceções ambivalentes, são todos NÃO-FLUXUS, CONTRA-FLUXUS, ANTI-FLUXUS – preciosos, únicos, individualistas, obras de arte estéticas – algumas boas, outras ruins, mas NÃO são Fluxus: Me dá um tempo, René. O que é que a montagem *Sem Título* de 1957 de Joseph Beuys e sua *Das Schweigen* de 1973 têm a ver com Fluxus? Nada exceto que o trabalho de 1973 foi produzido numa edição de 50 por Edition Block, Berlim, e o trabalho de 1957 foi intitulado em 1963, o ano em que

strongly against the *status quo*, who are brilliant, driven, believe in their ideas and are selfless to the group they form around them.

Dada: Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara...

Futurism: Filippo Tommaso Marinetti

Surrealism: Andre Breton...

Constructivism: Kasimir Malevich, Naum Gabo and Antoine Pevsner, then Vladimir Tatlin, Alexei Rodchenko, Varvara Stepanova, Vladimir Mayakovsky...

Fluxus: George Maciunas...

Through Fluxus, Maciunas set out to change the world, and probably did. Every art movement wants to propagandize its ideas, some through their own publications, or by infiltrating establishment publications. Fluxus did both – publishing a newspaper, anthologies of Fluxus works and at times taking over a “straight” journal such as *Kunst Van Nu* (September/ October 1966) and making it a Fluxus journal for an issue. But a movement only succeeds if there is a “United Front.” Maciunas knew this. He studied history. Dada fell apart after a few years when the aesthetes did combat with the idealists and pragmatists: Paris vs. Berlin vs. New York etc.

What Hannah Hoch, Raoul Hausman, Johannes Baader and Richard Huelsenbeck tried to do with Dada in Berlin is reflected in Fluxus by Henry Flynt, George Maciunas and Ben Vautier. New York Dada – Marcel Duchamp and Man Ray have parallels with George Brecht, Yoko Ono and Robert Watts etc., and in the Paris Dada of Tristan Tzara etc one can see parallels with Dick Higgins, Alison Knowles and Larry Miller, etc.

But what is most interesting in comparing movements such as Dada and Fluxus is seeing how, after initial periods of great collective activity and originality, periods when ideas of great importance and vitality were spit out constantly, both movements lapsed into splinter groups and camps, some artists wandering off to do their own thing, then returning when the coast was clear and raising their movements’ flag. After Maciunas’ death I see little new original initiative in Fluxus. Rather, I feel there is a lot of superficial repetition and crutch leaning. A few artists associated with Fluxus dropped the standard and continued on in vital new work – William de Ridder is one – but to call the enlarged remakes that Francesco Conz churns out “Fluxus” is ridiculous. This is not to say that Francesco doesn’t produce some extraordinary works – he does, such as Eric Andersen’s *Crying Stones*. It’s just that they are not Fluxus. And René Block’s *Fluxus In Deutschland 1962-1994*! Check it out! There is some Fluxus documentation in the introduction, a great section of photographs by Manfred Levé of Fluxus performances, a section of George Maciunas’ Fluxus works and then something they called “George Maciunas herausgeber” with a selection of Fluxus editions, but editorially reduces Maciunas’ role in Fluxus to that of editor or publisher. Then I found one Fluxus work in the Nam June Paik section and another in the Takako Saito section. The rest of the works in the show and catalogue with few gray-area exceptions, are all NON FLUXUS, COUNTER-FLUXUS, ANTI-FLUXUS – precious, unique, individualistic, aesthetic-art works – some good, some bad, but NOT Fluxus: Give me a break René. What do Joseph Beuys’ *Untitled* 1957 montage, and his 1973 *Das Schweigen* have to with Fluxus? Nothing except that the 1973 work was produced in an edition of 50 by Edition Block, Berlin, and the 1957 work was titled in 1963, a year that Beuys

Beuys nomeou retroativamente várias obras, apropriando a palavra Fluxus e dando o título à sua exposição de outubro-novembro de 1963 na *Hause Van Der Ginten* de:

“Josef Beuys Fluxus”

Não, nenhuma delas é um trabalho Fluxus no sentido e no contexto que foram colocados por George Maciunas em diversos manifestos, definições, boletins e programas dos quais Beuys estava muito consciente. Na verdade, foi provavelmente Beuys quem publicou o manifesto de Maciunas de fevereiro de 1963, tendo escrito a Maciunas pedindo um manifesto para os concertos de fevereiro em Düsseldorf que Beuys estava organizando e onde os manifestos foram distribuídos, quando o grupo Fluxus os jogou na platéia no dia 2 de fevereiro de 1963. Portanto, apropriando a palavra, Beuys pareceria ter adotado os ideais colocados no manifesto de Maciunas: “Purgar o mundo da...cultura... “intelectual” ... da arte morta, da arte ilusionista...” De fato, a exposição de Beuys em 1963 incluiu trabalhos notavelmente prescientes como seu *Fluxus für vierzehnjährige* de 1948/49, e um trabalho de 1955 intitulado *Entladung am Fluxus-Gerät. O Beobachtungen b. Katzen-Fluxus* de 1956 foi seguido em 1957 por quatro trabalhos: *Fluxus-Gerät*; *Fluxus-Programm: Plastiken mit Akustik*; *Mona-Lisa Fluxus*; e *Notations zu Lionardo-Fluxus*. 1958 trouxe *Fluxus-Brenner* e *Fluxus-Spielzeug*, com *Fluxus-Gerät* os seguindo em 1959. Depois, houve um período parado até 1961 quando o *Fluxus-Gerät* foi feito. Finalmente em 1962, nove trabalhos com “Fluxus” em seus títulos foram expostos, e, em 1963, outros dois foram Fluxados. Dois dos trabalhos de Beuys foram ilustrados no seu catálogo de 1963: *Fluxus-Getränk*, 1962 e *Fluxus-Lied (LA LA LA)*, 1963. Para meu olho pouco treinado ambos parecem ser indistinguíveis dos outros trabalhos ilustrados. Ambos parecem ser únicos, e parecem empregar materiais “pobres”, ou talvez efêmeros. Mas eu diria que ambos são “intelectuais”, nenhum deles poderia ser “entendido por todos, não só críticos, amadores e profissionais”. E, como obras de arte únicas, individualistas, frágeis, preciosas, estão longe do que pede o Manifesto de Maciunas, ou seja, “Fundir os quadros dos revolucionários culturais, sociais & políticos em uma frente unida & ação”. Talvez Beuys tenha tentado isto mais tarde, mas em geral não sob a bandeira do Fluxus, e não com a coletividade Fluxus, mas sim como uma espécie de personalidade cultuada, em geral usando uma foto de si mesmo para vender o produto. O resultado tem sido uma equação comum de Beuys, e tudo que ele representava, com o Fluxus. Nada mal para os fazedores de mitos, mas isto confunde a verdade.

Não vale a pena questionar cada trabalho na exposição de Block quanto a sua Fluxidade... Vai sem dizer que conseguem avançar bastante no obscurecimento do que eram os objetivos do Fluxus e substitui aqueles ideais com kunst autofavorecedor.

Para mim, o problema não é que há muita gente se divertindo com isso, ninguém deve ter má vontade com isso – e, certamente, muito do que foi chamado de “Fluxus” nos últimos 24 anos é arte genuinamente boa. Não, o meu problema é que acredito no Idealismo do Fluxus como articulado por Maciunas e ao qual vários artistas extraordinários se juntaram na época – o idealismo se perdeu em algum lugar no caminho. Não estou pronto para jogar fora mais de vinte anos do meu trabalho, e dizer “Bem, eu estava errado”. Não. Acho que vale a pena se ater a estes ideais e eles sobreviverão de alguma forma à *Beuysmistificação*, à *Blockização*, ao *Conzobscurecimento*, à *Friedmancentricidade*, e a

Em algum momento o Fluxus real, forte, essencial, provocante, raçudo e explosivo, que faz você pensar, ressurgirá, e o resto desaparecerá lentamente.

Jon Hendricks
Nova Iorque
Junho de 2002

back titled several works, appropriating the word Fluxus, and titling his October- November 1963 exhibition at *Hause Van Der Ginten*:

“Josef Beuys Fluxus”

No, neither is a Fluxus work in the sense and context that was put forward by George Maciunas in numerous manifestos, definitions, newsletters and programs that Beuys was well aware of. In fact, it was probably Beuys who published Maciunas’ February 1963 manifesto, having written to Maciunas requesting one for the February concerts in Düsseldorf that Beuys was arranging and where the manifestos were first distributed when the Fluxus group threw them at the audience from the stage on February 2, 1963. So, by appropriating the word, Beuys would seem to have endorsed the ideals stated in Maciunas’ manifesto: “Purge the world of... “intellectual”...culture of dead art, illusionistic art...” In fact, the 1963 Beuys exhibition included such remarkable prescient works as his 1948/49 *Fluxus für vierzehnjährige*, and a 1955 work titled *Entladung am Fluxus-Gerät*. The 1956 *Beobachtungen b. Katzen-Fluxus* is followed in 1957 by four works: *Fluxus-Gerät*; *Fluxus-Programm: Plastiken mit Akustik*; *Mona-Lisa Fluxus*; and *Notations zu Lionardo-Fluxus*. 1958 brought *Fluxus-Brenner* and *Fluxus-Spielzeug*, with *Fluxus-Gerät* following in 1959. Then, there was a dry period until 1961 when *Fluxus-Gerät* was made. Finally in 1962, nine works using Fluxus in their titles were shown, and then in 1963 two more got Fluxused. Two of Beuys’ Fluxus works are illustrated in his 1963 catalogue: *Fluxus-Getränk*, 1962 and *Fluxus-Lied (LA LA LA)*, 1963. To my untrained eye they both seem indistinguishable from the other works illustrated. Both appear to be unique, and employ “poor,” perhaps ephemeral materials. But I would say that both are “intellectual,” neither could be “grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.” And as unique, individualistic, fragile, precious art works they are a far cry from the Maciunas Manifesto’s call to “Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.” Perhaps Beuys attempted that later, but generally not under the Fluxus banner, and not with the Fluxus Collective, but rather as a sort of personality cult figure generally using a photo of himself to sell the product. The result has been a usual equation of Beuys and all that he was about, and Fluxus. Not all bad for the myth-makers, but confusing the truth.

There is no point in questioning each work in the Block show as to its Fluxusness... Needless to say, it goes a very long way in totally obscuring what Fluxus’ goals were and replaces those ideals with self-serving kunst.

For me, the problem is not that a lot of people are having a field day, no one should begrudge that – and certainly a lot of the stuff that has been labeled “Fluxus” these past 24 years is genuine fine art. No, my problem is that I believe in the Idealism of Fluxus as articulated by Maciunas and joined in a kind of social contract by numerous extraordinary artists at the time – the idealism got lost somewhere down the tracks. I am not ready to chuck out more than twenty years of my work, and to say, “Oh well, I was wrong”. No. I think the ideals are worth holding onto and they will somehow survive the Beuysmistification, the Blockization, the Conzobscuration, the Friedmancentricity, and the.....

At some point the real, the tough, the essential, the provocative, the gutsy and the explosive, that makes you think, Fluxus will re-emerge, and the rest will do a slow fade.

Jon Hendricks
New York City
June 2002

Capítulo I

**○ Mundo como Armazém:
Fluxus e Filosofia
Arthur C. Danto**

Chapter I

**The World as Warehouse:
Fluxus and Philosophy
Arthur C. Danto**



"Essas edições especiais juntamente com os Fluxus Yearboxes (Caixas Armário Fluxus) estabelecem uma biblioteca significativa de boas coisas que estão sendo feitas hoje em dia, armazém Shosoin da atualidade"

Foto de George Maciunas de edições Fluxus, 1964

In his *Fluxus Newsletter* nº 5 January 1, 1963, Maciunas wrote: "These special editions together with Fluxus Yearboxes should establish a significant library of good things being done these days, a kind of present-day Shosoin warehouse."

George Maciunas' photo of Fluxus Editions, 1964

Arthur Danto! Tivemos sorte. Quem teria pensado que o grande filósofo teria considerado escrever sobre Fluxus e Filosofia? Há tantas coisas ocupando seu tempo e sua mente, mas Gunnar Kvaran, antigo diretor do Bergen Kunstmuseum, e atual diretor do The Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo, é um amigo pessoal de Arthur Danto, e Arthur Danto nasceu em Detroit – o lar da Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. Bem, o Dr. Kvaran provavelmente pensa que foi sua influência que convenceu Arthur Danto a escrever sobre Fluxus, mas eu apostaria que o fator decisivo foi Detroit. Seja qual for o caso, todos saímos ganhando, porque esse *outsider* que é Danto carrega tanta bagagem, e acerta bem no coração do Fluxus. Acho que será muito difícil no futuro considerar Fluxus sem levar o ensaio de Danto em consideração.

Jon Hendricks

Arthur Danto! We lucked out. Who would have thought that the great philosopher would consider writing about Fluxus and Philosophy? There are so many demands on his time and on his mind, but Gunnar Kvaran, the former director of The Bergen Kunstmuseum, and presently director of The Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo, is a close personal friend of Arthur Danto, and Arthur Danto was born in Detroit—the home of the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. Well, Dr. Kvaran probably thinks that it was his influence that persuaded Arthur Danto to write on Fluxus, but I would put money on the deciding factor being Detroit. In either case, we have all won, because this outsider Danto cuts through so much luggage, and gets right to the heartwood of Fluxus. I think that it will be very difficult in the future to consider Fluxus without taking Arthur Danto's essay into consideration.

Jon Hendricks

O Mundo como Armazem: Fluxus e Filosofia

Arthur C. Danto

*Carry me along, taddy, like you done through the
toy fair. James Joyce, Finnegan's Wake*

Em 1958, o esteta William Kennick encorajou seus leitores a se imaginar num imenso armazém, “repleto de todos os tipos de coisas – quadros variados, partituras de sinfonias e danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais e selos, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais”.

Agora instruiremos alguém a entrar no armazém e voltar trazendo consigo todas as obras de arte lá contidas. Ele poderá fazer isto com algum sucesso, apesar de que, como os próprios estetas admitiriam, a pessoa não contém uma definição satisfatória de arte em termos de algum denominador comum.¹

Kennick estava aplicando ao conceito de arte uma idéia revolucionária apresentada anteriormente nessa década por Ludwig Wittgenstein – que somos capazes de navegar pelo mundo sem o tipo de definições que filósofos, desde Platão, assumiram que era sua incumbência fornecer – tais como justiça, conhecimento, beleza, amizade e outros conceitos desse tipo. Wittgenstein afirmava que todos nós sabemos como aplicar esses conceitos e reconhecer as diferenças necessárias, enquanto os filósofos, por mais de dois milênios, fizeram escasso progresso na sua jornada em busca de definições. Ele ilustrou esta idéia com um exemplo simples – o de jogos. Ele tentou demonstrar que não há um conjunto de condições satisfeitas por todos, mas tão somente um conjunto de jogos.² Ainda assim, todos sabemos quais coisas são jogos e quais coisas não são. É o que Kennick estava dizendo sobre obras de arte. Todos temos uma certa noção do que são obras de arte. Nenhuma definição nos fará muito mais sábios.

O que nem Wittgenstein nem Kennick consideraram é que haveria de existir um problema de distinção entre obras de arte e jogos. Nem eles nem qualquer outra pessoa daquela época teria previsto um tempo em que vários tipos de jogos começariam a infiltrar o armazém imaginário de obras de arte. De certa forma, isso já ocorreu, se considerarmos como arte os delicados tabuleiros de xadrez feitos por Max Ernst ou Man Ray. Tivesse um errante no armazém de Kennick se deparado com um deles, ele ou ela poderia decidir que eles seriam classificados como arte em razão da beleza do seu desenho ou da destreza utilizada de sua manufatura. Poderia classificá-los como exemplos marginais de escultura. Entretanto, o que ocorreria se alguém encontrasse um desses brinquedos baratos produzidos em massa, cujo objetivo é fazer um número de pequenas bolas de metal encaixar em buracos. Estes seriam, quase que certamente, deixados de lado, considerados meros brinquedos. São, porém, justamente esses brinquedos, sem qualquer reivindicação de beleza ou técnica, que estavam a ponto de entrar no mundo da arte enquanto mantinham sua identidade como brinquedos. Estes agentes duplos ontológicos – que eram simultaneamente pedaços de arte e meras coisas reais – estavam a serviço de um movimento obscuro demais para ter sido registrado na consciência filosófica ou, menos ainda, na consciência comum daquela época e de até

The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy

Arthur C. Danto

*Carry me along, taddy, like you done through
the toy fair. James Joyce, Finnegan's Wake*

In 1958, the aesthetician William Kennick urged his readers to imagine a very large warehouse, “filled with all sorts of things - pictures of every description, musical scores for symphonies and dances and hymns, machines, tools, boats, houses, statues, vases, books of poetry and prose, furniture and clothing, newspapers and postage stamps, flowers, trees, stones, musical instruments.”

Now we instruct someone to enter the warehouse and bring out all the works of art it contains. He will be able to do this with reasonable success, despite the fact that, as even the aestheticians will admit, he possesses no satisfactory definition of art in terms of some common denominator.¹

Kennick was applying to the concept of art a revolutionary idea enunciated earlier in the decade by Ludwig Wittgenstein - that we are able to navigate the world without the sorts of definitions philosophers since Plato had taken it as their task to provide - of justice, knowledge, beauty, friendship, and the like. We all, Wittgenstein claimed, know how to apply these concepts and draw the necessary distinctions, though philosophers have made scant progress in their quest for definitions for over two millennia. He illustrated this with a simple example - that of games. He tried to show that there is no set of conditions satisfied by all and only the set of games.² And yet we all know which things are games and which things not. It is this that Kennick was saying about works of art. We all know what the works of art are, more or less. No definition will make us much the wiser.

What neither Wittgenstein nor Kennick considered was that there was to be a problem of distinguishing art works from games. Neither they nor anyone at the time would have foreseen a time when various sorts of games would begin to infiltrate the imaginary warehouse of works of art. In a way this had already happened, if we consider as art the exquisite chess sets made by Max Ernst or Man Ray. Had a wanderer in Kennick's warehouse encountered one of these, he or she might decide they qualified as art because of the beauty of their design or the skill that went into their facture. They might have been classed as marginal examples of sculpture. Suppose, however, one were to encounter one of those cheap mass-produced diversions in which the task is to get a number of small metal balls to fit into holes? These would almost certainly have been set aside as mere toys. It is, however, precisely such toys, with no claim to beauty or craftsmanship, that were about to find their way into the art world while retaining their identity as playthings. These ontological double agents - at once bits of art and mere real things - were in the service of a movement then and for some while afterward too obscure to have registered on philosophical let alone

mesmo um tempo depois. Era o Fluxus, que fazia parte de uma silenciosa revolução conceitual que estava ocorrendo amplamente no mundo da arte no final dos anos cinquenta e no começo dos anos sessenta. Por uma ironia da história, que nos deve fazer pensar sobre a idéia de um *Zeitgeist*, justamente a linha entre as obras de arte e o resto das coisas estava sendo questionada aproximadamente no mesmo momento – “então quando o mundo era jovem – por volta do ano 1958”³ – em que o ensaio de Kennick apareceu em *Mind*, a principal revista de filosofia presente no mundo anglofônico, assegurando aos leitores que a linha em questão era fixa e firme, e parte da consciência conceitual daqueles que sabiam como usar a expressão “obras de arte”.

Considere um caso semelhante. Muito da mesma habilidade comum usada para distinguir as obras de arte do inventário do resto do mundo poderia ser facilmente usada para fazer uma distinção entre música e mero barulho. Certamente, muitos dirão que a música proveniente de culturas exóticas soa como barulho para eles. Mas os sons emitidos por instrumentos de cordas, ou por tubos sendo soprados, e pedaços de madeira batidos uns contra outros os convenceria de que estavam sendo executados disciplinadamente. Em razão disso, sua cultura classificaria esses sons como musicais, independentemente de quão cacofônico poderia soar o efeito a seus ouvidos. Mas isso não seria dito dos meros barulhos da vida diária – o som retumbante do metrô, a agitação dos táxis, citando uma velha canção. Foi precisamente esta fronteira que o compositor americano John Cage colocou em questão nos anos cinquenta: “Eu tinha dado os primeiros passos”, escreveu Cage, “para fazer uma música que seria simplesmente composta por sons, sons livres de julgamento sobre se seriam ou não ‘musicais.’”

Já que a teoria de música convencional é um conjunto de leis exclusivamente dedicada a sons “musicais”, não tendo nada a dizer sobre barulhos, estava claro desde o começo que o que era necessário era uma música baseada no ruído, no aspecto incontrolável do ruído. Tendo feito este tipo de música anárquica, fomos capazes, depois, de até incluir em sua apresentação os chamados sons musicais.

Os próximos passos eram sociais, e ainda estão sendo dados. Primeiro, precisamos de uma música na qual não só sons sejam simplesmente sons, mas na qual pessoas sejam simplesmente pessoas, ou seja, não sujeitas a leis estabelecidas por qualquer uma delas, mesmo se esta for “o compositor” ou “o maestro.” Finalmente, precisamos de uma música que não mais estimule a participação do público, pois nela a divisão entre músicos e público não mais existe: é uma música feita por todos.

O que é necessário é uma música que não precise de ensaio.⁴

Nesses anos cruciais, especialmente em Nova Iorque e suas redondezas, o lugar-comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística. Surgia a idéia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode consistir em nada mais extraordinário que ficar imóvel; que qualquer coisa que alguém escute poderia ser música – até o silêncio. A mais comum das caixas de madeira, um carretel de linha de varal, uma tela de arame, uma fila de tijolos, poderia ser uma escultura. Uma simples forma pintada de branco poderia ser uma pintura. As instituições do mundo da arte não estavam bem adequadas para este momento. Não era razoável pagar entrada para ver um homem ficar imóvel, ou para ouvir a si mesmo respirar enquanto alguém, sentado à frente de um piano, não tocava as teclas. Tanto pior para as instituições do mundo da arte! A qualquer momento que o clima permitisse, um grupo se reuniria para apresentar o *Winter Carol (Cântico de Natal)* de Dick Higgins (1959), escutando a neve cair por um período de tempo preestabelecido. O que poderia ser mais mágico?⁵

ordinary consciousness. This was Fluxus, which was part of a quiet conceptual revolution taking place in the art world along a wide front in the late 1950s and early 1960s. By an irony of history that must make us wonder about the idea of a *Zeitgeist*, exactly the line between works of art and everything else was being called in question at roughly the same moment - “back when the world was young - that is around the year 1958”³ - that Kennick’s essay appeared in *Mind*, the leading philosophical journal in the English speaking world, assuring readers that the line in question was fixed and firm. and part of the conceptual consciousness of those who knew how to use the expression “work of art.”

Consider a corollary case. Much the same common ability to sort the artworks out from the rest of the world’s inventory would have been thought easily able to distinguish music from mere noise. To be sure, many will say that music from exotic cultures sounds like so much noise to them - but the perception that the sounds emanated from stringed instruments or sets of pipes blown through and sticks beaten together would convince them that it was being performed in a disciplined way by what their culture would class as musicians, however cacophonous - to their ears - the effect. But this would not be said of the mere noises of everyday life - the rumble of the subway trains, the rattle of the taxis, to quote from an old show tune. It was precisely this boundary that the American composer, John Cage, set out in the early Fifties to call in question: “I had taken steps,” Cage wrote, “to make a music that was just sounds, sounds free of judgments about whether they were ‘musical’ or not.”

Since the theory of conventional music is a set laws exclusively concerned with ‘musical’ sounds, having nothing to say about noises, it had been clear from the beginning that what was needed was a music based on noise, on noise’s lawlessness. Having made such an anarchic music, we were able later to include in its performance even so-called musical sounds.

The next steps were social, and they are still being taken. We need first of all a music in which not only are sounds just sounds, but in which people are just people, not subject, that is, to laws established by any one of them, even if he is ‘the composer’ or ‘the conductor.’ Finally we need a .music which no longer prompts talk of audience participation, for in it the division between performers and audience no longer exists: a music made by everyone.

What’s required is a music that requires no rehearsal.⁴

In these crucial years, especially in and around New York, the commonplace world of everyday experience had begun to undergo a kind of transfiguration in artistic consciousness. The idea dawned that nothing outward need distinguish a work of art from the most ordinary of objects or events - that a dance can consist in nothing more remarkable than sitting still, that whatever one hears can be music - even silence. The plainest of wooden boxes, a coil of clothesline, a roll of chicken wire, a row of bricks, could be a sculpture. A simple shape painted white could be a painting. The institutions of the art world were not well suited to this moment. It was unreasonable to pay admission to watch a man not move, or to listen to oneself breath as someone, sitting before a piano, did not touch the keys. So much the worse for the institutions of the art world! At any time the weather allowed, a group could assemble to perform Dick Higgins’s 1959 *Winter Carol*, listening to the snow fall for an agreed upon period of time. What could be more magical?⁵

Completando a lacuna entre arte e vida havia um projeto compartilhado por um número de movimentos, unificado por uma desconfiança comum em relação às afirmações das Artes Eruditas, mas discordante, como seitas de uma nova revelação, com relação a qual setor da realidade comum mereceria ser salvo. O Pop se recusou a permitir a distinção entre requintado e comercial, ou entre artes eruditas e populares. Minimalistas fizeram arte de materiais industriais – madeira compensada, lâmina de vidro, pedaços de casas pré-fabricadas, isopor, fórmica. Realistas como George Segal e Claes Oldenburg se emocionaram ao constatar quão extraordinário é o comum: nada feito por um artista poderia conter significados mais profundos que aqueles evocados por roupas do dia a dia, *fast food*, partes de carros, placas de trânsito. Cada um destes esforços estava direcionado a trazer a arte para o mundo terreno, transfigurando, por consciência artística, o que todos já sabem. Por algum tempo no século XIX, profetas como John Ruskin e William Morris tinham condenado a vida moderna, apontando alguns momentos históricos anteriores como ideais aos quais deveríamos tentar voltar. Os artistas dos anos cinquenta e sessenta também eram profetas, reconciliando homens e mulheres às vidas que já levavam e ao mundo em que já viviam. Talvez tudo isso tenha sido a expressão artística da acolhida massiva da vida cotidiana depois dos massivos deslocamentos da Segunda Guerra Mundial. O que poderia ser mais significativo que materiais de construção, alimentos enlatados, brinquedos de criança – os bens de consumo contra os quais a próxima geração, na explosão de radicalismo político do fim dos anos sessenta, retornaria com tanta veemência?

Nenhum desses movimentos chegou além ou foi tão a fundo neste empenho que o Fluxus. Muitos dos seus primeiros seguidores eram membros do seminário de composição experimental de Cage na New School. Mas eles não estavam interessados simplesmente na disjunção entre ruído e música. Estavam interessados em abolir a linha que Kennick supunha que seria reconhecida por todos que entrassem no armazém, entre as obras de arte e as outras coisas que lá havia, independentemente dos problemas que poderiam surgir no momento de decidir de que lado da linha alguma coisa pertencia. Xícaras de café não são menos bonitas que as mais exaltadas esculturas; um beijo é tão dramático quanto o *Liebestod*; o barulho de água causado por botas molhadas não deve ser distinguido da música provinda de um órgão. Este inventário foi parafraseado do livro de Dick Higgins, *A Child's History of Fluxus*.⁶ George Maciunas, que foi responsável pelo nome de Fluxus e por uma parte considerável de sua forma e sensação, declarou em *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, and Art (Neo-Dada em Música, Teatro, Poesia e Arte)* que "Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente 'não-produtivos'".⁷ A idéia de Maciunas era de que algo poderia ser arte sem ser necessariamente Arte Erudita. "Existe muita Arte Erudita, um excesso, na verdade: é por isso que estamos fazendo Fluxus", disse ele a Larry Miller durante uma entrevista em 1978: "Nós nunca tivemos a intenção de fazer Arte Erudita. Nós surgimos como um bando de zombadores" (N.T. Note a interpretação diferente dada à frase de Maciunas por Thomas Kellein).⁸

Antes do Fluxus, obras de arte eram consideradas em termos de *Arte Erudita* e, conforme demonstrado pelos argumentos de Kennick, eram diferenciadas do resto das coisas. Elas eram colocadas primeiro em Gabinetes de Maravilhas – *Wunderkammers* – e depois em museus, segregadas do fluxo da vida. A revelação do Fluxus foi de que tudo é maravilhoso. Não haveria necessidade de pinçar latas de sopas ou histórias em quadrinhos, como o Pop, produtos industriais, como o Minimalismo, roupas de baixo e pneus de automóveis, como os Novos Realistas. A arte não seria um recinto especial do real, senão uma forma de experimentar qualquer coisa – a chuva, o burburinho de uma multidão, um espirro, o vôo de uma borboleta – listando alguns dos exemplos de Maciunas. O armazém imaginado por Kennick era o mundo. Era um mundo sem a fronteira que o conceito de arte tinha pressuposto até o momento. Uma coleção de objetos Fluxus, tal como a coleção Silverman em Detroit, é o oposto desses gabinetes de maravilhas que tanto encantavam

Closing the gap between art and life was a project shared by a number of movements, united by a common mistrust of the claims of high art, but differing, like sects of a new revelation, with reference to which sector of common reality to redeem. Pop refused to countenance a distinction between fine and commercial, or between high and low art. Minimalists made art out of industrial materials - plywood, plate glass, sections of prefabricated houses, Styrofoam. Formica. Realists like George Segal and Claes Oldenburg were moved by how extraordinary the ordinary is: nothing an artist made could carry meanings more profound than those evoked by everyday garments, fast food, car parts, street signs. Each of these efforts aimed at bringing art down to earth, and transfiguring, through artistic consciousness, what everyone already knows. From some time in the nineteenth century, prophets like John Ruskin and William Morris had condemned modern life, and pointed to some earlier historical moment as an ideal to which we must strive to return. The artists of the Fifties and Sixties were also prophets, reconciling men and women to the lives they already led and to the world in which they lived it. Perhaps all this was the artistic expression of the massive embrace of ordinary life after the massive dislocations of the Second World War. What could be more meaningful than building materials, canned goods, children's toys - the consumer goods against which the next generation, in the explosion of political radicalism of the late 1960s, was to turn with such vehemence?

None of these movements reached further or went deeper in this effort than Fluxus, many of whose first adherents were members of Cage's New School seminar in experimental composition. But they were not interested simply in the noise-music disjunction. They were interested in the abolishing the line Kennick supposed would be recognized by all who entered the warehouse, between works of art and whatever else there was, whatever problems there might be in deciding on which side of the line something belonged. Coffee cups are no less beautiful than the most exalted sculptures, a kiss is as dramatic as the *Liebestod*, the slosh of water in wet boots is not to be invidiously distinguished from organ music. This inventory is paraphrased from Dick Higgins's *A Child History of Fluxus*.⁶ George Maciunas, who gave Fluxus its name and a considerable portion of its form and feeling, declared in *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry and Art* that "If man could experience the world, the concrete world surrounding him, in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists, and similar 'nonproductive' elements."⁷ Maciunas' idea was that something could be art without necessarily being high art. "There's a lot, too much high art in fact; that's why we're doing Fluxus," he told Larry Miller in a 1978 interview: "We never intended it to be high art. We came out like a bunch of jokers."⁸

Before Fluxus, works of art were thought of in terms of high art and to have, as Kennick's argument shows, a strong independent identity, through which they were distinguished from whatever else there was. They were placed, first in Cabinets of Wonders - *Wunderkammers* - and then in museums, segregated from the flow of life. The revelation of Fluxus was that everything is marvelous. One did not especially need to single out soup cans or comic strips, like Pop; industrial products like Minimalism; underwear and automobile tires like the New Realists. Art was not a special precinct of the real, but a way of experiencing whatever - rainfall, the babble of a crowd, a sneeze, a flight of a butterfly - to list some of Maciunas' examples. The warehouse Kennick imagined was the world.

princezinhos em tempos pós-medievais. São gabinetes do lugar-comum. O cotidiano é maravilhoso o bastante.

A questão conceitual que persistia era em virtude de quê deveriam o Fluxus e as chamadas Artes Eruditas terem em comum que pudesse ser considerado *arte*. O slogan do artista francês Ben Vautier – um dos partidários do Fluxus – que propunha *Absence d'art = Art*, não esclarecia a questão de que tipo de conexão poderia haver entre uma caixa de fósforos, por exemplo, e *O Juízo Final*, de Michelangelo, ou a *Madona*, de Rafael. O que foi revolucionário no Fluxus foi que se removeu do conceito de arte o que se considerava que estabelecesse a distinção – “Exclusividade, Individualidade, Ambição... Importância, Raridade, Inspiração, Destreza, Complexidade, Profundidade, Grandeza, Valor Institucional e de Mercadoria” citando um catálogo parcial do *Fluxus Manifesto* de Maciunas (1966).⁹ O propósito não era negar que a história da arte até esse ponto tinha sido marcada por essas qualidades. Era, mais particularmente, negar que qualquer delas era essencial para um conceito de arte que incluía o “Simple Evento Natural, um Objeto, um Jogo, um Quebra-Cabeças ou uma Piada”. O que era característico da arte Fluxus era que grande parte dela seria captada por qualquer pessoa versada em História da Arte como não sendo arte de maneira alguma. Uma obra paradigmática do Fluxus seria precisamente o tipo de jogo simples mencionado acima, no qual o objetivo é fazer com que duas bolas de metal se encaixem em buracos nos quais os globos oculares estão localizados numa rude cromolitografia de um rosto de palhaço. O frontispício da publicação que acompanhou a exposição do *Walker Art Center* (1993), *In the Spirit of Fluxus (No Espírito do Fluxus)*, mostra o *Valoche (A Flux Travel Aid) (Valoche (Um Guia de Fluxus de Viagem))* de George Brecht (1975) – uma caixa de madeira aberta e parcialmente desempacotada, contendo ou cercada por brinquedos: uma corda de pular, algumas bolas, um pião (talvez), um bloco de criança com um boneco de neve pintado, uma peça de xadrez, um ou dois ovos de plástico, e o que poderiam ou não ser prêmios provindos de caixas de doces. Fluxus não demonstrou que nenhuma definição de arte poderia ser dada. Ele demonstrou que qualquer definição existente deveria lidar com estes objetos e ações pouco atraentes. Maciunas cita com considerável satisfação uma apresentação Fluxus de George Brecht na qual ele ligava e desligava uma luz “Essa é a peça. Ligar a luz e depois desligá-la. Você faz isso todos os dias, não faz?”

Já que não é toda ação consistindo em ligar e desligar uma luz que é considerada uma performance artística, a questão é encontrar a diferença. Não era, devemos admitir, parte do Fluxus reponder a essa questão. Eu a considero, entretanto, como a questão central na filosofia da arte, e parte da razão pela qual o gosto do Fluxus é que ele a trouxe à tona de uma forma particularmente aguda. Na verdade, ela poderia ter sido gerada por vários setores do mundo da arte de vanguarda dos anos sessenta – do Pop ou Minimalismo, e mais especialmente da arte Conceitual mais tarde naquela década, quando não mais se aceitava que a arte sequer precisava de um objeto físico. Em princípio, a questão poderia ter sido levantada em qualquer momento da história da arte, mas não teria feito sentido para os filósofos, já que não teria havido nada que a nutrisse na prática artística real até o momento do Fluxus. O que é fascinante é que ele surgiu do interior da prática artística em si, neste momento histórico em particular, e tem ocupado a atenção filosófica – ou pelo menos minha atenção filosófica – desde então.

Além do problema filosófico, também há uma questão de explanação histórica: por que, em um momento particular, a história da arte deu uma reviravolta tão singular e sem precedentes? A melhor explicação oferecida pelos historiadores da arte mediante uma explanação histórica do Fluxus, ou de outros movimentos no momento extraordinário ao qual ele pertenceu, é que foram todas reações contra o Expressionismo Abstrato. “Em algum momento”, escreveu Barbara Haskell no catálogo para sua maravilhosa exposição *Blam!*,

It was a world without the boundary the concept of art had up to then presupposed. A collection of Fluxus objects, such as the Silverman collection in Detroit is the reverse of those cabinets of wonders that so enchanted princelings in post-medieval times. They are cabinets of the commonplace. The ordinary is wonderful enough.

The lingering conceptual question was by virtue of what was Fluxus and so-called high art both to be considered art. The slogan, due to the French artist, Ben Vautier - one of the stalwarts of Fluxus - that *Absence d'art = Art*, left unresolved the question of what connection there could be between a box of matches, say, and *The Last Judgment* of Michelangelo or Raphael's *Sistine Madonna*. What was revolutionary about Fluxus was that it removed from the concept of art whatever had been thought to ground the distinction – “Exclusiveness, Individuality, Ambition... Significance, Rarity, Inspiration, Skill, Complexity, Profundity, Greatness, Institutional and Commodity Value” -to cite a partial catalogue from Maciunas' 1966 *Fluxus Manifesto*.⁹ The effort was not to deny that the history of art up to that point had been marked by these qualities. It was rather to deny that any of them was essential to a concept of art that was to include the “Simple Natural Event. An Object, a Game, a Puzzle or a Gag.” The mark of Fluxus art is that much of it would be seized upon by anyone conversant with the history of art as not art at all. A paradigm Fluxus work would be precisely the kind of simple game cited above, in which one tries to get two metal balls to settle into holes where the eyeballs are located in a crude chromolithograph of a clown's face. The frontispiece of the publication that accompanied the Walker Art Center's 1993 exhibition.. *In the Spirit of Fluxus*, shows George Brecht's 1975 *Valoche (A Flux Travel Aid) - an open and partially unpacked wooden box, containing or surrounded by toys: a jump rope, some balls, a top (perhaps), a children's block with a snowman painted on it, a chess piece, a plastic egg or two. And what might or might not be prizes from boxes of Crackerjack. Fluxus did not show that no definition of art could be given. It showed that whatever definition there was to be had to deal with these least prepossessing of objects and actions. Maciunas cites with considerable satisfaction a Fluxus performance by George Brecht where he turned a light on and off. “That's the piece. Turn the light on and then off. Now you do that every day, right?”*

Since not every action consisting in turning a light on and then off is an artistic performance, the question is what account for the difference. It was, it must be conceded, no part of Fluxus to answer this question. I regard it, however, as the central question in the philosophy of art, and part of why I cherish Fluxus is that it raised it in a particularly acute form. In truth, it could have been generated from many sectors of the avant-garde art world of the 1960s - from Pop or Minimalism, and most especially from Conceptual art late in the decade, when it was no longer accepted that art even required that there be a physical object at all. In principle, the question could have been raised at any time in the history of art, but it would have made no sense to philosophers, since there would have been nothing to nourish it in actual artistic practice until the time of Fluxus. What is fascinating is that it arose from within artistic practice itself at this particular historical moment, and it has occupied philosophical attention - or at least my philosophical attention - ever since.

In addition to the philosophical problem, there is a question of historical explanation: why at a particular moment did the history of art take this singular and largely-unprecedented turn? The best that art historians are able to offer by way of an historical explanation of Fluxus, or the other movements in the extraordinary moment to which it belonged, is that they

em 1984, “toda geração sente a necessidade de explorar um território diferente daquele ocupado pelos seus membros mais velhos”.¹⁰ Ela está completamente certa ao enfatizar o grau pelo qual a exaltação do *Artista como Herói*, e da arte em si como sonda para chegar aos mais profundos retiros da realidade espiritual, tal como apresentados pelo Expressionismo Abstrato, se transformou em alvo de irritação ou escárnio para a geração seguinte. Sem dúvida, houve uma reação contra o excessivo romantismo do Expressionismo Abstrato – mas isso não pode explicar as diferentes *formas* tomadas pela reação no Fluxus, Pop, Minimalismo e na arte Conceitual, em que cada qual abertamente compartilhava certas características. Os Minimalistas, por exemplo, estavam freqüentemente dispostos a usar materiais comuns, como tijolos ou madeira compensada. Neste aspecto, o Minimalismo lembrava o Fluxus. Mas o Fluxus afastava completamente o reducionismo da arte Minimalista. Artistas Pop eram atraídos por figuras descartáveis – rótulos de enlatados, embrulhos de chiclete, texto padronizado de anúncios, desenhos em histórias em quadrinhos ou revistas de filmes. Mas sua intenção era transformá-las em pinturas a óleo na mesma escala monumental promovida pelos Expressionistas Abstratos – torná-las “obras de arte” num sentido bastante convencional. O Fluxus também estava interessado nestas imagens, mas não tinha interesse algum em fazer qualquer coisa com elas. Wittgenstein dizia que a filosofia deveria deixar o mundo tal como o encontrou. Algo assim é verdadeiro com relação ao Fluxus também. George Brecht disse: “Não há diferença entre arte e vida cotidiana... eu pego uma cadeira e simplesmente a coloco numa galeria. A diferença entre uma cadeira de Duchamp e uma das minhas cadeiras é que a de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada”.¹¹

Vale mencionar que havia algumas correntes, na filosofia, paralelas ao que estava acontecendo com a arte naquela época. O esforço para diminuir a pretensão das Artes Eruditas foi igualado pelo esforço de livrar o pensamento de uma vez por todas das pretensões do que poderia ser chamado de “alta filosofia” – o tipo de especulação metafísica exemplificada na prosa um tanto atormentada de Martin Heidegger. Não consigo pensar em nada melhor que exemplifique essa atitude deflacionista que um trabalho de Dieter Roth, que transformou os volumes do *Gesammelte Werke*, de Hegel, em várias salsichas e os suspendeu em filas, tal como seriam estas encontradas numa *delicatessen* alemã. “Qualquer coisa que pode ser dita pode ser dita claramente”, tinha escrito Wittgenstein no seu extraordinariamente influenciável *Tractatus Logico-Philosophicus*.¹² “A maioria das proposições e questões que foram escritas sobre assuntos filosóficos não são falsas, mas sim sem sentido. Não podemos responder questões deste tipo em absoluto, mas somente declarar que não têm sentido”.¹³ Como poderíamos fazer isso? Neste ponto, as posições variaram. Alguns filósofos pensavam que os métodos científicos ofereciam o melhor modelo para o esclarecimento. Tudo que precisaríamos fazer seria especificar o tipo de observações e o método verificaria a proposição. Isso resolveria o assunto completamente. De fato, se não conseguimos relacionar a linguagem com a observação, temos que admitir que estamos dizendo tolices. Outros filósofos acreditavam que se prestássemos atenção à maneira com a qual usamos a linguagem comum, veríamos que ela é suficiente para todas as nossas necessidades intelectuais. Nos anos cinquenta e sessenta, a filosofia de vanguarda consistia ou no exame lógico das linguagens da ciência, ou na leitura minuciosa da maneira com a qual homens e mulheres comuns utilizam a linguagem nos diferentes cenários diários da vida cotidiana. De forma um tanto livre, essas duas estratégias poderiam ser consideradas correspondentes à agenda reducionista do Minimalismo, ou à reversão ao cotidiano que encontramos no Pop ou no Fluxus. Acredito que esses paralelos entre filosofia avançada e arte de vanguarda teriam ocorrido independentemente do fato de filósofos e artistas saberem ou não de sua existência mútua, e que a explicação para a razão pela qual isto ocorreu nos diria muito sobre a direção da cultura na segunda metade do século XX. Mas não tenho uma explicação geral própria para oferecer.

were reactions against Abstract Expressionism. “At some point,” Barbara Haskell writes in the catalog for her wonderful exhibition of 1984, *Blam!*, “Every generation feels the need to explore territory different from that occupied by its elders.”¹⁰ She is entirely right in emphasizing the degree to which Abstract Expressionism’s exaltation of the Artist as a Hero, and of art itself as a probe into the deepest recesses of spiritual reality, became a target of revulsion or ridicule for the generation that followed. There is no question that there was a reaction against the excessive romanticism of Abstract Expressionism - but that cannot account for the different *forms*, the reaction took in Fluxus, Pop, Minimalism, and Conceptual art, each of which admittedly shared some traits. Minimalists, for example, were often disposed to use vernacular materials, like bricks or plywood. In this Minimalism resembled Fluxus. But Fluxus entirely shunned the reductionism of Minimalist art. Pop artists were attracted to throwaway imagery - to labels on canned goods, bubblegum wrappers, advertising boilerplate, pictures in comic books or movie magazines, But their effort was to turn these into oil-paintings on the same monumental scale favored by Abstract Expressionists - to make them into “works of art” in a fairly conventional sense. Fluxus too was interested in these images, but had no interest in doing anything to them. Wittgenstein said that philosophy should leave the world as it found it. Something like that is true of Fluxus as well. George Brecht said: “Between art and everyday life, there’s no difference... I take a chair and I simply put it in a gallery. The difference between a chair by Duchamp and one of my chairs is that Duchamp’s is on a pedestal and mine can still be used.”¹¹

For what it is worth, there were in philosophy certain developments which paralleled what was happening in art at the time. The efforts to deflate the pretension of high art were matched by the efforts to rid thought once and for all from the pretensions of what one might call “high philosophy” - say the kind of metaphysical speculation exemplified in the somewhat tortured prose of Martin Heidegger. I cannot think of anything that better expresses this deflationist attitude than a work by Dieter Roth, who transformed into so many wursts the separate volumes of Hegel’s *Gesammelte Werke*, which he hung in rows as they would be found in a German *delicatessen*. Whatever can be said can be said clearly.” Wittgenstein had written in his extraordinarily influential *Tractatus Logico-Philosophicus*.¹² “Most propositions and questions that have been written about philosophical matters, are not false but senseless. We cannot answer questions of this kind at all, but only state their senselessness.”¹³ How were we to do that? Here positions varied. Some philosophers felt that the methods of science offered the best model of clarification. All we need to do was to specify the kind of observations that would verify a proposition, and that would take care of matters entirely. Indeed, if we cannot connect language with observation, that is to acknowledge that we are speaking nonsense. Other philosophers felt that if we pay close attention to the way we use ordinary language, we will find that that suffices all our intellectual needs. In the Fifties and Sixties, avant-garde philosophy consisted either in the logical examination of the language of science, or the close reading of the way ordinary men and women use language in the everyday scenarios of common life. In a somewhat loose way, these two strategies could be said to correspond to the reductionist agenda of Minimalism, or to the reversion to ordinariness we find in Pop or Fluxus. I think these parallels between advanced philosophy and avant-garde art would have taken place whether philosophers and artists knew of one another’s existence or not and that the explanation of why this took place would tell us a great deal about the direction of culture in the second half of the Twentieth Century. But I have no general explanation of my own to offer.

Qualquer que seja a explicação geral, parece claro que as atitudes do Fluxus derivam-se de dois conjuntos de idéias relacionados que fluíram dos ensinamentos de Cage. Um deles foi a filosofia do Zen Budismo, e o outro foi o exemplo de Marcel Duchamp. Estes se relacionam com as duas principais formas de arte Fluxus – as performances, incluindo as performances de composições Fluxus (que freqüentemente consistiam de uma série de instruções simples), e de objetos, que compartilham uma certa relação com os *ready-mades* de Duchamp. Tratarei cada uma destas idéias separadamente.

O seminário do Dr. Suzuki sobre Zen Budismo na Columbia University foi um dos eventos culturais mais influentes no final dos anos cinqüenta em Nova Iorque. Já que Cage era um entusiasta do Zen, seu seminário, juntamente com o de Suzuki, foram dois dos principais canais pelos quais essas idéias extraordinárias entraram no consciência vanguardista americana nos anos pós-guerra. Parte da explicação sobre a forma tomada pela reação vanguardista contra o Expressionismo Abstrato foi a crença de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades – que, citando um famoso livro da época, até a manutenção de uma motocicleta oferecia um caminho para verdades mais elevadas. Não é necessário que uma pessoa se isole da vida para praticar uma atividade esotérica. O decurso da vida diária oferece todas as possibilidades exigidas por aqueles que procuram uma vida espiritual. O mundo de objetos cotidianos é em si o estado de Nirvana almejado pelo Budismo. O Dr. Suzuki relata contos de um mestre Zen do século IX a quem perguntaram “Temos de nos alimentar e nos vestir todos os dias; como podemos escapar de tudo isso?” O mestre respondeu: “Nos vestindo e nos alimentando” “Não o entendo”, disse o inquiridor. “Se não entende, vista sua roupa e coma sua comida”.¹⁴ Suzuki comenta que “não há nada misterioso no Zen. Tudo é completamente aberto à ampla vista. Se você come sua comida e se mantém vestido, você está fazendo tudo o que é exigido”. Como disse George Segal, o comum é o extraordinário. O mundo do Samsara e o mundo do Nirvana são um só.

Os atos de comer e se vestir estão presentes em várias apresentações de Fluxus, tal como a refeição de Ben Vautier de “Comida Fluxus” em 1963, e comida e roupas constituem – ou constituem parte de – objetos Fluxus, tal como as falsas frutas e vegetais – e ovos fritos – com que Claes Oldenberg encheu uma gaveta de um gabinete intitulado *Flux Cabinet (Gabinete Fluxus)* (outra gaveta tinha divisórias contendo *Excreta Fluxorum*). A comida oferecia oportunidades para uma variedade de brincadeiras, um componente importante da sensibilidade de Fluxus – mas brincadeiras direcionadas à indução do crescimento espiritual também têm um papel importante na filosofia Zen. A apresentação *Proposition (Proposição)*, de Alison Knowles (1962), consistia em preparar uma salada. Sua apresentação *Identical Lunch (Almoço Idêntico)* envolvia vários artistas comendo o mesmo almoço e o mesmo jantar durante vários dias. Essencialmente, as apresentações de Fluxus eram acontecimentos sumamente simples, consistindo de um único evento – como a apresentação de George Brecht ligando e desligando uma luz. Com exceção de terem um fundo de expectativas teatrais, elas eram escolhidas para terem um grau zero de emoção.

“Eu daria grande reconhecimento a George Brecht por ter estendido a idéia do *ready-made* ao domínio da ação”, observou Maciunas.¹⁵ A idéia de ação *ready-made* – assim como a idéia de um objeto *ready-made* – não deixa de ter certas limitações. Um objeto *ready-made* tem de ser de certa forma ultra-comum, um objeto sem nada de extraordinário. Uma ação “*ready-made*” deveria, igualmente, ser o tipo de ação que pudesse ser executada de maneira simples e fácil por qualquer pessoa, a qualquer hora – uma ação que não precisasse de nenhum tipo de treinamento específico ou da aquisição de habilidade alguma em particular – os tipos de ação que seriam bons exemplos do Zen. Yoko Ono, que havia sido

Whatever the general explanation may prove to be, it seems clear that Fluxus attitudes derive from two related sets of ideas that flowed through Cage's teaching. One was the philosophy of Zen Buddhism, the other was the example of Marcel Duchamp. These connect with the two chief forms of Fluxus art - the performances, including the performance of Fluxus compositions (which often consist in a set of simple instructions), and the objects, which bear a certain relationship to Duchamp's ready-mades I'll discuss each of these ideas separately.

Dr. Suzuki's seminar in Zen Buddhism at Columbia University was one of the most influential cultural events of the later 1950s in New York. Since Cage was an enthusiast for Zen, his seminar together with Suzuki's were the two main conduits through which these remarkable ideas entered American avant-garde consciousness in the post-war years. Part of what explains the form that avant-garde reaction to Abstract Expressionism took was Zen's belief that enlightenment could be attained through the most ordinary of practices - that, to cite a famous book of the time, even motorcycle maintenance offered a path to higher truths. One need not detach oneself from life and practice an esoteric discipline. The conduct of daily life offers all the possibilities that those who seek a spiritual life require. The world of ordinary objects is itself the Nirvanic state to which Buddhism aspired. Dr. Suzuki tells of a Zen master of the ninth century who was asked “We have to eat and dress every day, how can we escape from all that?” The master replied: “We dress, we eat.” “I do not understand you.” the questioner said. “If you don't understand put your dress on and eat your food.” Suzuki comments: “There is nothing mysterious in Zen. Everything is open to full view. If you eat your food and keep yourself dressed you are doing all that is required.” As George Segal said, the ordinary is the extraordinary. The Samsara world and the Nirvana world are one.

Eating and dressing figure in many of Fluxus' performances, such as Ben Vautier's eating of “Fluxus Food” in 1963; and food and garments constitute - or constitute parts - of Fluxus objects, such as the false fruits and vegetables - and fried eggs - with which Claes Oldenberg filled a drawer in a cabinet of drawers titled *Flux Cabinet* (another drawer had partitions containing *Excreta Fluxorum*). Food offered opportunities for a variety of practical jokes, which is an important constituent of Fluxus sensibility – but jokes calculated to induce enlightenment play a definite role in Zen as well. Alison Knowles' performance, *Proposition* (1962), consisted in making a salad. Her performance *Identical Lunch* involved several performers eating the identical lunch in the same diner over several days. In the main, Fluxus performances were exceedingly simple events, consisting of a single occurrence - like George Brecht's turning a light on and off. Except against a background of theatrical expectations, they were chosen to have the zero degree of excitement.

“I would give to George Brecht a lot of credit for extending that idea of ready-made into the realm of action.” Maciunas observed.¹⁵ The idea of a ready-made action - like the idea of a ready-made object - is not without certain constraints. A ready-made object has somehow to be ultra-ordinary, an object with nothing extraordinary about it. A “ready-made” action had similarly to be the kind of action simply and easily performed by anyone at anytime - an action that requires no particular training and the acquisition of no particular skills - the kinds of actions that would offer themselves as examples for Zen. Yoko Ono, who had been instructed in Zen teaching and practice in Japan, created a number of exceedingly

instruída nos ensinamentos e nas práticas do Zen, no Japão, criou um número de performances extremamente simples no início de sua carreira. “*Lighting Piece*” (*Peça de Iluminação*), de 1955, é um bom exemplo: “Acenda um fósforo e observe enquanto ele se apaga”. Quanto à sua simplicidade, a “*Lighting Piece*” é comparável ao tipo de arte que Duchamp, em 1915, havia começado a fazer, baseada em objetos comuns, selecionados dentre o que os fenomenologistas chamam de *Lebenswelt*. Seus chamados *ready-mades* eram, em sua maioria, objetos manufaturados de reconhecida utilidade, disponíveis a qualquer um que precisasse remover neve com uma pá, esvaziar garrafas ou escovar cachorros. Qualquer pessoa provida com alguns dólares poderia, em princípio, entrar numa loja de ferramentas e sair de lá com uma obra de arte. Mas os *ready-mades* certamente não atrairiam a atenção de alguém andando pelo armazém de Kennick. Falando em termos de verdade baseada na história da arte, os *ready-mades* de Duchamp não se encaixavam inteiramente no espírito do Zen, já que eram escolhidos por critérios bastante definidos, especificamente sua absoluta ausência de interesse estético. “Um ponto que eu gostaria de esclarecer é que a escolha desses *ready-mades* nunca foi ditada por deleite estético”, escreveu Duchamp em 1961. “A escolha foi baseada numa reação de *indiferença visual*, juntamente com uma total ausência de bom ou mau gosto...na realidade, uma anestesia completa”.¹⁶ Duchamp polemizou contra o que ele ironizava como “O calafrio retiniano!” – a gratificação do olho estético. Em dado momento, Duchamp trouxe à tona a idéia do que ele chamou de “*ready-mades* invertidos” – objetos com um alto grau de interesse estético usados de uma forma em que sua beleza não representava papel algum. Seu exemplo era o de um quadro de Rembrandt transformado numa tábua de passar roupa. Há algo ainda mais revolucionário no *ready-made* inverso que no próprio *ready-made* em si. Ele antecipa um gesto político que acabou sendo institucionalizado em alguns dos movimentos radicais de igualdade de direitos do século XX, tal como transformar artistas e poetas em trabalhadores noturnos sob a Revolução Cultural na China. A idéia de transformar uma ferramenta numa obra de arte e uma obra de arte numa ferramenta é, como nós que vivemos durante o século XX sabemos, uma analogia política esmagadora. Na Camboja de Pol Pot, usar óculos era suficiente para colocar alguém em terríveis apuros – denotava alfabetização.

A idéia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno, entretanto, estava baseada integralmente no espírito do Dada, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição à beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande Guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito. Talvez o Dada tenha herdado do século XIX a idéia de que a arte, de alguma maneira, nos salvaria – uma promessa que atingiu sua forma mais extrema no Wagnerismo – mas seria um tipo de arte muito diferente, uma arte não de heróis, mas de comediantes – ou de “piadistas”, tal como mencionado por Maciunas – dedicados a se divertir ao invés de se sacrificar. A Primeira Exposição Internacional Dada, organizada em Berlim, em 1920, proclamou a Morte da Arte. “Chegamos além da veneração de obras de arte como divinas e de sua adoração”,¹⁷ tinha escrito Hegel um século antes. Mas até a chegada do Dada, ninguém poderia ter sabido *quão* além da adoração a atitude com relação à arte poderia chegar. “O pensamento e a reflexão estenderam suas asas sobre as Artes Eruditas”, escreveu Hegel promovendo sua tese de que “a arte na sua mais alta vocação é e continua sendo, para nós, algo do passado”.¹⁸ O Dada poderia ter respondido que não haveria uma vocação mais elevada para a arte

simple performances early in her career. “*Lighting Piece*” of 1955 is a good example: “Light a match and watch till it goes out.” In point of simplicity, “*Lighting Piece*” bears comparison with the kind of art which Duchamp had, as far back as 1915, begun to make out of ordinary objects, selected from what Phenomenologists designate as the *Lebenswelt*. His so-called ready-mades were, for the most part, manufactured objects of known utility, available to anyone who needed to shovel snow or dry bottles or groom dogs. Anyone with a few dollars could in principle walk into a hardware store and walk out with a work of art. But the ready-mades would certainly have been overlooked by anyone walking Through Kennick’s warehouse. In art historical truth, Duchamp’s ready-mades were not entirely in the spirit of Zen, for they were chosen with reference to rather definite criteria, namely their utter lack of aesthetic interest. “A point which I very much want to establish is that the choice of these ‘ready-mades’ was never dictated by aesthetic delectation.” Duchamp wrote in 1961. “The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste...in fact a complete anesthesia.”¹⁶ Duchamp polemicized against what he ironized as “The retinal shudder!” - the gratification of the aesthetic eye. At one point, Duchamp raised the idea of what he termed “reverse ready-mades” - objects with a high degree of aesthetic interest put to a certain use in which their beauty played no role. His example was a Rembrandt painting, turned into an ironing board. There is something even more revolutionary in the reverse ready-made than in the ready made as such. It anticipates a political gesture which was to become institutionalized in some of the radical egalitarian movements of the twentieth century, like turning artists and poets into night-soil workers under the Cultural Revolution in China. The idea of making a tool into an artwork and an artwork into a tool is, as we who have lived through the twentieth Century know, a shattering political analogy. In Cambodia under Pol Pot, even wearing glasses was enough to get one into terrible trouble - it implied literacy.

The thought of bringing high art down, however, was entirely in the spirit of Dada, which was the first of the century’s movements to produce an art that was antithetical to fine art in every way. The spirit of Dada was a refusal of high mindedness, an endorsement of nonsense and buffoonery, and a rejection of beauty as a form of consolation. Its repudiation of high art was based on the recognition that Europe, which claimed cultural superiority to the rest of the world on its art, had been responsible for an event of unprecedented horror, the Great War, in which thousands upon thousands of young men went to their pointless deaths. Perhaps Dada inherited from the nineteenth century the idea that art would somehow save us - a promise that achieved its most extreme form in Wagnerism - but it would be a very different kind of art, an art not of heroes but of comedians - or what Maciunas spoke of as “jokers” - dedicated to play instead of sacrifice. *The First International Dada Exhibition* held in Berlin in 1920 proclaimed the Death of Art. “We have gotten beyond venerating works of art as divine and worshipping them,”¹⁷ Hegel had written a century earlier, but until Dada no one could have known how far beyond worship the attitude toward art could go. “Thought and reflection have spread their wings above fine art,” Hegel wrote in advancing his stunning thesis that “art in its highest vocation is and remains for us a thing of the past.”¹⁸ Dada might have responded that there could be no higher vocation for art than to destroy that quasi-religious intoxication that drove nation to battle nation in blood-frenzy Europe had just staggered through.

que a destruição da intoxicação quase religiosa que levou nações a combaterem nações, no desvario sangrento pelo qual acabava de passar a Europa.

Como observamos, Maciunas se referia ao Fluxus como Neo-Dada. Mas ele tinha também uma certa visão política que tem algumas afinidades com alguns dos movimentos mais radicais do século. Ele tinha nítidos ideais coletivistas. "As aspirações Fluxus", escreveu em 1964, "são sociais (não estéticas)". Ele vislumbrou um tempo em que as Artes Eruditas possam ser totalmente eliminadas... e os artistas possam encontrar outro emprego. Em sua opinião, o "Fluxus é uma coletividade". Nenhum artista individual, mas apenas a própria coletividade, deve se beneficiar da arte feita em nome do Fluxus. Mas o manifesto de Maciunas vai além disso, especificando a arte Fluxus como possuidora de "qualidades impessoais de um acontecimento simplesmente natural"¹⁹. Nesse aspecto, alguns dos *ready-mades* de Duchamp seriam ideais como obras de Fluxus. Seu pente de metal seria tão banal – tão "monoestrutural" em seu monótono cinza metálico – que, como ele mencionou, ninguém jamais teria tentado roubá-lo. E, se alguém o fizesse, poderia sem dúvida encontrar outro exatamente igual. É justamente por isso que os objetos Fluxus, como entendia Maciunas, devem ser essencialmente produzidos em massa e radicalmente baratos – como folhetos de propaganda. Maciunas citou como exemplo algumas das virtudes políticas agrupadas por um grupo que se auto-denominou LEF – "A Frente Esquerda das Artes" e que mudou seu nome, em 1929, para "Frente Revolucionária". Numa carta datada de 1964, Maciunas escreveu que "Fluxus é definitivamente contra o objeto-arte como mercadoria não funcional – para ser vendida e ser o sustento do artista. Pode ter temporariamente a função pedagógica de ensinar às pessoas a inutilidade da arte inclusive a inutilidade dela mesma. Por isso, não deve ser permanente".²⁰ O radicalismo de Maciunas não foi necessariamente compartilhado por outros seguidores do Fluxus, mas não se poderia ter escolhido ilustrações melhores para "a inutilidade da arte" do que as obras características que eles produziram. São arte e não servem para nada além delas próprias, nem sequer para aquelas "mais elevadas necessidades do espírito" para as quais, segundo Hegel, a arte uma vez serviu. Há uma insinuante leveza na arte Fluxus, até mesmo uma certa inocência brincalhona. Em parte porque muito dela consiste em objetos de brinquedo – objetos baratos lojinhas de 1,99, como as bolas e bolinhas de gude que Joseph Cornell usava com tal magia quando as sobrepunha em caixas atrás de vidro. Na verdade, exatamente as coisas que aparecem nas caixas de Cornell, inclusive gravuras antigas são encontradas nos objetos Fluxus, juntamente com muitos outros mais. Mas nada disso pretende realmente induzir o sentido de estranhamento e de beleza que se sente na presença da obra de Cornell. Geralmente os objetos eram postos em valises, como o museu portátil de Duchamp de sua própria obra, mas como uma heterogeneidade e falta de propósito que deixa uma pessoa com poucas opções a não ser a de desempacotar e reempacotar, uma vez que pouco há a ser feito com os componentes em si. O elemento unificador na obra de Fluxus é o estilo intoxicante do *design* de Maciunas, fortes letras negras dispostas a formar palavras que apresentam seu próprio mistério, tal como a capa que ele fez para o *Water Yam* de George Brecht (1963)

Apesar de eu estar em Nova Iorque no começo dos anos sessenta, e mesmo preocupado com os tipos de questões que o Fluxus estava levantando naquela época, eu não sabia nada sobre isso, e nem sequer encontrei o Fluxus, até que presenciei a exposição de Barbara Haskell, *Blam!*, em 1984 no Whitney Museum of American Art. Meu primeiro ensaio sobre a filosofia da arte – "O Mundo da Arte" – foi publicado na *Journal of Philosophy*, em 1964. Tratava precisamente da questão de o que faz de alguma coisa uma obra de arte quando outra coisa, exatamente como ela, é meramente um objeto. Meu paradigma foi a *Brillo Box* de Andy Warhol, e apesar de que o mundo da arte estaria repleto de outros possíveis paradigmas caso a *Brillo Box* não tivesse jamais existido, foi no entanto a *Brillo Box*, um objeto

As we saw, Maciunas referred to Fluxus as Neo-Dada. But he also had a certain political vision which has some affinities to some of the most radical movements of the century. He had definite collectivist ideals. "Fluxus aspirations," he wrote in 1964, "are social (not aesthetic.)" He envisioned a time when fine art can be totally eliminated ... and artists find other employment. In his view. "Fluxus is a collective." No individual artist, but only the collective itself, should benefit from art done in the name of Fluxus. But beyond that Maciunas' manifesto specifies Fluxus art as having the "impersonal qualities of a simple natural event."¹⁹ In this respect, some of Duchamp's ready-mades would be ideal as Fluxus works. His metal grooming comb was so undistinguished - so "monostructural" in its flat metallic grayness - that, as he said, nobody had ever tried to steal it. And, if anyone did, one could always find another, just like it. That is why Fluxus objects, as understood by Maciunas, should be essentially mass producible and radically inexpensive - like printed flyers. Maciunas held up as exemplary certain of the political virtues enjoined by a collective which called itself LEF - "The Left Front of the Arts" which changed its name, in 1929 to "Revolutionary Front." In a letter of 1964, Maciunas wrote: "Fluxus is definitely against art-object as non-functional commodity - to be sold & to make livelihood for the artist. It could temporarily have the pedagogical function of teaching people the needlessness of art including the needlessness of itself. It should therefore not be permanent."²⁰ Maciunas' radicalism was not necessarily shared by other Fluxists, but one could hardly have chosen better illustrations for "the needlessness of art" than the characteristic works that they produced. They are art and they serve no need beyond themselves, not even those "higher needs of the spirit" that Hegel says art once served. There is an ingratiating *lightness* to Fluxus art, even a certain playful innocence. In part this is because so much of it consists of play things - cheap objects from the five-and-ten, like the balls and marbles Joseph Cornell vested with such magic when lie juxtaposed them in boxes behind glass. Indeed, exactly the things that turn up in Cornell's boxes, including vintage engravings, are to be encountered in Fluxus objects, together with a great deal more. But none of it is really intended to induce the sense of uncanniness and beauty- one feels in the presence of Cornell's work. Often the objects are fitted together in valises, like Duchamp's portable museum of his own work, but with a heterogeneity and purposelessness that leaves one with few options but to unpack and repack, since there is little to do with the components on their own. The unifying element in Fluxus work is Maciunas' intoxicating style of graphic design, strong black letters arranged to form words which have their own mystery, such as the cover he made for George Brecht's 1963 *Water Yam*.

Though I was certainly around in the early Sixties in New York, and even preoccupied by the kinds of questions Fluxus was raising at the time. I knew nothing about it, nor did I encounter Fluxus until I saw Barbara Haskell's 1984 exhibition, *Blam!*, at the Whitney Museum of American Art. My first essay in the philosophy of art - "The Art World" - was published in the *Journal of Philosophy* in 1964. It concerned itself precisely with the question of what makes something an art work when something else, exactly like it, is merely an object. My paradigm was the *Brillo Box* of Andy Warhol and though the art world was filled with other possible paradigms had the *Brillo Box* not have existed, it was the *Brillo Box*, an object so crushingly ordinary in the way it looked that Warhol's 1964 exhibition was visually of a piece with what one would see in the stockroom of a supermarket, that became the agency of

tão esmagadoramente comum em sua aparência que a exposição de Warhol em 1964 – visualmente uma peça que veríamos no armazém de um supermercado – se tornou o objeto da minha própria iluminação filosófica. Mesmo sem conhecer alguém do mundo da arte que se inspirasse em Cage ou Maciunas, meu escritório no departamento de filosofia da Columbia University estava no mesmo andar que a sala de seminários em que o Dr. Suzuki ministrava suas aulas. E as idéias Zen encontraram seu caminho para o “Mundo da Arte”. Citei um trecho de Ching Yuan que encontrei em um dos livros do Dr. Suzuki:

“Antes de ter estudado Zen por trinta anos, eu via montanhas como montanhas e águas como águas. Quando alcancei um conhecimento mais íntimo, cheguei ao ponto em que via montanhas não mais como montanhas e águas não mais como águas. Mas agora que alcancei a verdadeira essência, estou em paz. Porque justamente eu vejo montanhas como montanhas e águas como águas outra vez”.²¹

O que me comoveu neste trecho maravilhoso foi a idéia de que não haveria nada intrínseco às três experiências que as distinguisse uma da outra. Eu imagino que se Ching Yuan fosse um artista, ele pintaria três paisagens indiscerníveis correspondentes a estes três momentos de seu itinerário espiritual. Não se poderia ver diferença alguma entre as paisagens que exemplificavam sua visão pré-consciência, falsa consciência e pós-consciência do mundo, sendo que em princípio todas são similares em sua aparência. Mas as diferenças, embora necessariamente inescrutáveis, eram obviamente de grande importância. Acho que no começo dos anos 60, estávamos pensando, de maneira similar, que um mundo de obras de arte e um mundo de meras coisas talvez pareçam exatamente iguais apesar de que a diferença aí também deve se grande importância.

Na exposição no museu Whitney, uma grande quantidade de objetos Fluxus preenchia umas poucas vitrines. Eu não dava muito valor a eles naquela época, mesmo que pudesse ter pensado que o Fluxus pagava o preço do anonimato pela despreziosidade da maioria de seus produtos. Algum tempo depois, quando estive no Getty Center em Santa Mônica, me mostraram uma sala cheia de objetos Fluxus recém-adquiridos pela instituição. Estavam empilhados no chão, ou em cima de estantes de metal e, como um conjunto, me causaram uma impressão vívida. Conseguia discernir pouco daquilo que estava olhando – embora me causava impressão não muito diferente àquela de um armazém, revertendo o exemplo imaginário de Kennick. Mas muito pouco teria sido selecionado como obras de arte se alguém tivesse entrado no armazém de Kennick ao redor de 1958. Para ser justo com ele, nenhuma das teorias tradicionais de filosofia da arte teria ajudado qualquer um a tomar as decisões corretas naquela época. O que o Fluxus nos ajudou a ver é que nenhuma teoria sobre a arte teria nos ajudado identificar quais eram obras de arte, já que a arte pode lembrar a realidade em qualquer grau desejado. O Fluxus estava certo com relação ao fato de que a questão não é quais são as obras de arte, mas qual é a nossa percepção de algo se o vemos como arte. Entretanto, o que me ocorreu desde minha experiência no Getty Center – e mais recentemente na coleção Silverman de Fluxus em Detroit – é que o armazém nos fornece o contexto certo para abordar o Fluxus. A *European Mailorder Warehouse/Fluxshop (Armazém do Serviço Europeu de Encomendas pelo Correio/Lojaflux)* de Willem de Ridder em 1965, que os Silvermans e Jon Hendricks, o curador de sua coleção, foram a fundo para reconstruir, é a peça principal de sua mostra e, de alguma forma, a materialização do espírito Fluxus – uma feira de brinquedos para os sofisticados, o lugar-comum transfigurado, o mundo como armazém.

my own philosophical enlightenment. Though I knew no one who belonged to the downtown art world which drew its inspiration from Cage and Maciunas, my office in the philosophy department at Columbia was on the same floor as The seminar room in which Dr. Suzuki held his classes. And Zen ideas found their way into “The Art World.” I cited a passage from Ching Yuan, which I had found in one of Dr. Suzuki’s books:

Before I had studied Zen for thirty years. I saw mountains as mountains and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge. I came to the point where I saw that mountains are not mountains and waters are not waters. But now that I have got the very substance I am at rest. For it is just that I saw mountains again as mountains and waters once again as waters.²¹

What moved me in this wonderful passage was the idea that there would have been nothing internal to the three experiences which could distinguish them from one another. I could imagine, if Ching Yuan were an artist, that he might have painted three indiscernible landscapes, answering to these three moments of his spiritual itinerary. You could not see any difference between the landscapes exemplifying his pre-enlightenment, his false enlightenment, and his post enlightenment vision of the world, since in principle they looked all alike. But the differences, however necessarily inscrutable, were obviously momentous. I think in the early 60s, we were thinking in a similar way that a world of art works and a world of mere things might look exactly alike, though the difference there as well should be momentous.

In the Whitney show, a dense array of Fluxus objects filled a few display cases. I could make very little of them at the time, though I might have reflected that Fluxus paid a price in anonymity for the unassumingness of most of its products. Some time later, when I was at the Getty Center in Santa Monica, I was shown a room full of Fluxus objects the institution had just acquired. They were piled on the floor, or placed on steel shelves, and as an ensemble, it made a very vivid impression on me. I could tell very little about what I was looking at - though it gave an impression not unlike that of a warehouse, to revert to Kennick’s imaginary example. But very little of it would have been selected as among the art works had someone entered Kennick’s warehouse circa 1958. In fairness to him, none of the standard philosophical theories of art would have helped anyone in making the right choices at that time. What Fluxus helped us see is that no theory of art could help us pick out which were the artworks, since art can resemble reality to any chosen degree. Fluxus was right that the question is not which are the art works, but how we view anything if we see it as art. Meanwhile, it has struck me ever since my experience at the Getty - and more recently at the Silverman collection of Fluxus in Detroit - that the warehouse provides just the right context for viewing Fluxus. Willem de Ridder’s *European Mailorder Warehouse/Fluxshop* of 1965, which the Silvermans and the curator of their collection, Jon Hendricks went to remarkable lengths to reconstruct, is the show piece of their collection and somehow the embodiment of the Fluxus spirit - a toy fair for sophisticates, the commonplace transfigured, the world as warehouse.

¹ William E. Kennick. “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind* 67 (1958): 317-334

² “Considere, por exemplo, aquilo que chamamos de ‘jogos.’ Estou me referindo a jogos de tabuleiro, jogos de baralho, jogos que utilizam bolas, jogos olímpicos, etc.

¹ William E. Kennick. “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake” *Mind* 67 (1958): 317-334.

² “Consider for example the proceedings that we call ‘games’ I mean board games, card-games, ball games, Olympic games, and so on. What is common

Qual é o elemento comum entre todos eles? - Não diga: 'Deve haver algo em comum, ou eles não seriam todos chamados de "jogos" - mas olhe e veja se há qualquer coisa em comum entre todos eles - Se os examinar, verá que não há alguma coisa que seja comum a todos, mas similaridades, relacionamentos, e uma série inteira destes. Repetindo, não pense, mas olhe!" Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. Traduzido por G.E.M. Anscombe (Nova Iorque: Macmillan, 1953), 31⁶

³ De Dick Higgins, *A Child's History of Fluxus*. Extraído do frontispício e da contracapa, *In the Spirit of Fluxus*. Centro Walker de Arte, 1983

⁴ John Cage, Forward *M*. (Middletown, Ct. Wesleyan University Press, TK)

⁵ Usei aqui exemplos minimalistas. Mas poderia haver uma dança consistindo de mil pessoas simplesmente se entrelaçando no palco, uma escultura que é um campo de sucata, etc. O objeto pode ser o quão "máximos" como desejar

⁶ *A Child's History of Fluxus*.

⁷ *In the Spirit of Fluxus* 156-157

⁸ Transcrição de Entrevista em Videoteipe de George Maciunas por Larry Miller, 24 de março de 1978. *Fluxus etc./Addenda 1* Coleção Gilbert e Lila Silverman, 1983, 27

⁹ Reproduzido em Jon Hendricks, *Fluxus Codex*. (Coleção Fluxus de Gilbert e Lila Silverman, Detroit, Michigan, em associação com Harry N. Abrams, 1988), 31

¹⁰ Barbara Haskell e John Hanhardt, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performances 1958-1964* (Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1984), 13

¹¹ Citado em Achille Bonito Oliva, ed., *Ubi Fluxus ibi motus* (Veneza: Mazzottas, 1990), 62

¹² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1922, 4:111).

¹³ *Tractatus*, 4:003

¹⁴ D.T. Suzuki, *Zen Buddhism: Selected Writings of D.T. Suzuki*, ed. William Barrett (Garden City, NY, Doubleday Anchor Books, 1956), 14

¹⁵ Entrevista com Larry Miller, *ibid*, 22

¹⁶ Marcel Duchamp. Palestra no Museu of Modern Art, Nova Iorque. 19 de outubro de 1961. Republicado em Michael Sandouillet, *Salt Seller*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1973

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Lectures on Fine Art*. Tr. T.M. Knox. (Oxford, Clarendon Press, 1975) 10

¹⁸ *ibid*, 11

¹⁹ Ver *Fluxus Codex*, 37

²⁰ Carta a Thomas Schmit, janeiro de 1964

²¹ *Zen Buddhism*, 14

to them all? - Don't say: 'There must be something common, or they would not all be called 'games' - but look and see whether there is anything common to all. - For if you look: at them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships, and a whole series of them at all. To repeat: don't think, but look! Ludwig Wittgenstein *Philosophical Investigations*. Translated by G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953). 31⁶

³ From Dick Higgins, *A Child's History of Fluxus* Excerpted on Front flat and half-title page, *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center 1983.

⁴ John Cage, Forward. *M*, (Middletown, Ct. Wesleyan University Press, TK.)

⁵ I have used here minimalist examples. But one could have a dance consisting of a thousand people just criss-crossing a stage, a sculpture consisting of a junkyard, etc. The objects can be as "maximal" as you please.

⁶ *A Child's History of Fluxus*.

⁷ *In the Spirit of Fluxus*

⁸ Transcript of the Videotaped *Interview with George Maciunas* by Larry Miller, March 24, 1978. *Fluxus etc./Addenda I* The Gilbert and Lila Silverman Collection 1983. 27.

⁹ Reproduced in Jon Hendricks. *Fluxus Codex*. (The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, Michigan, in association with Harry N. Abrams, 1988). 31.

¹⁰ Barbara Haskell and John Hanhardt. *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performances 1958-1964* New York: Whitney Museum American Art 1984). 13.

¹¹ Quoted in Achille Bonito Oliva. ed., *Ubi Fluxus ibi motus*. (Venice, Mazzottas, 1990), 62.

¹² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. (London, Routledge & Kegan Paul, 1922. 4.111

¹³ *Tractatus*, 4:003.

¹⁴ D.T. Suzuki. *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki*, ed. William Barrett (Garden City, NY. Doubleday Anchor Books. 1956). 14.

¹⁵ Interview by Larry Miller, *ibid*. 22.

¹⁶ Marcel Duchamp. Talk at the Museum of Modern Art, New York. October 19, 1961. Reprinted in Michael Sandouillet, *Salt Seller*. New York. Oxford University Press, 1973.

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Lectures on Fine Art*. Tr. T.M. Knox. (Oxford, Clarendon Press. 1975.), 10.

¹⁸ *ibid*, 11

¹⁹ See *Fluxus Codex*, 37.

²⁰ Letter to Thomas Schmit January 1964

²¹ *Zen Buddhism*, 14



Arthur C. Danto, centro, com Gilbert Silverman e Jon Hendricks em Detroit na Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, maio de 2001. Foto de Brad Iverson
Arthur C. Danto, center, with Gilbert Silverman and Jon Hendricks in Detroit at the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. May 2001. Photo by Brad Iverson

**PROMOVER UMA ENCHENTE E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA
NA ARTE. Promover arte viva, anti-arte, promover REALIDADE
NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente
críticos, diletantes e profissionais.**

Do Manifesto Fluxus de George Maciunas, fevereiro de 1963

**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, diletantes and
professionals.**

From George Maciunas Fluxus Manifesto, February, 1963

O QUE É FLUX?

NEO-DADA?

RETROGUARDA?

DINGUE-DONGUE?

YIN-YANG?

Jeff Berner, por volta de 1967

WHAT IS FLUX?

NEO-DADA?

REARGARD?

DING-DONG?

Jeff Berner, ca. 1967

Capítulo II

Considerações sobre a Questão por Estudiosos

Chapter II

Scholarly Considerations of the Question

Considerando a questão (e, mais diretamente, o assunto) "O que é Fluxus? O que não é! Porquê.", Gilbert e Lila Silverman e eu decidimos convidar cinco estudiosos importantes que têm se destacado no seu engajamento com vários aspectos do Fluxus, para escrever ensaios sobre esta questão. Alguns têm uma visão do que é o Fluxus que difere radicalmente da nossa; mas cada um apresenta um ponto de vista e uma experiência que iluminam diferentes áreas do Fluxus, e isso pode ajudar a clarificar a questão.

Primeiro, eu havia querido convidar René Block para escrever. Ele é um amigo de muitos anos, e durante a vida de Maciunas teve uma associação importante com ele, que culminou no seu convite a Maciunas para que fosse a Berlin realizar o *Flux Labyrinth* (Labirinto Flux) durante o "Berlin's 26th Arts Festival, September 5 – October 17, 1976" ("26^o Festival de Artes de Berlin, 5 de setembro a 17 de outubro de 1976") na Akademie der Kunst e a produzir o *Fluxharpsichord Konzert* no seu Galerie René Block in der Akademie der Kunst, no dia 3 de setembro de 1976. Para ser sincero, tenho estado desconcertado pelas idéias de René Block sobre o Fluxus. Sua posição pode ser vista com clareza na sua principal exposição, "*Fluxus In Deutschland 1962-1994*", que ainda esta em turnê pelo mundo. Bem, após um ano tentando escrever o ensaio, René finalmente encontrou uma estrutura com Tobias Berger, o brilhante curador, com quem ele tem trabalhado de perto por vários anos, que consiste de uma sessão de "perguntas e respostas" sobre o Fluxus. Acho que essa estrutura funciona muito bem e o resultado torna muito claro o conceito que René Block tem do Fluxus. Para mim, o seu conceito está diametralmente oposto ao de George Maciunas, e à posição que nós mantemos.

Ina Blom foi convidada a escrever "*Fluxus na Escandinávia*" quando a exposição "O que é Fluxus? O que não é! Porquê." foi colocada a mostra pela primeira vez no Bergen Kunstmuseum, entre os dias 8 de setembro de 2000 e 12 de Agosto de 2001. A Dra. Blom é uma estudiosa do Fluxus diferenciada e é atualmente professora na Universidade de Oslo, Noruega. Enquanto estava no Henie Onstad Kunstsenter, ela foi curadora de exposições importantes sobre o Fluxus e sobre Dick Higgins. A Dra. Blom é atualmente curadora de uma exposição sobre Ray Johnson no The National Museum of Contemporary Art, Oslo.

Thomas Kellein, Diretor do Kunstmuseum Bielefeld, foi o primeiro curador do The Archiv Hanns Sohm na Staatsgalerie Stuttgart, e foi um colaborador íntimo de Hanns Sohm, o primeiro grande colecionador e arquivista do Fluxus. O Dr. Kellein foi responsável pelo estabelecimento do Archiv Sohm em Stuttgart, e preparou o primeiro livro e a primeira exposição da coleção, "*Fröhliche Wissenschaft*" *Das Archiv Sohm* 1986. The Staatsgalerie Stuttgart e The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, se juntaram na compra das propriedades de George Maciunas, e Hanns Sohm, Thomas Kellein e eu passamos uma semana entusiasmante juntos em Nova Iorque compartilhando igualmente o material de forma que fortalecesse ambos nossos acervos e preenchesse as lacunas em ambas as instituições. No ano que vem, ele estará começando os trabalhos em um livro importante sobre George Maciunas. Não sei de ninguém que seja árbitro mais justo e um estudioso tão dedicado a sua área quanto Thomas Kellein. Nossa associação se estendeu à co-curadoria de *Fluxus* na Kunsthalle, Basileia em 1994 quando o Dr. Kellein era o diretor da instituição. A exposição viajou em seguida para o Watari Museum of Contemporary Art, Tóquio.

Joan Rothfuss, Curadora da Coleção Permanente no Walker Art Center em Minneapolis foi curadora, com Elizabeth Armstrong, da mais importante exposição itinerante, *In the Spirit of Fluxus*, 1993. A exposição de Rothfuss em 1997, *Joseph Beuys Multiples* é reconhecidamente uma das mais significativas contribuições para a compreensão desta área do trabalho de Beuys. Temos trabalhado com Joan Rothfuss por muitos anos – realizando o empréstimo de aproximadamente metade das obras incluídas em "*In the Spirit of Fluxus*" para o Walker para sua mostra, patrocinando a reconstituição de Ben Vautier de sua vitrine no "*Festival of Misfits*" de 1962 para a coleção permanente daquela instituição, assim como cooperando de diversas outras maneiras.

Considering the question (and more to the point, the issue) "What's Fluxus? What's Not! Why." Gilbert and Lila Silverman and I decided to invite five distinguished scholars who have been prominently engaged with various aspects of Fluxus to write essays on the question. Some hold a radically different view of Fluxus than ours; but each offers insight and experience that shed light on different areas of Fluxus and may help clarify the question.

First, I had wanted to invite René Block to write. He is a friend of many years, and during George Maciunas' lifetime had a significant association with him, culminating with his inviting Maciunas to Berlin to realize the *Flux Labyrinth* during "Berlin's 26th Arts Festival, September 5 – October 17, 1976" at the Akademie der Kunst and to produce the *Fluxharpsichord Konzert* at his Galerie René Block in der Akademie der Kunst, on September 3, 1976. Truthfully, I have been baffled by René Block's ideas about Fluxus. His position is most clearly seen in his major exhibition "*Fluxus In Deutschland 1962-1994*" which is still touring the world. Well, after a year of trying to write the essay, René finally worked out a structure with Tobias Berger, the brilliant curator, with whom he has worked closely for several years, to do a "question and response" about Fluxus. I think the structure works very well and the result makes René Block's concept of Fluxus very clear. In my mind his is a concept diametrically opposite to George Maciunas', and to the position we take.

Ina Blom was invited to write "*Fluxus and Scandinavia*", when the exhibition "*What's Fluxus? What's Not! Why.*" was first shown at the Bergen Kunstmuseum, September 8, 2000-August 12, 2001. Dr. Blom is a distinguished Fluxus scholar and is currently a professor at the University in Oslo Norway. While at the Henie Onstad Kunstsenter she curated important exhibitions on Fluxus and Dick Higgins. Dr. Blom is currently curating an exhibition on Ray Johnson at The National Museum of Contemporary Art, Oslo.

Thomas Kellein, the Director of Kunstmuseum Bielefeld, was the first curator of The Archiv Hanns Sohm at the Staatsgalerie Stuttgart, and an intimate associate of Hanns Sohm, the first great Fluxus collector and archivist. Dr. Kellein was responsible for the establishment of the Archiv Sohm in Stuttgart, and prepared the first book and exhibition of the collection, "*Fröhliche Wissenschaft*" *Das Archiv Sohm* 1986. The Staatsgalerie Stuttgart and The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, jointly purchased the estate of George Maciunas, and Hanns Sohm, Thomas Kellein and I spent an exhilarating week together in New York equally sharing the material in such a way that could strengthen both of our holdings, and fill gaps in the two institutions. Next year he will begin work on a major book on George Maciunas. I know of no man who is a fairer arbitrator, and dedicated scholar in his field than Thomas Kellein. Our association extended to co-curating *Fluxus* at the Kunsthalle, Basel in 1994 when Dr. Kellein was director there. The exhibition then traveled to the Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo.

Joan Rothfuss, Curator of the Permanent Collection, at the Walker Art Center in Minneapolis was curator, with Elizabeth Armstrong, of the major travelling exhibition *In the Spirit of Fluxus*, 1993. Rothfuss' 1997 exhibition *Joseph Beuys Multiples* is recognized as a major contribution to the understanding of this area of Beuys' work. We have worked with Joan Rothfuss over many years- loaning perhaps half the works in the exhibition "*In the Spirit of Fluxus*" to the Walker for its show and sponsoring Ben Vautier's recreation of his 1962 "*Festival of Misfits*" window for their permanent collection, as well as cooperating in numerous other ways.

Muitos de nós conhecíamos Harry Ruhé muito antes de sermos apresentados a ele. Ele era o editor de *Fluxus the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties* (Fluxus o mais radical e experimental movimento dos anos 60) (1979), que, curiosamente, foi provavelmente o primeiro livro sobre Fluxus. É claro que muitos livros e periódicos incluíram informações originais sobre o Fluxus antes do livro de Ruhé, como por exemplo a edição especial de *Art & Artists* (Londres, outubro de 1972), intitulado "Free Fluxus Now" ("Liberte o Fluxus Já") e *Happenings/ Fluxus/ Pop Art/ Nouveau Realisme/ Eine Dokumentation*, editado por Jürgen Becker e Wolf Vostell (Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965). Mas Harry Ruhé foi o primeiro a abordar o Fluxus como um movimento, e a tentar documentar a contribuição de cada artista para o Fluxus, com esboços biográficos e informações bibliográficas muito úteis. Ruhé, um galerista durante muito tempo, vendedor de livros e curador independente em Amsterdã colocou a mostra o trabalho de muitos artistas Fluxus em sua legendária galeria A, e foi a fonte principal para edições, múltiplos, livros de artistas e documentação Fluxus. Ao longo dos anos, ele tem enriquecido de maneira incomensurável a Silverman Collection. Harry Ruhé escreveu meu livro favorito sobre artistas Fluxus – um livro irreverente de anedotas intitulado *25 Fluxus Stories* (25 histórias Fluxus), (Tuja Books, Amsterdã, 1999) feito em associação com Archivio Francesco Conz, Verona. Harry Ruhé também tem feito livros sobre múltiplos, e Wim T. Schippers entre outros, e sido curador de muitas exposições importantes. O livro sobre o Fluxus de Harry Ruhé foi provavelmente o catalisador que me fez começar a trabalhar no *Fluxus Codex*, e eu certamente lhe devo muito pela sua inspiração e por compartilhar seus conhecimentos e seu entusiasmo contagioso pelo Fluxus.

Jon Hendricks

Many of us knew of Harry Ruhé long before we met him. He was the editor of *Fluxus the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties* (1979), which, curiously, was probably the first book on Fluxus. Of course many books and periodicals included original information on Fluxus prior to Ruhé's, for example the special issue of *Art & Artists* (London, October, 1972), titled "Free Fluxus Now" and *Happenings/ Fluxus/ Pop Art/ Nouveau Realisme/ Eine Dokumentation*, edited by Jürgen Becker and Wolf Vostell (Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1965). But Harry Ruhé was the first to tackle Fluxus as a movement, and to attempt to document each artist's contribution to Fluxus, with useful biographical sketches and bibliographic information. Ruhé, long a gallerist, bookseller and independent curator in Amsterdam showed work of many Fluxus artists at his legendary gallery A, and was a primary source for Fluxus editions, multiples, artists' books and documentation. Over the years he has invaluabley enriched The Silverman Collection. Harry Ruhé wrote my favorite book on Fluxus artists- an anecdotal and irreverent work titled *25 Fluxus Stories*, (Tuja Books, Amsterdam, 1999) in association with Archivio Francesco Conz, Verona. Harry Ruhé also has done books on multiples, and Wim T. Schippers among others, and curated many important exhibitions. Harry Ruhé's Fluxus book was probably the catalyst for me to start working on *Fluxus Codex*, and I certainly owe him a great debt as an inspiration for sharing his knowledge and contagious enthusiasm for Fluxus.

Jon Hendricks

O que é Fluxus?

René Block e Tobias Berger

Tobias Berger: Eu antes evitava responder à pergunta "O que é Fluxus" dizendo que qualquer pessoa que tenta definir Fluxus não sabe nada sobre ele porque é um termo que não pode ser definido. É exatamente por isso que Fluxus é tão maravilhoso, especial e aberto. Mais tarde acrescentei à minha definição uma frase de Tomas Schmit: "entre várias coisas, aprendi de F.: o que você pode realizar por meio de uma escultura não precisa ser construído como um prédio; o que pode ser feito na pintura não precisa ser cinzelado como uma escultura; o que pode ser feito em desenho não precisa ser feito à óleo como uma pintura; o que você pode realizar por meio de um pedaço de papel não precisa ser feito a lápis como um desenho; e o que você consegue obter na sua cabeça não precisa nem de um pedaço de papel!" Esta frase serve para tantas coisas, tantas ocasiões. É uma das afirmações mais importantes que conheço. Ela me faz consciente do fato de que Fluxus não influenciou apenas minha atitude em relação a arte; foi muito além disso. Talvez Fluxus tenha sido e seja algo mais parecido a um estado mental do que um movimento artístico.

René Block. É, realmente essa afirmação de Tomas Schmit consegue falar da questão central do Fluxus de forma bem precisa, especialmente quando se trata de Fluxus como estado mental, como uma atitude mental. Este é um aspecto muito importante do Fluxus e é como os artistas que trabalhavam conceitualmente no, ou ao redor do Fluxus o entendiam e viviam. La Monte Young por exemplo, ou George Brecht, Henry Flynt, cunharam o termo "arte de conceito" muito antes de tornar-se o nome de um movimento artístico. Eric Anderson também poderia entrar nesse contexto. Você reparou que eu intencionalmente disse "ao redor do Fluxus" porque Fluxus é muito mais em sua diversidade total. O uso deliberado das chamadas "piadas" para aborrecer o público eram igualmente importantes. E apesar das regras feitas por Maciunas de somente apresentar obras precisas e curtas, contrárias à visão de Tomas Schmit que já foi citado, Fluxus também estava aberto a trabalhos em grande escala e apresentações de longa duração.

Tobias Berger: Que aliás foi uma condição que trouxe grande discórdia tanto entre os artistas Fluxus quanto os arquivistas do Fluxus. Foi por isso que você apresentou o conceito "Fluxismo" no seu ensaio sobre "*Fluxus e Fluxismo em Berlim 1964- 1976*" para o catálogo *BERLINART* ou Arte de Berlim do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1987.

René Block: Porque eu queria me afastar das ideologias unilaterais e abrir um pouco o Fluxus. Porque o essencial à concepção Fluxus é que suas fronteiras não sejam definidas, que não ocorra uma categorização restrita e estéril. E caso os puristas não queiram deixar isso acontecer, então o conceito deve ser expandido. No Fluxismo há espaço para todos: George Brecht e Joseph Beuys, La Monte Young e Nam June Paik, Tomas Schmit e Ben Vautier, Henry Flynt e Wolf Vostell, Eric Anderson e Henning Christiansen. Mas no que me concerne, até essa discussão sobre os termos Fluxus e Fluxismo torna-se irrelevante para a próxima geração. Eles verão os trabalhos, as realizações artísticas, invenção. Isso é o que importa. Duchamp foi um dadaísta? Ou será que ele era um surrealista? Ou, acima de tudo, será que ele não é somente Duchamp? E o mesmo não se aplica a Beuys e Paik? Sem eles quem estaria falando de Fluxus hoje em dia com a exceção de um punhado de artistas, e alguns colecionadores

What Is Fluxus?

René Block and Tobias Berger

Tobias Berger: I used to try to avoid answering the question "What is Fluxus" by saying that anyone who tries to define Fluxus knows nothing about it, because it can't be defined, and that is exactly what makes it so wonderful, special and open. Later, I added a sentence by Tomas Schmit: "among many other things, I learned from f.: what you can achieve by a sculpture, doesn't need to be put up as a building; what you can manage by a painting, doesn't need to be chiseled as a sculpture; what can be done as a drawing, doesn't need to be oiled as a painting; what you can reach on a slip of paper, doesn't need to be penciled as a drawing; and what you can obtain in your head, doesn't even need a slip of paper!" This sentence fits so many things, so many occasions. It's one of the most important statements I know. It makes me aware that Fluxus not only influenced my attitude toward art; it went far beyond that. Maybe Fluxus was and is more a state of mind than an art movement.

René Block: Yes, this statement by Tomas Schmit hits upon the central issue of Fluxus in a very precise way, especially when we speak of Fluxus as a state of mind, as a mental attitude. This is a very important aspect of Fluxus, and it is how the artists working conceptually in and around Fluxus understood and lived it: La Monte Young, for example, or George Brecht, or Henry Flynt – who coined the term "concept art" long before it became the name of an art movement. The early Eric Andersen could also be named in this context. But you noticed that I intentionally said "around Fluxus" because Fluxus is, of course, so much more in its total diversity. Just as important was the deliberate employment of so-called "jokes" to annoy the public. And despite the rules laid down by Maciunas to perform only short, precise pieces, and contrary to the views of Tomas Schmit you already cited, Fluxus was also open to large-scale works and performances of long duration.

Tobias Berger: Which was a condition that led to much discord among the Fluxus artists themselves, as well as the archivists of Fluxus. This is why you introduced the concept "Fluxism" in your essay on "*Fluxus and Fluxism Berlin 1964-1976*" for the *BERLINART* catalogue of the Museum of Modern Art in New York in 1987.

René Block: Because I wanted to get away from the one-sided ideologies and open Fluxus up. Because that's what's so essential to the concept of Fluxus – that the borders are not defined, that a restricted or sterile categorization is exactly what should not take place. And if the purists no longer want to allow Fluxus this, then the concept must be expanded. In Fluxism there's room for everybody: George Brecht and Joseph Beuys, La Monte Young and Nam June Paik, Tomas Schmit and Ben Vautier, Henry Flynt and Wolf Vostell, Eric Andersen and Henning Christiansen. But as far as I am concerned, even this discussion over the terms Fluxus or Fluxism becomes irrelevant for the following generation – what they will see are works, artistic achievement, invention. That is what's important. Was Duchamp a Dadaist? Or was he a Surrealist? Or, above all, isn't he just Duchamp? And doesn't the same go for Beuys and Paik? Without them, who would still be talking about Fluxus today, except for a handful of artists, a few collectors and archivists, who cling to the Fluxus

e arquivistas que ainda se apegam à marca registrada Fluxus. O fato do Fluxus estar se tornando gradativamente conhecido 40 anos depois de seu nascimento não se deve às inovações de design de George Maciunas nem aos desenhos maravilhosos de Tomas Schmit, e sim a alguns artistas que criaram trabalhos artísticos de relevância histórica mas que, em suas atitudes no entanto, permaneceram fiéis a Fluxus.

Tobias Berger: Você escreveu no prefácio do catálogo *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*: “Desta forma, a exposição de aniversário em Wiesbaden não almeja chegar a uma delimitação e limitação interpretativa e sim a uma ação de abertura”. A exposição que você organizou junto com Gabriele Knapstein em 1994 denominada “*Fluxus na Alemanha de 1962- 1994*”, que tem viajado o mundo desde 1995, tem uma visão bastante aberta de Fluxus. Artistas como Gerhard Rühm, Ludwig Gosewitz ou Robert Rehfeld, que viveram na Alemanha oriental, são normalmente relegados às margens. Mas várias outras exposições e catálogos Europeus como *Fluxers*, que surgiu em Bolzano em 1992, ou *Fluxus Virus* de 1992 em Cologne, também lidam com Fluxus de forma bem aberta. No entanto se olharmos as publicações americanas assim como as exposições como “*In the Spirit of Fluxus*” (“No espírito de Fluxus”) organizada pelo Walker Art Center, ou várias outras publicações da coleção Silverman (*Fluxus Codex*, *Fluxus Addenda I e II*) torna-se claro o fato de que eles estão lidando com o conceito de forma muito mais restrita. Haverá, talvez, uma diferença entre a posição européia e a americana? Isso se aplicará também aos artistas? Não houve várias “mudanças continentais”? Por exemplo o lituano George Maciunas em Nova Iorque (que no entanto organizou o primeiro festival Fluxus na Europa), e do outro lado, os americanos Al Hansen, George Brecht, Emmet Williams, Joe Jones e Ben Patterson, que se mudaram para a Europa no começo de suas carreiras.

René Block: Acima de tudo, Fluxus não é um gueto intelectual, apesar de que existe um trabalho de Vostell intitulado “*Os Fluxistas são os judeus da história da arte*”, frase esta que deixou Tomas Schmit extremamente constrangido. Todas as publicações que você mencionou estão incompletas; elas somente mostram alguns aspectos do Fluxus. Existem alguns artistas que trabalharam por um tempo no ambiente Fluxus que estão faltando mesmo entre os artistas europeus. Sob esse aspecto o próprio Maciunas não era nem um pouco exigente; ele aceitava qualquer coisa que fosse nova, pouco convencional e anti-acadêmica. Dê uma rápida olhada na lista de compositores cujos trabalhos foram apresentados, ou deveriam ter sido apresentados, em Wiesbaden. Muitos dos trabalhos não foram apresentados pela simples razão de que os compositores não levavam Maciunas a sério e acreditavam que o projeto todo era diletante, amador. Que, é claro, era o que de fato ocorria se você visse tudo sob o ponto de vista da indústria de concertos. Apesar de que a força das performances era exatamente essa aparente falta de profissionalismo. Aliás, esta era uma exigência antiga de Satie. Maciunas somente começou a fazer as seleções muito mais tarde. Ele agrupava os artistas em categorias de acordo com seus métodos de trabalho. Ele passou a sentir um prazer pueril em banir as pessoas do Fluxus. Era claramente uma diversão pessoal dele, e você não pode basear uma análise histórica séria nem uma definição de Fluxus nisso. O jeito que Maciunas via as coisas o fez incapaz de visionar a relevância do Fluxus na história da arte, e ele também não a reconhecia. Se não ele jamais teria banido aqueles artistas cuja lealdade voluntária ao Fluxus tinha um papel crucial em conseguir que o nome Fluxus entrasse nos livros de história da arte. Beuys e Vostell podem ser citados sob esse aspecto, mas Maciunas também tinha relacionamentos problemáticos com Dieter Roth, Arthur Köpcke, Dick Higgins e Nam June Paik, que mais tarde inventou a vídeo arte e tornou-se uma estrela na cena vídeo abertamente violando a exigência Fluxus de que os artistas se mantivessem anônimos. Com o passar

trademark? The fact that Fluxus is gradually becoming known forty years after its birth is not due to George Maciunas' innovations in design or even to Tomas Schmit's wonderful drawings, but to a few artists who created work of art historical relevance, but who, in their attitude, nevertheless remain loyal to Fluxus.

Tobias Berger: You wrote in the foreword to the *1962 Wiesbaden Fluxus 1982* catalogue: “In this way, the Wiesbaden anniversary exhibition does not aim at an interpretative delineation and limitation, but rather an opening up...” The exhibition you organized with Gabriele Knapstein in 1994, “*Fluxus in Germany from 1962-1994*,” which has been travelling all over the world ever since 1995, takes a very open approach to Fluxus. Artists such as Gerhard Rühm, Ludwig Gosewitz or Robert Rehfeld – who lived in East Germany – are usually relegated to the outer fringe. But many other European exhibitions and catalogues such as *Fluxers*, which appeared in Bolzano in 1992, or *Fluxus Virus* from 1992 in Cologne, also deal very openly with Fluxus. On the other hand, if you take a look at the American publications and exhibitions, such as “*In the Spirit of Fluxus*” organized by the Walker Art Center, or the various publications from the Silverman Collection (*Fluxus Codex*, *Fluxus Addenda I and II*), it becomes clear that they are dealing with the concept in a much more restrictive way. Is there, perhaps, a difference between the European and American positions? Does this go for the artists, too? Were there various “continental shifts?” George Maciunas as a Lithuanian in New York (who nevertheless organized the first Fluxus festival in Europe), and on the other hand, the Americans Al Hansen, George Brecht, Emmett Williams, Joe Jones and Ben Patterson, who all moved to Europe early on.

René Block: Above all, Fluxus is not an intellectual ghetto. Even though there's a large picture by Vostell that goes by the title “*Fluxists are the Jews of Art History*” – a phrase that Tomas Schmit found “painfully embarrassing.” All the publications you mentioned are incomplete; they only portray certain aspects of Fluxus. Even amongst the European ones, artists who worked for a while within the Fluxus environment are missing. Maciunas himself wasn't at all choosy in this respect; he accepted anything that was new, unconventional and anti-academic. Just take a short look at the list of composers whose pieces were performed, or were supposed to be performed, in Wiesbaden. Many pieces were not performed for the sole reason that the composers did not take Maciunas seriously and dismissed the whole project as diletante, amateurish. Which was actually the case, of course, if you look at it from the point of view of the concert business. Even though the strength of the performances was exactly that – they seemed to be unprofessional. By the way, this was an age-old demand of Satie's. Maciunas only began making selections later on, arranging artists in categories according to their working methods. He took a childish pleasure in banning people from Fluxus. This was clearly his own personal fun and you cannot base a serious historical analysis on it, or even a definition of Fluxus. It seems that Maciunas' one-eyed way of seeing wasn't able to envision the relevance of Fluxus to art history, nor did he recognize it. Otherwise he would never have banned those artists whose voluntary loyalty to Fluxus played such a crucial role in getting its name into the art history books. Beuys and Vostell can be named in this respect, but he also had highly problematic relationships with Dieter Roth, Arthur Köpcke, Dick Higgins and Nam June Paik, who later went on to invent video art and become the star of the video scene, flagrantly violating the Fluxus requirement that artists remain anonymous. Over the years, all those artists who wouldn't let themselves be

dos anos, todos aqueles artistas que não se deixassem ser controlados por Maciunas, em sua maioria europeus, eram ignorados pela sede nova-iorquina. Maciunas contribuiu de forma involuntária para a realização de um de seus objetivos máximos, a auto-eliminação do Fluxus. Ele foi muito bem sucedido nisso em Nova Iorque. Na Europa, no entanto, ele não teve tanto sucesso. E apesar de todo o respeito que se tinha por Maciunas, um novo conceito de Fluxus tomou seu lugar na história da arte. Por esta razão, Ken Friedman, um artista Fluxus californiano da terceira geração, vivendo na Noruega ("*Young Fluxus*" ("Jovem Fluxus") era o título da exposição em Nova Iorque de 1982 da qual participaram Jean Dupuy, Yoshi Wada e Larry Miller junto com Ken Friedman) se interessou muitíssimo no meu conceito de Fluxismo e o defendeu.

Tobias Berger. Nós sempre acabamos voltando ao papel de George Maciunas, não é mesmo? Isto se deve em parte ao fato de que Fluxus nunca teria existido sem ele. Foi ele que manteve o grupo unido e o representou para o mundo externo, que organizou a maioria dos concertos e manteve Fluxus vivo com um grande número de eventos e edições coletivas, *Boletim Fluxus* e caixas. Ele estabeleceu a rede internacional de contatos que mais tarde, quando todo o mundo estava falando de redes, se transformou numa das principais características e um dos fenômenos mais interessantes do Fluxus. Joe Jones disse uma vez que Fluxus = Maciunas. Para ele e para alguns outros artistas, Fluxus chegou ao seu fim quando George morreu em 1978. Outros o descreviam como o secretário geral, o empresário ou diretor do circo, e deixariam o Fluxus seguir vivendo feliz até hoje. Seu papel artístico era realmente tão importante ou será que ele era simplesmente um bom e ambicioso organizador?

controlled by Maciunas, most of them European, were ignored by the New York headquarters. Maciunas involuntarily contributed to fulfilling one of his ultimate goals, the self-elimination of Fluxus. In New York he succeeded in this very well. In Europe, however, he didn't – where, with all due respect to Maciunas, another concept of Fluxus took over its place in art history. For this reason, Ken Friedman, a Californian Fluxus artist of the third generation, living in Norway ("*Young Fluxus*" was the title of a 1982 exhibition in New York in which Jean Dupuy, Yoshi Wada and Larry Miller took part, along with Ken Friedman) was very interested in my concept of Fluxism and defended it.

Tobias Berger: We keep returning to George Maciunas' role, don't we? That's partly because Fluxus would certainly never have existed without him – he was the one who held the group together and represented it to the outside world, who organized most of the concerts and kept Fluxus going with his numerous events and collective editions, *Flux-Newsletter* and boxes. He built-up the international network of contacts that later, when the whole world was talking about networks, turned out to be one of the chief characteristics and most interesting phenomena of Fluxus. Joe Jones once said that Fluxus = Maciunas. For him and a few other artists, Fluxus came to an end when George died in 1978. Others defined him as the general secretary, the impresario or circus director, and let Fluxus live happily on to this day. Was his artistic role all that important, or was he just a good and ambitious organizer?



Jean Dupuy, René Block, Olga Adorno, Billie Hutching e George Maciunas na Fluxfarm (Fazendaflux) de Maciunas. New Marlborough, Massachusetts. Inverno de 1977-78. Foto de René Block
Jean Dupuy, René Block, Olga Adorno, Billie Hutching, and George Maciunas at Maciunas' Fluxfarm, New Marlborough, Mass. Winter 1977-78. Photo by René Block

René Block: Maciunas não era ambicioso e tenho minhas dúvidas quanto a ele ser um bom organizador. Mas ele era muito mais do que isso. Ele era um utopista que sonhava com um mundo melhor, ou, para ser mais preciso, um mundo mais bem organizado. A arte deveria desempenhar um papel crucial nesse mundo melhor. Criatividade humana, a condição prévia para qualquer arte, seria direcionada a novos canais úteis para a sociedade, para tornar-se social, acessível a qualquer pessoa em termos dos preços dos trabalhos, compreensível a qualquer pessoa em termos do valor de entretenimento do evento, isto é, do evento Fluxus, e útil porque o design de arquitetura ambiental e dos objetos do dia a dia deveria tornar-se o objetivo primordial de toda atividade criativa. Mas esse era o sonho de Maciunas e não dos artistas que trabalhavam com ele. Ele não era um André Breton, e não existia um grupo Fluxus. Se tivesse existido algum grupo Fluxus evidente nós não estaríamos aqui discutindo quem pertencia ao Fluxus e quem não pertencia. Eu testemunhei pequenas invejas na Dinamarca onde Eric Andersen desperdiçou energia lançando polêmicas contra Henning Christiansen. Ambos eram nada além de observadores no começo. Anderson se sentiu mais rapidamente a vontade no palco internacional; ele viajou a Nova Iorque e passou a fazer parte do círculo ao redor de Maciunas. Já Christiansen vivia no interior dinamarquês e se relacionou mais com Beuys. Hoje, quarenta anos mais tarde, o trabalho de Henning Christiansen ainda está fresco, provocativo, ativo, representando o espírito Fluxus. Já os trabalhos mais recentes de Eric Andersen me parecem sem poder e acadêmicos. O antigo revolucionário se assentou. Agora o máximo que ele pode fazer é esperar que a próxima geração o derrube de seu pedestal que não é tão alto assim. Mas voltando à sua última pergunta. Falando objetivamente, Maciunas não foi um artista importante se aplicarmos o critério artístico internacional para defini-lo. Mas ele foi um importante catalisador para outros artistas. Então se algum dia aparecer ao lado do nome dele numa enciclopédia de arte: "Maciunas inventou o termo Fluxus; a partir de 1962 ele organizou os primeiros festivais Fluxus, incentivou artistas a produzirem composições Fluxus, filmes e pequenas obras de arte em caixas" então esse é um feito na história da arte que não deve ser subestimado. Mas ele simplesmente não deixou um legado de trabalhos artísticos Fluxus que chegue aos museus. Outros fizeram trabalhos desse tipo: Filliou, Brecht, Watts, Paik, Beuys e Vautier. E esse trabalhos são em grande parte dominados pelos europeus. Não é por acaso que toda uma geração de veteranos americanos Fluxus se mudaram para a Europa: Joe Jones, Ben Patterson, Al Hansen, George Brecht e Emmett Williams. Mas, uma vez mais, estamos falando exclusivamente de Fluxus nos Estados Unidos e na Europa ocidental. Fluxus teve uma influência incomparavelmente maior no desenvolvimento artístico da Europa oriental do que nos Estados Unidos. Alguns artistas como Paik da Coreia, os japoneses Ay-O, Yoko Ono, Mieko Shiomi, Takako Saito e Takehisa Kosugi, claramente exemplificam a importância do envolvimento asiático no Fluxus.

Tobias Berger: Mas essa influência da qual você fala não é parte do mito Fluxus? As idéias que as pessoas ainda têm sobre isso. Não te parece que o Fluxus teve mais influência justamente nos lugares onde havia pouca informação e o controle exercido por Maciunas e outros artistas intimamente ligados ao Fluxus era considerado pequeno? Tenho viajado pelo mundo por mais de 5 anos com a exposição "*Fluxus na Alemanha*" e, onde quer que a gente vá, seja Budapeste, Sydney, Grécia ou Nova Zelândia, nós sempre encontramos artistas que se consideram associados ao Fluxus. Esse é o mesmo fenômeno que observo entre os artistas da minha geração. Para eles Fluxus é de uma importância extrema, muito maior do que arte Pop ou Expressionismo Abstrato Mas o que as pessoas tiram de Fluxus ou entendem que seja Fluxus é incredivelmente multifacetado. Às vezes fala-se do conteúdo conceitual, outras vezes da ambição política, do

René Block: Maciunas wasn't ambitious, and I'm not sure whether he was any good at organizing, either. But he was far more than that – he was a utopian who dreamed of a better world, or, to put it more precisely, a better-organized world. Art was to play a crucial role in this world. Human creativity, the precondition for any art, was to be directed into channels useful to society, to become social. Accessible to anyone in terms of the price of the works, understandable to anyone in terms of the entertainment value of the event, that is, the Fluxus event, and useful, in that the design of the environmental architecture and everyday objects should become the primary goal of all creative activity. But these were Maciunas' dreams, not those of the artists working with him. He was no André Breton, and there was no Fluxus group. If there had ever been a manifest Fluxus group, we wouldn't be having all these arguments about who belonged to Fluxus and who didn't. Little jealousies of the sort I witnessed in Denmark, with Eric Andersen wasting his energy hurling polemics against Henning Christiansen. Both were no more than onlookers in the beginning. Andersen was more quickly at home on the international stage; he traveled to New York and became part of the inner circle around Maciunas, whereas Christiansen lived in the Danish countryside and was more strongly oriented toward Beuys. Today, forty years later, Henning Christiansen is still fresh, provocative, active, embodying the spirit of Fluxus, while Eric Andersen's later work seems powerless and academic to me. The former revolutionary became established, and all he can do now is wait for the next generation to knock him off his pedestal, which really isn't all that high. But to return once more to your last question. Objectively speaking, Maciunas wasn't an important artist if we apply traditional artistic criteria. But he was an important catalyst for other artists. And if some day his entry in an art encyclopedia reads: "Maciunas invented the term 'Fluxus;' from 1962 on, he organized the first Fluxus festivals, encouraged artists to produce Fluxus compositions, films and small works of art in boxes" then that's also an achievement in art history that shouldn't be underestimated. But he just didn't leave behind the body of artistic Fluxus work that makes its way into the museums. Others made this: Filliou, Brecht, Watts, Paik, Beuys, and Vautier. And this work is highly dominated by Europeans. It's no accident that a whole slew of American Fluxus veterans moved to Europe: Joe Jones, Ben Patterson, Al Hansen, George Brecht, and Emmett Williams. But again, we're exclusively talking about Fluxus in the U.S., and Western Europe. Fluxus had an incomparably stronger influence on the artistic development in Eastern Europe than in the U.S., and along with Paik from Korea, the Japanese artists Ay-O, Yoko Ono, Mieko Shiomi, Takako Saito and Takehisa Kosugi clearly illustrate the significance of the Asian involvement in Fluxus.

Tobias Berger: But this influence you're talking about, isn't that more the Fluxus myth? The ideas that people still have about it. Doesn't it seem that Fluxus had the most influence in precisely those places where information was scant and the control exercised by Maciunas and other artists closely connected to Fluxus was considered rather slight? For over five years, I've been traveling around the world with the "*Fluxus in Germany*" exhibition, and, wherever we arrive, whether it's Budapest or Sydney, Greece or New Zealand, we seem to come across artists who associate themselves with Fluxus. That's the same phenomenon that I've observed among artists of my own generation. For them, Fluxus is tremendously important, much more important than Pop Art or Abstract Expressionism. But what gets picked up on in Fluxus or what's understood to be Fluxus is incredibly multi-faceted. Sometimes it's the conceptual contents, sometimes the political ambition, and sometimes the group

sentimento de grupo e às vezes simplesmente fala-se das piadas. Fluxus parece ter se transformado numa loja de auto-atendimento, onde cada um pode pegar o que preferir. Isso não leva ao desgaste e logo à dissolução do Fluxus que Maciunas queria? Será que, no final das contas, não é importante estabelecer critérios de distinções? Você mesmo faz distinções no seu diário no catálogo *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*. Qual é o seu critério pessoal quando você faz a curadoria de uma exposição Fluxus?

René Block: Eu acredito que Maciunas tinha outra coisa em mente quando ele falava da “auto-eliminação do Fluxus”. Basicamente ele queria dizer que o conteúdo das obras, a compreensão consciente de ocorrências completamente normais do dia a dia como cumprimentos, o som de água pingando, limpar instrumentos musicais ou outros objetos, um dia seria entendido e apresentado como uma performance consciente feita diariamente por tantas pessoas que o palco já não seria necessário. Aí Fluxus estaria ocorrendo dentro das cabeças das pessoas nas ruas, a unidade entre vida e arte seria atingida e assim arte como “arte” se tornaria supérflua. Nós sabemos que nunca chegaremos a esse ponto e que as pessoas sempre precisarão de arte como uma contraproposta às suas vidas diárias. Não há nada de negativo com relação a jovens artistas que pegam emprestado algo do rico repertório de idéias criado por Fluxus. Artistas de gerações anteriores não usavam o repertório formal de Cézanne ou Picasso sem, no entanto, atingir a qualidade dos artistas originais? Esse também é o caso de Fluxus. Neste momento estamos trabalhando numa exposição de vídeo para Fridericianum, que, entre outras coisas, está investigando o aspecto de “entretenimento” em vídeo arte. Nos deparamos com um conceituado grupo japonês chamado Kyupi Kyupi. Se você os comparar aos vídeos clássicos de Paik dos anos 70 vai reparar na semelhança de técnica de corte e tratamento de assunto. O novo produto, no entanto, é como a nova geração: superficial, inofensiva, uma fachada. As fitas fascinam uma nova geração de consumidores que desconhecem o trabalho de Paik. Vamos mostrar os trabalhos na mesma exposição. Aí a diferença entre o original e a cópia ficará clara. Mais talvez eu esteja desmerecendo demais o Kyupi Kyupi; talvez eles não conheçam Paik e acreditem em sua própria criatividade. Essa é a diferença básica entre arte de museu e Fluxus. Você pode demonstrar de cara a dívida que o jovem artista tem com a linguagem formal de Picasso. Já mostrar a dívida que o jovem artista conceitual/perfomático/de vídeo tem com Fluxus é difícil. Nesse caso dependemos da honestidade dos respectivos artistas com relação aos seus empréstimos. Por outro lado, fazia parte da política de vários artistas Fluxus que seus trabalhos fossem entendidos como incentivo à continuação. Em outras palavras, não reivindicar os direitos autorais sobre suas inovações, um pequeno caos que certamente manterá futuras gerações de historiadores da arte bastante ocupados.

Tobias Berger: Para a geração mais nova de artistas, não são necessariamente os objetivos politicamente ou socialmente ambiciosos de George Maciunas que parecem interessantes e sim as técnicas e linguagens formais dos artistas Fluxus denominados por Maciunas de prima-donas, como Paik, Beuys, Hansen ou Higgins. Você só precisa dar uma olhada na última geração de artistas alemães como John Bock, Jonathan Meese ou Christian Jankowski. Há muita referência ao Fluxus entre esses artistas mas menos a Maciunas. Em 2002 se celebra o 40º aniversário do primeiro concerto Fluxus, “Fluxus Festival of Newest Music” ou “Festival Fluxus da mais nova música” em Wiesbaden. Está em seus planos a organização de uma exposição que não somente mostre os clássicos artistas Fluxus, mas também artistas de uma geração mais nova. Quais aspectos ou pontos de referência ainda são importantes em 2002? O que os artistas mais jovens adotaram e levaram adiante? E o que ficou para trás nos anos 60?

René Block: Primeiro gostaria de fazer um comentário sobre sua

feeling and sometimes it's just the jokes. Fluxus seems to have become a kind of self-service store, where everybody can help themselves to their hearts' content. Doesn't that lead to a total watering-down, and hence to the dissolution, of Fluxus that Maciunas himself called for? Isn't it perhaps important after all to work out certain criteria for making distinctions? You yourself make differentiations in your journal in the *1962 Wiesbaden Fluxus 1982* catalogue. What are your own personal criteria when you're curating a Fluxus exhibition?

René Block: I think that Maciunas had something else in mind when he spoke of the “self-elimination of Fluxus.” Namely, when what was contained in the pieces – the conscious comprehension of entirely ordinary, everyday occurrences such as shaking hands, the sound of dripping water, cleaning musical instruments or other objects – would one day be understood and performed as a conscious performance taking place on a daily basis by so many people that the stage would no longer be needed. Then Fluxus will be taking place inside the heads of people on the street, the unity of life and art will be attained, and thus art as “art” will become superfluous. We know this point will never be reached, and that people will always need art as a counterproposal to daily living. There's nothing negative about young artists borrowing from the rich repertoire of ideas that Fluxus created. Didn't earlier generations of artists use the formal repertoire of Cézanne or Picasso, without, however, matching the quality of the original artists? That's the case with Fluxus, too. At the moment, we're working on a video exhibition for the Fridericianum, which among other things is investigating the aspect of “entertainment” in video art. And we came across a highly acclaimed Japanese group who call themselves Kyupi Kyupi. If you compare them to the classic Paik videos from the 70s, then the similarity in cutting technique and subject treatment becomes clear. The new product, though, is like the new generation: superficial, harmless, a façade. The tapes fascinate a new generation of consumers that no longer know Paik's work. We're going to show the works in the same exhibition. Then the difference between the original and the copy will become clear. But maybe I'm not giving Kyupi Kyupi enough credit; maybe they really don't know Paik and believe in their own inventiveness. That's the basic difference between museum art and Fluxus. You can demonstrate the young painter's debt to Picasso's formal language right off the bat. But not the young conceptual / performance / video etc. artist's debt to Fluxus. Here it's left up to the respective artist's honesty to own up to his borrowings. On the other hand, though, it was the policy of many Fluxus artists to have their pieces understood as an incitement to continue. In other words, not to lay claim to the copyright on their innovations, a small chaos that will keep future generations of art historians busy for sure.

Tobias Berger: For the younger generation of artists, it's not necessarily George Maciunas' politically or socially ambitious goals that seem interesting, but rather the techniques and formal languages of the Fluxus artists that Maciunas called the primadonnas – such as Paik, Beuys, Hansen or Higgins. You only have to take a look at the latest generation of German artists, such as John Bock, Jonathan Meese or Christian Jankowski. There are loads of references to Fluxus here, but less to Maciunas. 2002 marks the fortieth anniversary of the first Fluxus concert, the “Fluxus Festival of Newest Music” in Wiesbaden. You're planning on organizing an exhibition that not only shows the classic Fluxus artists but artists of a younger generation as well. What aspects or points of reference are still important in the year 2002, what have young artists adopted and taken further, and what's stayed behind in the 60s?

René Block: First of all, I'd like to comment on your

observação de que Fluxus transformou-se numa loja de auto-atendimento para artistas jovens. Isso é fantástico na verdade! Isso porque essa sempre foi a idéia: o *Supermercado Fluxus. Faça você mesmo. Continue.* Não se contente em olhar. Se o Fluxus transformou-se num arquivo global de conceitos criativos então um de seus vários objetivos foi alcançado, e uma das visões utópicas de Maciunas, realizada. Depois você perguntou sobre o critério para a organização de uma exposição Fluxus. Bem, os critérios se adaptam à localização e suas necessidades e às condições externas. Com relação a isso posso dizer que todas as exposições que organizei até hoje sobre esse tema tiveram características diferentes e específicas ao lugar onde elas ocorreram. A forma mais simples de explicar isso seria usando Wiesbaden como exemplo. Em 1962 o termo Fluxus foi usado publicamente num museu. Em 1982 houve uma retrospectiva Fluxus em Wiesbaden. Tratava-se de uma exposição com catálogo e gala Fluxus. A gala foi o evento em si porque todos os artistas, com a exceção de Maciunas, que já havia falecido, e Higgins, que havia adoecido, retornaram ao lugar da apresentação original: o pequeno palco de museu de Wiesbaden. O evento foi ampliado e incluiu vários outros artistas que não haviam comparecido em 1962 mas cujos trabalhos tinham sido apresentados como "*Gesti sul piano*" de Giuseppe Chiari, que foi apresentado por Frederic Rzewski. Em 1982, no seu 20º aniversário, o festival Fluxus resolveu muitos dos mal-entendidos de 1962 frente um público internacional entusiasmado. Dez anos mais tarde, na mesma cidade no 30º aniversário, surgiu novamente outra situação. Já não era uma retrospectiva e sim uma demonstração do que a velha guarda ainda conseguia fazer artisticamente. Nove artistas foram convidados a produzir trabalhos novos para nove locais novos na cidade de Wiesbaden. Os artistas eram: Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson e Emmett Williams. Joe Jones, Benjamin Patterson, e por um tempo, Nam June Paik também, viveram em Wiesbaden depois da gala de 1982. Ben Patterson vive lá até hoje. Essas nove localizações foram expandidas em 1992 por uma exposição em memória do 80º aniversário de John Cage, que havia falecido apenas alguns dias antes da abertura, e por uma exposição de trabalhos do primeiro ganhador do *Prêmio George Maciunas*. O prêmio, dado a cada 47 meses em Wiesbaden, foi entregue à artista Maria Eichhorn, que nasceu em 1962, o mesmo ano que Fluxus. Agora, em 2002, um novo conceito deve ser elaborado para o 40º aniversário. Desta vez estamos dando prioridade a artistas que trabalharam com influências Fluxus de forma exemplar, e que admitem essas influências. Ainda é cedo para dizer os nomes mas os três ganhadores do *Prêmio Maciunas* certamente comparecerão: Maria Eichhorn (1992), Romouald Hazoumè (1996) e Mona Hatoum (2000). Vamos abrir Fluxus à nova geração e ao mesmo tempo nos distanciar do nome que já faz parte da história da arte. Não vamos contribuir para a inflação do termo Fluxus em 2002 e sim, no espírito de Dick Higgins, abri-lo ao *Ars Intermedia*. Conseqüentemente, o termo "*Intermedia*", que Dick Higgins ressuscitou como expressão muito mais clara e inovadora do que a palavra Fluxus, passará a ser firmemente associado a Wiesbaden por um bom tempo. Assim poderemos ter a possibilidade de sermos justos com as preocupações de jovens artistas de forma imparcial. Isto porque muitos destes artistas não tem vontade de expor sob o nome Fluxus em 2002 da mesma forma que muitos artistas Fluxus não queriam ser etiquetados de Neo-Dadaístas. Então, eu estou traçando uma linha clara de demarcações com essa trilogia de exposições em Wiesbaden: em 1982 houve uma retrospectiva e a última gala Fluxus em localização histórica, em 1992 vimos novos trabalhos de artistas Fluxus e em 2002 veremos o surgimento de uma nova geração no tema pós-Fluxus com *Ars Intermedia*. O fluxo fluiu adiante e isso é uma coisa boa.

observation that Fluxus has become a self-service store for young artists. Actually, that's fantastic! Because that's always been the idea: *the Fluxus Supermarket. Do-it-yourself. Continue.* Don't just watch. If Fluxus has become a global archive of creative concepts, then one of its many goals has indeed been reached, and one of Maciunas' utopian visions realized. Then, you asked about the criteria for organizing a Fluxus exhibition. Well, the criteria adapt to the location and its requirements and to external conditions. In this respect, every exhibition I've organized up until now on this theme has had an entirely different, site-specific character. The simplest way to explain this would be to take Wiesbaden as an example. In 1962 the term Fluxus was made public in a museum. In 1982 there was a Fluxus retrospective in Wiesbaden, an exhibition with a catalogue and a Fluxus gala. The gala was the actual event, because all of the artists, with the exception of Maciunas, who was dead, and Higgins, who was ill, returned to the place of the original presentation: the small stage of the Museum Wiesbaden. It was expanded to include many other artists who weren't present in 1962, but whose pieces were performed, such as "*Gesti sul piano*" by Giuseppe Chiari, which were interpreted in 1962 by Frederic Rzewski. In 1982, on its twentieth anniversary, this Fluxus festival resolved all the misunderstandings of 1962, and before an enthusiastic international audience. Ten years later, in the same city and at the thirtieth anniversary, it was a different situation again – not a new retrospective this time, but rather a demonstration of what the old guard could still pull off artistically. Nine artists were invited to produce new works for nine different locations in the city of Wiesbaden. They were Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson and Emmett Williams. Joe Jones, Benjamin Patterson, and –for at least part of the time – Nam June Paik settled in Wiesbaden following the 1982 gala. Ben Patterson still lives there. These nine positions were expanded in 1992 by an exhibition on the occasion of the eightieth birthday of John Cage, who died only a few days prior to the opening, and with an exhibition of work by the winner of the first *George Maciunas Prize*. This prize, given every 47 months in Wiesbaden, was awarded to the artist Maria Eichhorn, who was born in 1962, the same year as Fluxus. Now in 2002 a new concept has to be thought up for the fortieth anniversary. And this time, we're primarily showing artists who have worked through Fluxus influences in an exemplary way, who admit to these influences. It's too early to name names, although the three *Maciunas Prizewinners* will certainly be taking part: Maria Eichhorn (1992), Romouald Hazoumè (1996) and Mona Hatoum (2000). We're going to open Fluxus up to the next generation, at the same time distancing ourselves from a name that's become art history. We're not going to contribute to the inflation of the word Fluxus in 2002, but rather, in the spirit of Dick Higgins, open it up to the *Ars Intermedia*. In the process, the term "*Intermedia*", which Dick Higgins resurrected as a much clearer and innovative expression than the word Fluxus, will become firmly associated with Wiesbaden for some time to come. Then we shall have the possibility to do justice to the concerns of young artists in an impartial way. Because many of these artists have as little desire to exhibit under the term Fluxus in 2002 as the Fluxus artists did with the Neo-Dada label. So I'm drawing a clear line of demarcation with this trilogy of exhibitions in Wiesbaden: in 1982 there was a retrospective and the last Fluxus gala in a historical location, in 1992 we saw new works by Fluxus artists, and in 2002 *Ars Intermedia* will be the dawn of a new generation on the theme after Fluxus. The flux has flowed on and it's good that way.

**Fluxus deve se tornar um
estilo de vida e não uma
profissão.**

George Maciunas para
Tomas Schmit, 1964

Fluxus é definitivamente contra objetos-de-arte como bens não-funcionais.

George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964

Os objetivos Fluxus são sociais (e não estéticos). Estes objetivos estão conectados ao grupo LEF de 1929 na União Soviética (ideologicamente) e se preocupam com: eliminação gradual das belas artes.

George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964

**Fluxus should become a
way of life not a
profession.**

George Maciunas to
Tomas Schmit, 1964

Fluxus is definitely against art-object as non-functional commodity.

George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964

**Fluxus objectives are social (not aesthetic).
they are connected to the group of LEF
group of 1929 in Soviet Union
(ideologically) and concern itself with:
Gradual elimination of fine arts.**

George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964

Associações mutáveis & Visões Contraditórias. Uma pequena nota sobre Fluxus na Escandinávia

Ina Blom

No começo dos anos 50 o artista alemão Arthur (Addi) Kōpcke reagiu ao encanto da pintura monocromática negra de Kasimir Malevich – talvez um dos trabalhos mais enigmáticos da história da vanguarda artística. No entanto, num sentido mais preciso talvez pudéssemos dizer que essa obra o interpelou: ela o recrutou para seu próprio projeto ao se mostrar como a realidade definitiva na qual ele poderia encontrar o seu lugar como artista. Uma indicação dessa interpelação foi a vontade de Kōpcke de recrear esse trabalho enigmático do seu jeito - o que ele mesmo descreveu como uma necessidade de encontrar “a resposta mais pura possível” ao quadrado negro de Malevich.¹ No ponto de vista de Kōpcke, a resposta ao quadrado negro de Malevich *somente poderia ser uma linha* “preto no branco, ou vice versa, vermelho no vermelho, amarelo no amarelo, azul no azul, preto no preto ou branco no branco”. Durante os próximos anos Kōpcke tentaria realizar a promessa dessa *linha* de diversas maneiras. No manuscrito tipo colagem feito no começo dos anos 60 denominado *Reading/Work-pieces (Peças de Leitura/Trabalho)*, a linha surge numa variedade de formas: ela é alternadamente uma tira de texto recortado de uma página de revista, um pedaço de “poesia com motivos” onde as palavras formavam a imagem que elas descreviam, a frase “*thelinkwhichcontinues*” (*oeloquecontinua*) e, finalmente, uma série numérica em expansão.² O que une essas diferentes soluções formais é a descrição que Kōpcke faz delas: São todas denominadas *consequences (conseqüências)*. A linha é, em sua essência, a linha de causa e contiguidade, de determinação no seu sentido mais dramático. E é por esta razão que ela também passa a ter a forma de um comando. Essa “resposta pura” ao trabalho de Malevich leva ao nascimento do uso constante de Kōpcke do imperativo *continue!*, uma característica presente em seu trabalho inicial.³

Alguns desses trabalhos tem uma sensação, um resquício, de pintura construtivista ou até mesmo formalista. Mas logo seu trabalho toma um novo rumo: a linha e seu imperativo são formulados como um contínuo banal sem fim da realidade do dia a dia. Em sua montagem de trabalhos do *Reading-Work-pieces (Peças de Leitura-Trabalho)*, ele chega ao ponto de inventar uma *persona*. Esta *persona* é do tipo entediado, que vive dentro de seu apartamento, cuja vida é preenchida somente por um número infinito de pequenas tarefas inacabadas *a serem continuadas*:

vinte cigarros - destrua-os todos - enrole mais vinte - jogue fora o tabaco restante/ destrua os vinte cigarros - enrole mais vinte - jogue fora o tabaco restante/ destrua os vinte cig r s - enro m i vinte jog ora o ab co resta te/ dest ua vinte rs - enr vinte jog o restante/ jogue o tabaco restante fora - enrole mais vinte cigarros - destrua-os todos/ enrole mais vinte cigarros - jogue fora o tabaco restante - destrua os vinte cig (sic)⁴

Shifting Affiliations & Conflicting Visions: A Short Note on Fluxus in Scandinavia

Ina Blom

In the early 1950's the German artist Arthur (Addi) Kōpcke reacted to the appeal of Kasimir Malevich's black monochrome painting - arguably one of the most enigmatic works in the history of the avant-garde. However, in a more precise sense one could perhaps say that it interpellated him: It recruited him for its own project by appearing as the one definitive reality in which he himself would find his place, as an artist. The sign of this interpellation was Kōpcke's desire to recreate this enigmatic work in his own terms - what he himself described as a need to find “the purest possible answer” to Malevich's black square.¹ The answer he found is interesting on many accounts. There is, on the one hand, Kōpcke's marked displacement of Malevich's concerns, as he reformulates the question of painterly reality as a question of the limits between art and reality in general. And, on the other hand, there are the connections that can be traced between his answer and a type of work, developed within a larger circle of artists who would at one point be identified with the name “Fluxus”. In Kōpcke's view, the answer to Malevich's square of black could *only be a line*: “black on white or vice versa, or red on red, yellow on yellow, blue on blue, black on black or white on white.” In the years to come Kōpcke would try to fulfill the promise of this *line* in different ways. In his early sixties collage-manuscript of *Reading-Work-Pieces*, the line takes on a variety of shapes: it is, alternatively, a strip of text cut out from a magazine page, a piece of “pattern poetry” where the words constitute the image they describe, the sentence “*thelinkwhichcontinues*” and, finally, an expanding number series.² What unites these different formal solutions is Kōpcke's description of them: they are all named *consequences*. The line is, essentially, the line of cause and contiguity, of determinacy in the most dramatic sense. For this reason it also takes on the shape of a command. This “pure response” to Malevich gives birth to Kōpcke's constant use of the imperative *continue!*, a feature which runs through his early work.³

Some of these works still have a constructivist or even formalist painterly feel. But soon things take a new direction: The line and its imperative is formulated in terms of the endless banal continuum of everyday reality. In his assembled *Reading-Work-Pieces*, it even conjures up a *persona*, a type of bored apartment-dweller whose life is filled only with an infinite amount of minor unfinished tasks *to be continued*:

20 cigarettes - destroy them all - roll new 20 - throw rest of tobacco away/destroy the 20 cigarettes - roll new 20 - throw rest of tobacco away/destroy the 20 cig e s - ro ew 20 thr est f ob c way/diss oy 20 a-r 20 thr r est of j / throw rest of tobacco away - roll new 20 cigarettes - destroy them all /roll new 20 cigarettes - trow rest of tobacco away - destroy the 20 cig (sic)⁴

NIKOLAI KIRKE

23. og 24. samt 26., 27. og 28. november 1962 kl. 20

samt

ALLÉ SCENEN

Søndag den 25. november 1962 kl. 15

FLUXUS

MUSIK OG ANTI-MUSIK
DET INSTRUMENTALE TEATER

6 PRO- ET CONTRAGRAMMER

Medvirkende:

Nam June
Dick
Alison
Emmett
Arthur
Albert
Wolf
Robert
George
Jørgen
Musica

med

Paik
Higgins
Knowles
Williams
Köpcke
Mertz
Vostell
Filliou
Maciunas
Friisholm
Vitalis

ere

Arr. af: Det Unge Tonekunstnerselskab - Galerie Köpcke - Kunstbiblioteket, Nikolai Kirke

Entré 4 kr. - Abonnement 15 kr. Billelsalg hos Wilhelm Hansen, Gøttestræde 9, Central 5457
samt ved indgangen. Billelsalg til søndag den 25. november i A- og scenen, Central 1490

Fluxus, a Música e a Anti-música Instrumental no Teatro, novembro de 1962 - Copenhagen.

Fluxus, Musik og Anti-musik Det Instrumentale Teater November, 1962 - Copenhagen.

Os imperativos do texto de alguma forma conseguem alinhar o enrolar e jogar fora maníaco de cigarros com o processo irreversivelmente linear de digitar numa máquina de escrever mecânica: as letras que estão faltando parecem estar caindo da página como tabaco derramado. As demandas que a máquina de escrever nos faz nos levam à compulsão: você *tem* de continuar, e você *vai*, mais cedo ou mais tarde, errar. Em outras palavras, omitir é ao mesmo tempo inevitável e obsessivo. É claro que a "realidade do dia a dia" era tema central na cena emergente dos Novos Realistas à qual Köpcke estava associado. No entanto, a medida que você vê os *Reading-Work pieces*, você se espanta com a imagem um tanto excêntrica que é apresentada do dia a dia. O dia a dia se apresenta somente

The imperatives of the text somehow align the maniacal rolling and throwing away of cigarettes with the irreversibly linear process of typing on a mechanical typewriter: missed letters seem to be dropping from the page like spilled tobacco. The demands of the typewriter points in the direction of a compulsion: you *must* go on, and you *will*, sooner or later, miss. Missing out is, in other words, both inevitable and obsessive. "Everyday reality" was of course a central term for the budding New Realist scene with which Köpcke was associated. Yet, as you go through the *Reading-Work Pieces*, you are struck by the rather eccentric image of the everyday that is presented here.

em termos de seu empenho compulsivo de atingir a continuidade assim como seu inevitável fracasso. O resultado é que um sentido bastante sublime de paradoxo surge do detrito sem fim de banalidade: em um só movimento sentimos a força que a realidade tem sobre nós assim como o fracasso dramático ou a *ausência* na realidade em si.

Estou apresentando essa visão particular e excêntrica do dia a dia que surge no trabalho de Addi K pcke como uma forma de abordar a difícil questão de o que, se á que há algo, constituiu Fluxus na Escandinávia. Primeiro alguns fatos históricos: K pcke vivia em Copenhague onde, durante os anos de 1958 até 1963, dirigiu uma pequena galeria. Entre algumas das pessoas que expuseram l  nesse período estavam: Piero Manzoni, Diter Rot, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri e Robert Filliou. Em 1962 a galeria recebeu um espaço temporário de exposi o em Knud Pedersen's Art Library, uma livraria de arte localizada na igreja Nicolai, que passou a ter um uso secular. K pcke tinha contato com alguns dos artistas envolvidos no primeiro Festival Fluxus "oficial" organizado por George Maciunas em Wiesbaden em setembro de 1962 (que também havia participado num festival de orienta o similar em outubro em Londres chamado *Misfits Festival (Festival dos Desajustados)*). Um segundo Festival Fluxus, com mais ou menos os participantes e programa o, foi sediado no espaço da livraria em novembro daquele ano assim fazendo com que Copenhague se tornasse um dos locais marcados no mapa do Fluxus.

Com sua determina o dramática da *linha* no contexto do dia a dia o trabalho de K pcke ressoou de forma significativa com os trabalhos de vários outros artistas apresentados pela estrutura Fluxus de Maciunas. Por exemplo, a resposta ao trabalho de Malevich pode ser lida na versão inicial do trabalho de La Monte Young denominado *1960 Composition, (Composi o 1960)* onde ele diz "Desenhe uma linha reta e siga-a" - uma instru o simples que poderia ser interpretada de infinitas maneiras. Por outro lado, a ênfase na ausência no contínuo do dia a dia tinha pontos em comum consideráveis com a preocupa o de Robert Filliou com o feito pela metade, o incompetente e o inacabado - uma descoberta constante da crescente "ausência" no âmago do "impulso criativo" em si. O foco nessas perspectivas em Copenhague também transformou-se do começo de uma colabora o entre K pcke e o jovem compositor dinamarquês Eric Anderson. Eles criaram situa es que eram ao mesmo tempo obras de arte altamente orquestradas e complexas e produtoras discretas de "nada" (ou mais precisamente, um "nada" que não estaria acontecendo de qualquer forma). A mudança indeterminada entre complexidade e banalidade, entre a rigidez das molduras e a completa ausência de estrutura desses trabalhos parecia complementar de forma precisa a versão do dia a dia promovida por K pcke em *continue!*⁵

Al s, a concep o particular de K pcke da "realidade do dia a dia" vai direto   essência da questão das opiniões divergentes e associa es que surgem quando se menciona o termo "Fluxus". Por um lado está claro que o trabalho de K pcke parece eminentemente responsável pela esperança de George Maciunas de que Fluxus seria uma força ideológica radical ou um movimento baseado no desejo comum de abolir a arte em nome da "vida" ou do dia a dia (dá a adesão dele é "divertimento" ao invés de arte, e à "simplicidade" zen ao invés da complexidade "barroca"). Por outro lado também está completamente distante disso. Ao mesmo tempo em que Maciunas certamente compartilhava esse humor radical invariavelmente produzido por esses trabalhos, assim como da aparente ausência de estruturas artísticas tradicionais, a no o dele de Fluxus parece ter perdido o sentido paradoxal mas dramático que fazia com que esses trabalhos fossem essencialmente inadequados para o tipo de lógica que inter-relaciona os meios com os fins implícita na sua busca ideológica. No entanto, a diferença de projeto ou opinião não fez com que um número de artistas apresentados por Maciunas deixassem de usar o nome Fluxus livremente como uma forma

The everyday is presented only in terms of this compulsive drive for continuity as well as its inevitable failure. The result is that a rather sublime sense of paradox rises out of the endless detritus of banality: In one and the same movement we get to experience reality's grip on us as well as the dramatic failure or *lack* in reality itself.

I'm presenting this particular and eccentric notion of the everyday in the work of Addi K pcke as a way of approaching the difficult question of what, if anything, constituted Fluxus in Scandinavia. Some historical facts: K pcke was based in Copenhagen where, in the years between 1958 and -63, he ran a small gallery. Here he showed (among others) Piero Manzoni, Diter Rot, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri and Robert Filliou. In 1962, the gallery was given a temporary exhibition space in Knud Pedersen's Art Library, situated in the deconsecrated Nicolai Church. Through K pcke, who had contacts with the artists involved in the first "official" Fluxus Festival organized by George Maciunas in Wiesbaden in September 1962 (and who participated in the somewhat similarly oriented *Misfits Festival* in London in October), a second official Fluxus Festival, with roughly the same participants and programming, was brought to this venue in November that year, marking Copenhagen as one of the "Fluxus" places on the map.

K pcke's work with the dramatic determinacy of the *line* in the context of the everyday resonated in significant ways with the works of several other artists presented through Maciunas's Fluxus framework. For instance, his answer to Malevich reads like an earlier version of La Monte Young's *1960 Composition* "Draw a straight line and follow it" - a simple instruction which could be interpreted in an infinite number of ways. On the other hand, the emphasis on the lack in the continuum of the everyday, had important points in common with Robert Filliou's preoccupation with the half-made, the incompetent and the unfinished - a continual discovery of the always growing "lack" at the core of the "creative drive" itself. The focus on such perspectives in Copenhagen also became the start of a collaboration between K pcke and the young Danish composer Eric Andersen, who created situations which were, at once, highly orchestrated and complex artworks *and* discreet producers of "nothing" (or, more precisely, "nothing" that would not be happening anyway). The indeterminate shifting between complexity and banality, between the fixity of frames and an utter lack of frameworks in these works seemed to complement precisely that version of the everyday promoted by K pcke's *continue!*⁵

In fact, K pcke's particular conception of "everyday reality" goes to the core of the question of the different opinions and affiliations which are set in motion by any mention of the word "Fluxus." On the one hand it is clear that K pcke's work seemed eminently amenable to George Maciunas's hope that Fluxus would be a radical ideological force or movement based on a communal desire to abolish art for the sake of "life" or the everyday (hence his adherence to "amusement" rather than art, and to zen-like "simplicity" rather than "baroque" complexity). On the other hand it is also completely alien to it. While Maciunas certainly shared in the radical humor invariably produced by these works, as well as their apparent lack of traditional artistic frameworks, his notion of Fluxus seems to have missed out on the more dramatic sense of paradox which made them essentially unsuited for the kind of means-end logic implicit in his ideological quest. However, this difference of project or opinion did not prevent a number of the artists presented by Maciunas from also using the name Fluxus loosely as a way of manifesting a sense of aesthetic identity, whether or not their activities were actually produced

de manifestar um sentido de identidade estética independente do fato de suas atividades serem ou não produzidas ou publicadas sob o nome oficial Fluxus. O nome pegou - talvez porque servia para diferenciá-los de outros agrupamentos radicais de artistas com (aparentemente) visões similares do real e dia a dia - as vezes até competindo pelo uso do nome Fluxus.

No contexto dinamarquês o nome Fluxus serviu obviamente como um tampão ou freio das atividades da Bauhaus e dos Situacionistas Internacionais, assim como das atividades orientadas de forma mais geral pelo *pop* e *happenings* da escola EKS. Uma divisão durante a exposição MAJ de 1964 em Charlottenborg (um evento Fluxus não-oficial) mostrou sérias divergências estéticas dentre os artistas que eram, de uma forma ou outra, associados a Fluxus. O conflito parece ter sido provocado principalmente pelo sentido do real promovido por Joseph Beuys. Este artista, que já havia cooperado com Maciunas no Festival Fluxus de 1963 em Düsseldorf, usava materiais do dia a dia em situações altamente simbólicas, mitológicas ou até shamanísticas, conduzidas em tempo real. Dois "times" surgiram do conflito: Joseph Beuys juntou-se com o compositor dinamarquês Henning Christiansen e Wolf Vostell, e um segundo grupo era formado por Kōpcke, Andersen, Emmett Williams e Tomas Schmit. Este segundo grupo pareceu estar mais unificado em sua abordagem particular.⁶ O fato de Maciunas denunciar o simbolismo exagerado de Beuys não fez com que Beuys e seu colaborador Henning Christiansen deixassem de usar o nome Fluxus em diversas ocasiões. No entanto, essa identificação era ambivalente: Beuys também criticava "os artistas Fluxus" por não realizarem o potencial transformador político e espiritual do uso deles do dia a dia.

Desta forma, a história de Fluxus na Escandinávia mostra quão difícil é de se falar de Fluxus como somente *um* fenômeno, movimento ou identidade artística. Isto não significa que (como já foi implícito várias vezes) Fluxus seja essencialmente inclusivo e pluralista sem fim, contendo qualquer coisa e tudo ao mesmo tempo, desafiando uma definição. Se a história do estranho afeto de Kōpcke pela *linha* pode trazer algum tipo de luz sobre o ambiente imediatamente ao seu redor, ela nos diz que a palavra "Fluxus" é um índice de associações mutáveis e visões contraditórias.

or published under the official Fluxus heading. The name stuck - perhaps because it served to differentiate them from other radical groupings of artists with (seemingly) similar stakes in the real and the everyday - and sometimes even with competing claims to the name Fluxus.

Within the Danish context, the name Fluxus obviously served as a buffer against the activities of the Bauhaus Situationists and the International Situationist, as well as against the more general pop- and happenings-oriented activities of the EKS-school. A schisma during the 1964 MAJ Exhibition in Charlottenborg (not an official Fluxus event) showed, however, serious aesthetic dissent among artists who were all, in one way or another, associated with Fluxus. The conflict seems to have been triggered primarily by the sense of the real promoted by Joseph Beuys, who had cooperated with Maciunas on the 1963 Fluxus Festival in Düsseldorf, and who used everyday materials in highly symbolical, mythological or even shamanistic situations conducted in real time. Two "camps" evolved from the conflict: While Joseph Beuys joined the Danish composer Henning Christiansen together with Wolf Vostell, a second grouping, consisting of Kōpcke, Andersen, Emmett Williams and Tomas Schmit seems to have become more unified in their particular approach.⁶ The fact that Maciunas also denounced Beuys's high-minded symbolism, did not prevent Beuys and his collaborator Henning Christiansen from using the name Fluxus on many occasions. However, this identification was ambivalent: Beuys also criticized "the Fluxus artists" for not realizing the politically and spiritually transformative potential of their use of the everyday.

In this way, the history of Fluxus in Scandinavia demonstrates the difficulty of speaking of Fluxus as *one* phenomenon, movement or artistic identity. This does not mean (as is often roundly implied) that Fluxus is essentially inclusive and endlessly pluralist, containing anything and everything, defying definition. If the story of Kōpcke's strange affection for the *line* casts any light on his immediate surroundings, it tells us of the word "Fluxus" as an index of shifting affiliations and conflicting visions.

¹ *Reading Work piece 39*, in Kōpcke, *Begreifen Erleben*, Berlin 1994:99. Neste texto a idéia citada está datada em 1950.

² *Reading/Work piece 4a*, op. cit.: 99-103

³ A palavra *continue* aparece, tanto no inglês quanto no alemão (*fortsetzen*), escrita no fim de peças do tipo instrução, ou em borracha colada nas peças. Também é representada por uma grande quantidade de recortes de revistas e jornais com frases tipo: "continued on page..." ou "continuado na página..." e "to be continued" ou "a ser continuado...". As vezes a palavra é abreviada como "&c" ou simplesmente "etc."

⁴ Addi Kōpcke, *Music while you work # 1* (dedicado a Wolf Vostell). In Kōpcke, op. cit.: 165. Este texto também faz parte do *Reading-Work pieces* (montado em aproximadamente 1962)

⁵ Eu discuti essas idéias de forma mais aprofundada em *The Cut Through Time. A Version of the Dada/Neodada Repetition*, Universidade de Oslo, 1999

⁶ Este não é um relato exaustivo dos artistas escandinavos associados a Fluxus. O festival de 1962 em Copenhague também "recrutou" o poeta e especialista em folclore Bengt af Klintberg, da Suécia, que estava associado à nova cena musical de Estocolmo e que passou a produzir e se apresentar em noites Fluxus em Estocolmo e Oslo e também a fazer publicações no Something Else Press de Dick Higgins. Em meados dos anos 60, o artista dinamarquês Per Kirkeby produziu algumas edições com Maciunas em Nova Iorque. Henning Christiansen, que também estava presente no festival de 1962, colaborou mais adiante extensivamente com Joseph Beuys.

¹ *Reading-Work-Piece 39*, in Kōpcke, *Begreifen Erleben*, Berlin 1994: 99. It is in this text that the idea is dated 1950.

² *Reading-Work-Piece 4a*, op. cit.: 99-103.

³ The word *continue* appears both in English and German (*fortsetzen*), written at the end of instruction-like pieces, or rubber stamped across them. It is also represented by heaps of "continued on page..." or "to be continued" cut out of magazines and newspapers. It is also at times abbreviated as "&c", or, simply, "etc."

⁴ Addi Kōpcke, *Music while you work # 1 (dedicated to Wolf Vostell)*. In Kōpcke, op. cit.: 165. This text is also part of the *Reading-Work-Pieces* (assembled c. 1962).

⁵ I have discussed these ideas more at length in *The Cut Through Time. A Version of the Dada/Neodada Repetition*, University of Oslo, 1999.

⁶ This is not an exhaustive account of the Scandinavian artists associated with Fluxus. The 1962 Festival in Copenhagen also "recruited" the Swedish poet & folklorist Bengt af Klintberg, who was affiliated with the new music scene in Stockholm, and went on to perform and produce Fluxus evenings in Stockholm and Oslo, as well as to publish with Dick Higgins' Something Else Press. In the mid 60's the Danish artist Per Kirkeby produce a few editions with Maciunas in New York. Henning Christiansen, who was also present at the 1962 festival, went on to collaborate extensively with Joseph Beuys.



Willem de Ridder, Serviço Europeu de encomendas pelo correio/Lojaflux Inverno de 1964/65 Foto de Wim van der Linden
Willem de Ridder, *European Mail-Order Warehouse/Fluxshop*. Winter 1964/65. Photo by Wim van der Linden

Fluxus: "Acabamos sendo um bando de palhaços"¹

Thomas Kellein

Já no século 17, mais de 300 anos antes do primeiro vôo para a lua, o especialista lituano em artilharia Kazimieras Semenavlcius havia desenvolvido um protótipo para o primeiro foguete multietápico do mundo.
(From the prospectus of the Lithuanian pavilion, Expo 2000 Hannover)

Teatro do Absurdo, Dada, Antiarte: todas essas tentativas de achar um simples ponto de comparação para o Fluxus não alcançam o radicalismo cultural e filosófico absolutamente explosivo do fenômeno. Fluxus era o que fazia Joseph Beuys? ou era um movimento de artistas? Estaria o Fluxus "entre" todas as categorias existentes? "Estranhamente, para alguns historiadores os detalhes do começo do Fluxus se tornam mais claros a medida que recuam no tempo" escreveu Emmett Williams em 1991.² Desde então, com a ajuda do próprio livro de Williams, *Mr. Fluxus* (publicado em alemão em 1996 e no original em inglês em 1997),³ a névoa que rodeia o assunto tem clareado um pouco. Uma abundância de novos textos publicados têm mostrado quanto todo o fenômeno Fluxus dependia de uma pessoa: o "presidente" George Maciunas. Tomas Schmit descreveu o grande designer, editor, enciclopedista e empresário de arte como "um Lituano/Americano asmático que se agarrava à vida com uma enorme pilha de remédios... era um ascético que aplicava todo o seu dinheiro, e, na medida do que lhe permitiam seu trabalho e sua saúde, seu tempo e energia num cuidadoso e duro (infelizmente parcialmente desnecessário) trabalho para o Fluxus."⁴ Willem de Ridder, a quem Maciunas concedeu o título de Presidente Norte Europeu do Fluxus como recompensa por ter organizado um concerto bem-sucedido em Amsterdã em 1963, descreveu o que se seguiu, um plano para estabelecer um serviço de encomendas pelo correio europeu para os produtos do Fluxus: "Depois daquilo passei a receber instruções regularmente da matriz em Nova Iorque. Instruções precisas sobre quem era e quem não era Fluxus. Quem estava perdido para sempre e quem era promotor. Concordamos que o Fluxus tinha que seguir regras rígidas, porque já havia se tornado claro para mim que o Fluxus só existia na imaginação de George."⁵

A história do Fluxus começa, mais ou menos, no inverno de 1960-61, quando Maciunas, um estudante de design de longa data, um historiador da arte sem diploma e mal sucedido comerciante de instrumentos musicais antigos, se uniu a um grupo de jovens artistas e compositores de Nova Iorque que faziam parte do círculo do grande professor John Cage para publicarem uma revista intitulada *Fluxus*. O que resultou disso não foi, no entanto, uma revista; e nem aconteceu em Nova Iorque. De 1962 em diante, em Wiesbaden e em outros lugares da Europa, Maciunas organizou uma série de concertos do Fluxus que tiveram o efeito aparente de constituir um círculo internacional de jovens artistas. Destes concertos Maciunas desenvolveu uma organização no formato de um partido político com o objetivo de assegurar direitos autorais, promover com sucesso, e, no final das contas, monopolizar o trabalho dos artistas participantes, com o objetivo de estabelecer uma frente cultural e

Fluxus: "We Came Out to Be a Bunch of Jokers"¹

Thomas Kellein

As early as the 17th century, more than 300 years before the first moon flight, the Lithuanian artillery expert Kazimieras Semenavlcius developed the prototype of the worlds first multi-stage rocket.
(From the prospectus of the Lithuanian Pavilion, Expo 2000 Hannover)

Theater of the Absurd, Dada, Anti-Art: all such attempts to find a simple point of comparison for the Fluxus project have fallen short of the sheer, explosive, cultural and philosophical radicalism of the phenomenon. Was Fluxus what Joseph Beuys did? Is Fluxus an artists' movement? Does Fluxus fall "in between" all existing categories? "Strangely enough, to some historians the details of the beginnings of Fluxus become clearer as they recede further into the past." wrote Emmett Williams in 1991.² Since then, aided by Williams's own book of personal reminiscences, *Mr. Fluxus* (published in German in 1996 and in the original English in 1997),³ the mists have cleared somewhat. An abundance of newly published source texts has shown how much the whole Fluxus phenomenon depended on one person: "Chairman" George Maciunas. Tomas Schmit has described the great designer, publisher, encyclopedist, and art impresario as "a Lithuanian/American asthmatic, clinging to life with a large mountain of medicines . . . he was an ascetic who put all his money and, as far as his job and his health permitted, all his time and energy into painstaking and hard (unfortunately, partly unnecessary) work for Fluxus."⁴ Willem de Ridder, on whom Maciunas conferred the title of North European Chairman of Fluxus as a reward for organizing a successful concert in Amsterdam in 1963, has described what came next, a plan to set up a European mail-order business for Fluxus products: "After that I got regular instructions from headquarters in New York. Precise instructions about who was Fluxus and who was not. Who was lost forever and who was promising. We agreed that Fluxus had to run a tight ship, because by that time it had become clear to me that Fluxus existed only in the imagination of George."⁵

The history of Fluxus begins, more or less, in the winter of 1960-61, when Maciunas, a long-standing design student, art historian with no final degree, and unsuccessful dealer in antique musical instruments, joined with a number of young New York artists and composers from the circle of the great teacher John Cage in planning to publish a magazine entitled *Fluxus*. What came out of all this was not, however, a magazine; nor indeed did it happen in New York. From 1962 onward, in Wiesbaden and elsewhere in Europe, Maciunas organized a number of Fluxus concerts that had the apparent effect of constituting an international circle of young artists. From the concerts Maciunas developed a party-line organization geared to copyrighting, successfully promoting, and ultimately monopolizing the work of individual participant artists, with the objective of setting up a united cultural and

política unida que se manifestasse contra todas as formas de arte reacionária. Visto que os contratos de exclusividade planejados criaram problemas financeiros intratáveis desde o começo, e que muitos não gostavam deles, a maioria dos músicos, escritores, e artistas envolvidos abandonaram o grupo muito cedo. Maciunas, por sua vez, só deslançou como designer e editor quando os concertos haviam terminado. Na época de sua morte em 1978, centenas de produtos Fluxus haviam sido comercializados.

Maciunas adorava o trabalho dos seus colegas do Fluxus – peças como a *Monthly Review of the University of Avant-Garde Hinduism* (Revista Mensal da Universidade de Hinduísmo de Vanguarda) de Nam June Paik, feita de cartões postais carimbados; o livro *L'optique moderne* (A ótica moderna) de Daniel Spoerri, com um par de óculos de faquir cujo aro tinha agulhas que apontavam para dentro; a coleção de cartões de Arte Conceitual *Water Yam* (Inhame) de George Brecht; e o livro de La Monte Young intitulado *Compositions 1961* (Composições 1961), que consistia de repetições da obra *Draw a straight line and follow it* (Desenhe uma linha reta e siga-a)— publicadas como *Fluxus a, b, c, d*. Ele ofereceu a letra *f* a Robert Filliou. Mesmo antes de a obra estar terminada e de ser distribuída, Maciunas escreveu

“Então Emmett é ‘f’ ou ‘g’ e assim por diante passando por x, y, z, aí teremos a-a, b-b, etc... e então a-a-a. De forma que em 100 anos teremos a-a-a-a-a-a, etc.”⁶

Um manifesto de inauguração, que continha uma referência explícita ao dadaísmo, foi publicado. O objetivo era sujeitar todas “as artes do ‘tempo’ às artes do ‘espaço’, sem fronteiras” sistematicamente desvelar todo o contínuo espaço/temporal burguês existente por meios artísticos, trocando todos os seus estilos e suportes por uma nova forma de Arte Concreta governada por uma radical unidimensionalidade. Além de Paik, Brecht, Young, Filliou, Spoerri, e Williams, entre os principais artistas promovidos por Maciunas estavam Erik Andersen Ay-O, Henry Flynt, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Ben Patterson, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, o grupo japonês Hi-Red-Center, e um número variável de outros depois de 1966. O Presidente escrevia convites para artistas, programava as apresentações, projetava os pôsteres e os outros materiais impressos, alugava salas, organizava os procedimentos quando possível, tirava fotografias, encontrava alojamentos, e subsequente se fez responsável por assegurar que, na forma de *Caixas-Fluxus* e uma revista (que chegou a ser publicada, apesar de que brevemente, em 1963), pelo menos algum produto Fluxus permanente fosse criado para apressar a queda do mercado de arte. A maioria dos múltiplos do Fluxus era produzida em caixas de plástico com tampas com dobradiças, que mediam 3x12x9 centímetros. Entre as idéias estavam numerosas caixas *Games & Puzzles* (Jogos e Quebra-cabeças) de George Brecht: uma destas, *Swim Puzzle* (Quebra-cabeça para nadar), continha uma concha pequena e um cartão impresso com as palavras “Swim Puzzle”. O projeto para a edição padrão do *Mystery Box* (Caixa Misteriosa) de Ben Vautier previa que esta conteria poeira. Para a edição de luxo, aumentada para 5 x 20 x 20 centímetros, Maciunas pensou em encher a caixa com cascas de ovo. Numa versão cúbica, 25 x 25 x 25 centímetros, *Mystery Box* conteria lixo como cascas de laranja ou saquinhos de chá usados. Com um pragmatismo macabro, Maciunas comentou numa carta de Nova Iorque em 1963:

“Isto será muito prático, pois poderemos nos livrar de lixo com esse método e ao mesmo tempo ganhar dinheiro com ele.”⁷

Tanto para obras tangíveis quanto para performances, Maciunas se ocupava de conseguir materiais, projetar e imprimir cartões com os títulos ou partituras, de se corresponder com os artistas (a ponto de ter idéias por eles), de projetar uma etiqueta para o nome de cada artista e de distribuir mercadorias. De 1964 em diante, além da European Mail-Order House (o serviço europeu de encomendas pelo correio) de Willem de Ridder em Amsterdam, uma Loja Flux funcionava teoricamente no endereço 359 Canal Street em Nova

York, para servir de frente política para campanha contra todas as formas de estabelecimento de arte. Desde os intencionados acordos exclusivos que criaram problemas financeiros desde o começo, e que foram amplamente odiados, a maioria dos músicos, escritores, e artistas preocupados logo se retirou. Maciunas, por sua vez, entrou em sua caminhada como designer e editor apenas depois dos concertos terem chegado ao fim. No momento de sua morte em 1978, centenas de produtos Fluxus haviam sido comercializados.

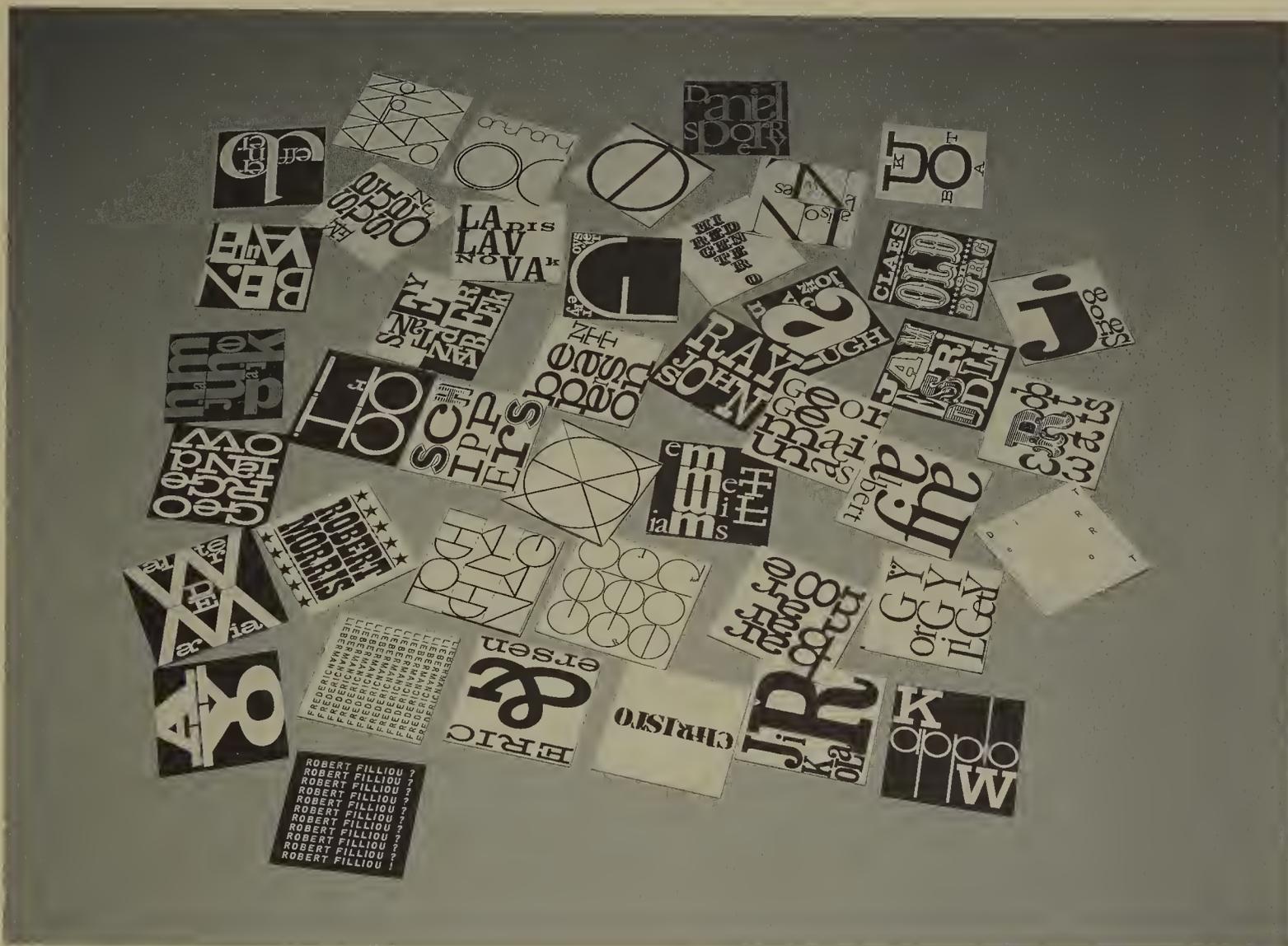
Maciunas amava o trabalho dos seus colegas do Fluxus—peças como a *Monthly Review of the University of Avant-Garde Hinduism*, feita de cartões postais carimbados; Daniel Spoerri's book *L'optique moderne*, with a pair of fakir spectacles studded with inward-pointing nails; George Brecht's *Water Yam* collection of Conceptual Art cards; and La Monte Young's booklet *Compositions 1961*, consisting of repetitions of the piece *Draw a straight line and follow it*— and published them as *Fluxus a, b, c, d*. He offered the letter *f* to Robert Filliou. Even before any work had been done or distributed, Maciunas wrote:

“Then Emmett is ‘f’ or ‘g’ and so on through x, y, z, then we'll have a-a, b-b, etc..., then a-a-a. So in 100 years we will have a-a-a-a-a-a, etc.”⁶

A launch manifesto was issued, containing an explicit reference to Dadaism. The aim was to subject all “‘time’ arts to ‘space’ arts (with) no borderlines:” to systematically debunk the entire extant bourgeois space/time continuum by artistic means, replacing all of its genres and media with a new form of Concrete Art governed by a radical one-dimensionality. In addition to Paik, Brecht, Young, Filliou, Spoerri and Williams, the leading players promoted by Maciunas included Erik Andersen Ay-O, Henry Flynt, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Ben Patterson, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, the Japanese group Hi-Red-Center, and changing others after 1966. The Chairman wrote invitations to the artists, asked them for pieces, programmed the performances, designed the posters and printed matter, rented halls, organized the proceedings where possible, took photographs, found accommodation, and subsequently made himself responsible for ensuring that, in the shape of *Fluxus-Boxes* and a magazine (which did appear, albeit briefly, after 1963), at least some permanent FLUXUS product was created to hasten the downfall of the art market. Most Fluxus multiples were issued in plastic boxes with hinged lids, measuring 3x12x9 centimeters. Ideas included numerous *Games & Puzzles* boxes by George Brecht: one of these, *Swim Puzzle*, contained a tiny shell and a card printed with the words “Swim Puzzle.” The standard edition of Ben Vautier's *Mystery Box* was planned to contain dust. For a deluxe edition, enlarged to 5 x 20 x 20 centimeters. Maciunas thought of filling the box with eggshells. In a cubic version, 25 x 25 x 25 centimeters, *Mystery Box* was to contain trash such as orange peel or used teabags. With macabre pragmatism, Maciunas commented in a letter from New York in 1964:

“This will be very practical since we can dispose of garbage by this method and even get money for it.”⁷

For tangible and performance works alike, Maciunas undertook to procure materials, to design and print title cards or scores, to correspond with artists (up to the point of having their ideas for them), to design a name label for each artist and to distribute the merchandise. From 1964 onward, in addition to Willem de Ridder's European Mail Order House in Amsterdam, a Flux Shop was theoretically trading at 359 Canal Street, New York, with none but



Cartões com os nomes de artistas Fluxus,
design de George Maciunas, 1964. Foto de R.H. Hensleigh
Fluxus Artists Name Cards,
designed by George Maciunas, 1964. Photo R.H. Hensleigh

lorque, vendendo somente obras politicamente corretas. Maciunas fazia listas de inventário regularmente, mas, como ele admitiu em uma entrevista pouco tempo antes de sua morte, sequer um cliente apareceu no primeiro ano.⁸ Nem houve qualquer demanda que pudesse ser medida nos anos que se seguiram. No entanto, vários outros artistas adotaram o nome Fluxus, e a revolução, quando finalmente chegou, impressionou a maioria das pessoas na forma de revoltas estudantis.

Os trabalhos do Fluxus eram expressamente, simples e baratos. Quase nenhuma galeria privada os vendeu. Eram de fato, piadas e paradoxos artísticos em formato de brinquedo. Os precedentes para o lançamento desse programa incluíam os *Readymades* de Marcel Duchamp, as *Boxes* (Caixas) de Joseph Cornell, e a exposição *The Art of Assemblage* (The Museum of Modern Art, Nova Iorque, final de 1961). A escolha de conteúdo era derivada em parte do *Chance Imagery* (Imagens ao Acaso) de Brecht feito em 1957. Brecht começava o seu texto citando Tristan Tzara que dizia que – longe da arte ser a mais preciosa, celestial e universal benção na vida – que a própria vida é muito mais interessante do que a arte. Para Maciunas e seus colegas mais próximos, desde os dias dos concertos europeus, o exemplo perfeito de uma peça Fluxus era o *Exit* (Saída) de Brecht, um cartão branco tirado de *Water Yam* impresso com o seu título, o cabeçalho “Evento de Palavras”, o nome do artista e a data, “Primavera 1961”. O artista havia simplesmente conferido a

politically correct works on sale. Maciunas regularly produced stock lists, but, as he admitted in an interview shortly before his death, not one customer showed up in the whole of the first year.⁸ Nor was there any measurable demand in the years that followed. However, a number of other artists adopted the name Fluxus, and the revolution, when it eventually came, impinged on most people in the form of student revolt.

Fluxus works were, expressly, simple and cheap. Very few privately owned galleries ever sold them. They were, in fact, artistic gags and paradoxes in a toy format. The precedents that lay behind the launch of the program included Marcel Duchamp's *Readymades*, Joseph Cornell's *Boxes*, and the exhibition *The Art of Assemblage* (The Museum of Modern Art, New York, late 1961). The choice of content derived in part from Brecht's *Chance Imagery* of 1957. Brecht began his text by quoting Tristan Tzara to the effect that—far from art being life's most precious, celestial, universal boon—life itself is far more interesting than art. For Maciunas and his closest colleagues, from the early days of the European concerts onward, the perfect example of a Fluxus piece was Brecht's *Exit*, a white card from *Water Yam* printed with its title, the heading “Word Event,” the artist's name, and the date “Spring 1961.” The artist had simply conferred the status

condição de arte a todas as saídas, todas as placas de saída, e ao conceito de saída como um todo. Um sistema de arte doentio que havia sido reduzido a uma diversão burguesa deveria ser reduzido por meio de um senso de humor drástico, ilogismos e anticlímax reducionistas. Relativamente anônimo, o trabalho resultante deveria esvaziar o vangorioso egoísmo da profissão artística. Na análise Marxista de Maciunas, o trabalhador produtivo se tornaria ativo por conta própria apenas após o final de uma jornada de trabalho de oito horas. Então, entre 5 e 10 da noite, ele ou ela assumiria a luta contra artistas e colecionadores ociosos e improdutivos em nome do Fluxus.⁹ Em 1965 Maciunas estabeleceu a Cooperativa Fluxhouse que transferia prédios vazios no SoHo (que ele havia comprado com dinheiro emprestado) a vários acionistas que haviam pago alguns dólares cada, abrindo o caminho para uma frente unida de artistas. Cineastas, músicos, escritores, e editores ocuparam e reformularam o bairro inteiro. Mas – assim como os concertos Fluxus, que chegaram ao fim cedo, em 1964, e os múltiplos subsequentes, que venderam apenas algumas cópias para alguns amigos – esse novo projeto Fluxus se seguiu apenas pela expansão do SoHo como um bem-sucedido (no sentido burguês) bairro de artistas frequentado por um tipo completamente diferente de artistas, e, principalmente, por consumidores e turistas da moda. Em novembro de 1975, Maciunas foi atacado enquanto renovava um apartamento: foi hospitalizado com quatro costelas quebradas, um pulmão colapsado, e tendo perdido a vista de um dos olhos. Escreveu que, para evitar que o incidente se repetisse, ele pretendia empacotar o seu agressor mafioso numa caixa Fluxus e exibir o resultado como um exemplo da *Escultura-Ao-Vivo-Fluxus* de Ben Vautier.

Até hoje, seguindo a tradição verdadeiramente Schweikiana, Fluxus permanece sendo Arte Perdedora. Filosoficamente, nunca deixou de desmascarar a fome por sensação e ilusão que se encontra no coração do sistema capitalista de entretenimento, tanto nas artes “eruditas” quanto nas “populares”. “Acabamos sendo um bando de palhaços”, disse Maciunas pouco antes da sua morte – como se ainda fosse incapaz de acreditar que isto era tudo que o movimento havia se tornado. A verdade é que o núcleo artístico do Fluxus continua sendo tão assustadoramente radical quanto sempre foi: como se o Juízo Final fosse jogar sua sombra sobre o mercado de arte internacional.

of a work of art on all exits, all exit signs, and the whole concept of an exit. A sick art system that had been reduced to a bourgeois diversion was to be purged by means of drastic humor, non-sequiturs, and reductionist anticlimaxes. Relatively anonymous, the resulting work would deflate the vainglorious egotism of the artistic profession. In Maciunas’s Marxist analysis, the productive worker would become active on his or her own account only after the end of an eight-hour working day. Then, between 5 and 10 p.m., he or she would take up the fight against idle and unproductive artists and collectors in the name of Fluxus.⁹ In 1965 Maciunas set up the Fluxhouse Cooperative to reassign vacant buildings in SoHo (which he had bought with borrowed funds) to a number of shareholders who had paid a few dollars each thus opening the way for a united front of artists. Filmmakers, musicians, writers, and publishers to occupy and reshape the whole neighborhood. But—just as the Fluxus concerts came to an end as early as 1964, and the subsequent multiples sold only to a few friends—this new Fluxus project was followed only by the rise of SoHo as a successful (in the bourgeois sense) artistic quarter frequented by a completely different breed of artists and principally, by fashionable consumers and tourists. In November 1975, Maciunas himself was attacked while renovating a loft, was hospitalized with four broken ribs and a collapsed lung, and lost the sight of one eye. He wrote that, to avoid any repetition of the incident, he intended to pack his Mafia assailant into a Fluxus crate and exhibit the result as an instance of Ben Vautier’s *Flux-Live-Sculpture*.¹⁰

To this day, in the true Schweikian tradition, Fluxus has remained Loser Art. Philosophically, it has never ceased to unmask the hunger for sensation and illusion that lies at the heart of the capitalist entertainment system, both “high” and “low.” “We came out to be a bunch of jokers,” said Maciunas shortly before his death—as if still unable to believe that this was possibly all there was to it. The truth is that the artistic core of Fluxus remains no less startlingly radical than it ever was: it is as if the Last Judgment were to cast its shadow over the international art market.

¹ Larry Miller, “Entrevista com George Maciunas. 24 de março de 1973,” in Jon Hendricks, ed., *FLUXUS etc. / Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Nova Iorque: Ink &, 1983, 10-28, 27.

² Emmett Williams em sua entrevista, “Die Leiden des jungen Emmett,” *Kunstforum International*, vol. 115 (setembro-outubro de 1991), 179, e o começo do meu texto “I make jokes! Fluxus Through the Eyes of ‘Chairman’ George Maciunas,” no catálogo de exposição *Fluxus*, Basileia / Tóquio / Londres / Nova Iorque: Kunsthalle Basel / Edition Hansjörg Mayer / The Watari Museum of Contemporary Art / Thames and Hudson, 1994, 7.

³ Emmett Williams e Ann Noel, editores, *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978. Baseado nas memórias pessoais recolhidas por Emmett Williams e Ay-O*, Londres e Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997.

⁴ *Mr. Fluxus* (vide nota 3), 74.

⁵ *Mr. Fluxus* (vide nota 3), 75.

⁶ *Mr. Fluxus* (vide nota 3), 76.

⁷ A carta está na Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation. Nova Iorque, Inv. 01037.

⁸ Maciunas (vide nota 1).

⁹ George Maciunas para Tomas Schmit, 1964, in Jon Hendricks, ed., *Fluxus etc. / Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Baxter Art Gallery / California Institute of Technology, 1983, 166f.

¹⁰ Ilustração da peça de Maciunas in Williams 1996 (vide nota 2), 223.

Traduzido do alemão para o inglês por David Britt.

¹ Larry Miller, “Interview with George Maciunas. March 24, 1973,” in Jon Hendricks, ed., *FLUXUS etc. / Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: Ink &, 1983, 10-28; p. 27.

² Emmett Williams in his interview, “Die Leiden des jungen Emmett,” *Kunstforum International*, vol. 115 (September-October 1991), p. 179, and the beginning of my own text, “I make jokes! Fluxus Through the Eyes of ‘Chairman’ George Maciunas,” in exh. cat. *Fluxus*, Basel / Tokyo / London / New York: Kunsthalle Basel / Edition Hansjörg Mayer / The Watari Museum of Contemporary Art / Thames and Hudson, 1994, p. 7.

³ Emmett Williams and Ann Noel, eds., *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1979. Based on Personal Reminiscences Gathered by Emmett Williams and Ay-O*, London and New York: Thames and Hudson, 1997.

⁴ Williams, *Mr. Fluxus*, p. 74.

⁵ Williams, *Mr. Fluxus*, p. 75.

⁶ Williams, *Mr. Fluxus*, p. 76.

⁷ The letter is at the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation. New York, Inv. 01037.

⁸ Miller, Interview with George Maciunas, p. 27.

⁹ George Maciunas to Tomas Schmit, 1964, in Jon Hendricks, ed., *Fluxus etc. / Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Baxter Art Gallery / California Institute of Technology, 1983, p. 166f.

¹⁰ Illustration of Maciunas’s piece in Williams, “Die Leiden des jungen Emmett,” p. 223.

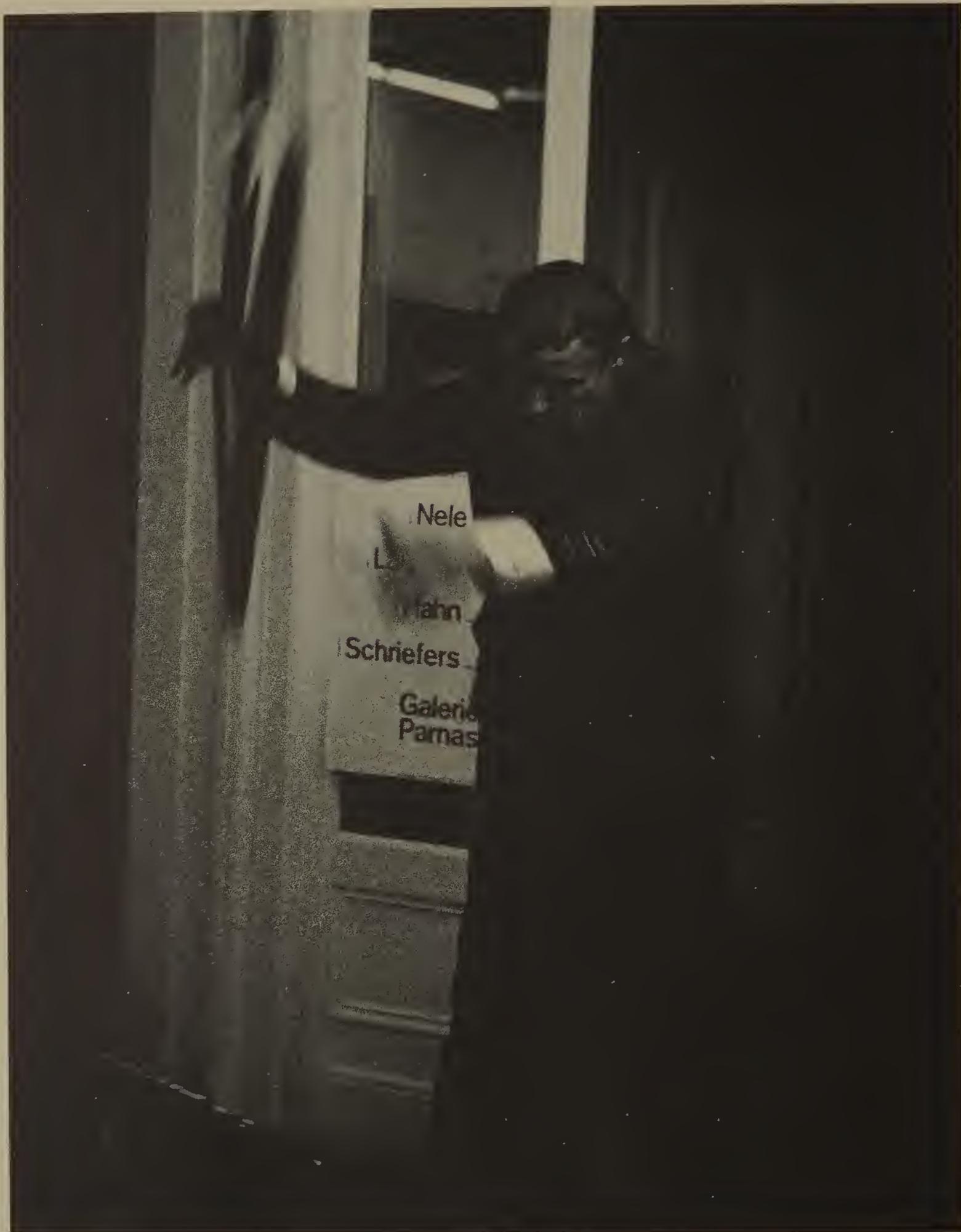
Translated from the German by David Britt

Razões para o nosso sistema de direitos autorais: no fim nós destruiríamos a autoria dos trabalhos tornando-os totalmente anônimos - assim eliminaríamos o “ego” do artista - o autor seria “FLUXUS”.

George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964

Reasons for our copyright arrangements: eventually we would destroy the authorship of pieces & make them totally anonymous - thus eliminating artists’ “ego” - Author would be “FLUXUS”.

George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964



Joseph Beuys performing his own interpretation of Philip Corner's "Piano Activities" at the opening of Nam June Paik's "Exposition of Music/Electronic Television", Galerie Parnass, Wuppertal, march 11, 1963. Photo by Rolf Jährling

FluxBeuys

Joan Rothfuss

Joseph Beuys era Fluxus? Sim, e não. É uma resposta evasiva, mas a evasão deve ser a primeira resposta se a pergunta é colocada desta maneira, porque se Beuys pode ser qualificado como Fluxus ou não depende de como se define Fluxus. Como a publicação deste livro sugere, uma definição precisa do grupo é o assunto de uma discussão acalorada que continua até hoje. Dado que o próprio nome do grupo sugere um interesse pela constância da mudança, sua prática não estaria necessariamente clarificada por uma definição precisa. A artista Alison Knowles colocou o problema sucintamente: "Tentar definir o Fluxus é antes de mais nada abordar o problema de o que significa procurar uma definição. Este processo cria uma fronteira que limita a investigação." Para mim, um dos aspectos mais profundos do Fluxus é a maneira pela qual ele desafia nossos hábitos da mente e do coração, incluindo a noção de que toda pergunta precisa de uma resposta. Mas se o Fluxus conseguir frustrar os processos taxonômicos, redutivos através dos quais a história é escrita, então o Fluxus garante que será omitido desta história. Nós historiadores achamos que seria uma pena, então continuamos a perseguir o Fluxus mesmo sabendo que ele provavelmente não quer ser pego.

O primeiro historiador do Fluxus, George Maciunas, escreveu os manifestos do grupo e as suas "declarações de objetivo", e tentou defini-lo historicamente através de um complexo diagrama que listava os artistas do Fluxus, seus antecedentes, e tendências artísticas relacionadas (mas diferentes). Também foi o primeiro curador do grupo, organizando dezenas de exposições, concertos, e publicações antológicas que realmente definiram a visão do que era o Fluxus. Apesar de que a definição de Maciunas é altamente subjetiva, inconstante e necessariamente limitante, ela é justificadamente privilegiada em relação a outras por causa da sua proximidade com os artistas e seu papel na formação de seus trabalhos. Ele esteve, afinal, entre os primeiros a reconhecer a nova sensibilidade artística que se formava no final dos anos 50, e ele depois a alimentou e a moldou, assim como a documentou. Por outro lado, por mais útil que sejam as diretrizes de Maciunas para o Fluxus, elas estão fadadas a apagar muito da nuance e da ambigüidade do meio, sem mencionar a fluidez – a própria essência do Fluxus.

Um exemplo é o caso de Beuys. Eis um artista cuja associação histórica com o grupo é inegável e que definiu seu trabalho como Fluxus por muitos anos. No entanto, Maciunas o estigmatizou dramaticamente como "um sabotador"² e declarou que "ele não tinha nada a ver com o Fluxus – e nunca teve".³ Esta opinião severa de Maciunas é ecoada por muitos dos contemporâneos de Beuys no Fluxus, apesar de que nem sempre de maneira tão estridente. Como podemos resolver isto? Assumindo que a prática complexa e multidisciplinar de Beuys possa ser explanada através de sua relação com o Fluxus como definido por Maciunas (e isto é sem dúvida o caso), então onde estão os pontos de interseção, confluência, divergência, e qual é o balanço entre eles? Será que poderemos até chegar mais perto de uma definição do Fluxus analisando as qualidades em Beuys que criaram a distância entre eles?

1.

Beuys pode ser chamado de um artista Fluxus por causa de evidências específicas no registro histórico: sua participação em um importante evento Fluxus e seu uso da palavra Fluxus para se referir a sua própria atividade artística. Beuys foi introduzido ao Fluxus através de Nam June Paik, cuja "música de ação", expressionista e física foi uma revelação para Beuys quando ele

FluxBeuys

Joan Rothfuss

Was Joseph Beuys Fluxus? Yes, and no. An evasive answer, but evasion has to be the first response if the question is posed this way, because whether Beuys qualifies as Fluxus or not obviously depends on how Fluxus is defined. As the publication of this book suggests, a precise definition of the group is the subject of an ongoing and still spirited discussion. Given that their very name suggests an interest in the constancy of change, their practice would not necessarily be clarified by being precisely defined. Artist Alison Knowles has succinctly stated the problem: "Trying to define Fluxus means engaging first of all in what it means to seek a definition. This process makes a boundary that limits investigation.¹ For me, one of the most profound aspects of Fluxus is the way it challenges our habits of mind and heart, including the notion that every question needs an answer. But if Fluxus succeeds in frustrating the taxonomic, reductive processes through which history is written, then Fluxus guarantees that it will be omitted from that history. We historians think that would be a shame, so we go on chasing Fluxus even though we know it probably doesn't want to be caught.

Fluxus' first historian, George Maciunas, wrote the group's manifestoes and "mission statements," and tried to define it historically by means of a complex chart listing Fluxus artists, their antecedents, and related (but variant) artistic tendencies. He also served as the group's first curator, organizing dozens of exhibitions, concerts, and anthological publications that in effect defined his vision of what Fluxus was. Even though Maciunas' definition is highly subjective, mercurial, and necessarily limiting, it is correctly privileged over others because of his proximity to the artists and his part in shaping their works. He was, after all, among the first to recognize the new artistic sensibility forming in the late 1950s, after which he proceeded to nurture it and mold it, as well as to document it. On the other hand, however useful Maciunas' guidelines for Fluxus may be, they are bound to erase much of the nuance and ambiguity from the field, not to mention fluidity – the very essence of Fluxus itself.

A case in point is that of Beuys. Here is an artist whose historical association with the group is undeniable and who defined his work as Fluxus for many years. Yet Maciunas dramatically branded him "a saboteur"² and declared "he had nothing to with Fluxus — ever."³ Maciunas' harsh assessment is echoed by many of Beuys' Fluxus contemporaries, though not always as stridently. How does one sort this out? Assuming that Beuys' complex, multidisciplinary practice can be illuminated by exploring his connection to Maciunas-defined Fluxus (and this is undoubtedly so), then where are the points of intersection, confluence, divergence, and what is the ultimate balance among them? Might we even get closer to a definition of Fluxus by looking at those qualities in Beuys that created the distance between them?

1.

Beuys can be called a Fluxus artist because of specific evidence in the historical record: his participation in an important Fluxus event, and his use of the word "Fluxus" to refer to his own artistic activity. Beuys was introduced to Fluxus through Nam June Paik, whose expressionistic, physical "action music" was a revelation for Beuys when he

se deparou com ela em 1959.⁴ A importância deste encontro, especialmente para Beuys, ainda não foi explorada, mas um dos mais importantes resultados foi a apresentação de Beuys a Maciunas, que levou ao *Festum Fluxorum Fluxus* de 1963 — um evento de dois dias de performances que aconteceram na Düsseldorf Kunstakademie, onde Beuys era professor. Este foi o evento durante o qual Beuys fez sua estréia como performer, apresentando duas ações: *Komposition für zwei Musikanten*, um breve entreato no qual ele dava corda a um brinquedo de lata e deixava que este se movesse até parar, e *Sibirische Symphonie 1. Satz*, uma composição provocante que terminava quando ele removía o coração de uma lebre morta

Este concerto foi um momento crucial na carreira de Beuys. Até então, sua atividade havia sido restrita à escultura e a desenhos, por mais radicais que fossem as formas e os materiais destes primeiros trabalhos (por exemplo, desenhos feitos com chá, sangue de lebre, ou nitrato de prata, e esculturas que incorporavam materiais ignóbeis como chifres de rinoceronte, jornais velhos, e garrafas descartáveis) continuavam sendo objetos tradicionalmente consumíveis, comodidades que se prestavam à serem colocados em galerias. No *Festum Fluxorum*, Beuys se afastou pela primeira vez de uma prática de estúdio em direção ao performático e colaborativo — o campo no qual ele produziria alguns dos seus maiores trabalhos. O próprio Beuys reconheceu que o Fluxus havia lhe mostrado o caminho quando disse a Caroline Tisdall em 1979 que, através de Paik e dos outros, ele havia aprendido que “qualquer coisa podia ser incluída” na arte.⁵

Beuys imediatamente adotou o Fluxus como seu grupo. Um mês depois do festival de Dusseldorf festival, ele apresentou sua terceira ação na abertura de uma exposição de Paik,⁶ e mais tarde naquele ano chamou uma importante exposição individual de Josef Beuys Fluxus.⁷ Em 1964 ele participou do *Festival der neuen Kunst* em Aachen com Emmett Williams, Eric Andersen, Wolf Vostell, Tomas Schmit, Robert Filliou e outros, e naquele mesmo ano se apresentou no *festival Majudstillingen* em Copenhague

encountered it in 1959.⁴ The importance of their meeting, especially for Beuys, has yet to be explored, but one of the most important things to come out of it was Beuys' introduction to Maciunas, which led to the 1963 *Festum Fluxorum Fluxus* — a two-day performance event that took place at the Düsseldorf Kunstakademie, where Beuys was on the faculty. For this was the event during which Beuys made his debut as a performer, presenting two actions: *Komposition für zwei Musikanten*, a brief entr'acte in which he wound up a tin toy and let it play until it ran down, and *Sibirische Symphonie 1. Satz*, a provocative composition that ended with his removing the heart from a dead hare.

The concert was a pivotal moment in Beuys' career. Until then, his activity had been limited to the making of sculpture and drawings; as radical in form and material as these early works were (e.g., drawings made with tea, hare's blood, or silver nitrate, and sculptures incorporating abject materials like rhinoceros horns, old newspapers, and discarded bottles), they remained traditionally consumable objects, i.e. gallery-friendly commodities. At the *Festum Fluxorum*, Beuys made his first move away from a studio-bound practice and towards the performative and the collaborative — the arena in which he would produce some of his greatest works. Beuys himself acknowledged that Fluxus had shown him the way when he told Caroline Tisdall in 1979 that, through Paik and the others, he had learned that “anything could be included” in art.⁵

Beuys immediately adopted Fluxus as his peer group. One month after the Düsseldorf festival, he performed his third action at the opening of a Paik exhibition,⁶ and later that year he named an important solo exhibition *Josef Beuys Fluxus*.⁷ In 1964 he participated in the *Festival der neuen Kunst* at Aachen with Emmett Williams, Eric Andersen, Wolf Vostell, Tomas Schmit, Robert Filliou, and others, and later that year he performed in the *Majudstillingen festival* in Copenhagen



Ben Vautier comendo “Comida Misteriosa” com Robert Bozzi e George Maciunas observando.
Festival Fluxus em Nice, julho de 1963. Foto Philippe François

Ben Vautier eating “Mystery Food” as Robert Bozzi and George Maciunas look on.
Fluxus Festival in Nice, July, 1963. Photo Philippe François

com muitos dos mesmos artistas.⁸ Ao longo dos anos 60 e em boa parte dos anos 70 suas próprias ações, objetos e exposições freqüentemente incluíam algum tipo de menção ao Fluxus.⁹ Até em 1978, Beuys se apresentou com Paik num evento em homenagem a George Maciunas, que havia morrido naquele mesmo ano. Beuys mais tarde falou da importância daqueles anos como “meu período Fluxus”, reconhecendo a importância do grupo no desenvolvimento das suas idéias, mas também, é claro, deixando entender que sua associação com eles havia chegado ao fim em algum momento.¹⁰

2.

Se as publicações existentes servem como indicação, Beuys parece não ter falado do *Festum Fluxorum* com freqüência, mas disse a um entrevistador em 1979 que “O pessoal do Fluxus achava que (*Komposition für zwei Musikanten*) havia sido o meu momento de transição, e que o evento da segunda noite era talvez pesado, complicado e antropológico demais para eles. No entanto, *Sibirische Symphonie 1. Satz* continha a essência de todas as minhas atividades futuras e era, eu achava, uma experiência mais ampla do que o Fluxus poderia ser.”¹¹

Esta citação é muito sugestiva. Beuys reconhece que o concerto foi o momento em que muitos dos seus colegas do Fluxus perderam interesse por ele, e articula, sem hesitações, até mesmo as propriedades da obra que podem ser chamadas de “não-fluxicas”. Ele poderia até ter dito que seu trabalho claramente ignorava uma característica crucial (e subversiva) do Fluxus: o compromisso com um processo criativo coletivo. Beuys não providenciou um registro escrito de sua ação, cujo poder dependia da sua própria presença física carismática. Evidentemente, ninguém exceto Beuys poderia ter apresentado *Sibirische Symphonie 1. Satz*. Ele também se manteve afastado do trabalho dos outros artistas, se apresentando brevemente em apenas uma peça – o *Graphis 118* de Dick Higgins.¹² Até mesmo a atitude de Beuys fora do palco parece ter contribuído para a impressão de que ele era um estranho ao grupo e não parte da “família”. Tomas Schmit conta que Beuys, depois de ter apresentado *Sibirische Symphonie 1. Satz*, deixou a platéia e os outros participantes “desconcertados” ao passar o resto da noite brincando com uma lanterna. Estivesse Beuys deliberadamente provocando os outros participantes enquanto chamava atenção para si mesmo, ou simplesmente explorando as possibilidades de uma nova forma para seu trabalho, sua atividade parece não ter estado em sincronia de alguma forma básica com o espírito do grupo.¹³

Depois do concerto em Düsseldorf, Beuys e o Fluxus tomaram rumos separados. Beuys sugere na citação acima que, quando ocorreu o concerto, ele já estava conceitualizando uma versão mais “ampla” do Fluxus, como uma espécie de correção e sugerindo que ele havia superado o Fluxus quase imediatamente. Por sua vez, Maciunas parece ter tirado Beuys de sua mala direta logo depois do *Festum Fluxorum*.¹⁴ Os dois nunca mais fariam outro concerto juntos, e apesar de que tanto Beuys quanto Maciunas estavam profundamente envolvidos na publicação de múltiplos, nunca trabalharam juntos em nenhuma edição. É especialmente fascinante que eles tenham se mantido afastados artisticamente visto que eram talvez os dois artistas entre todos do Fluxus que estavam mais entusiasmadamente comprometidos com colocar a arte a serviço de mudanças políticas e sociais. Mas este é um assunto que terá que ser explorado com mais profundidade em outro ensaio.

Muitos artistas do Fluxus questionaram a conexão de Beuys com o Fluxus por razões artísticas e ideológicas. Eric Andersen o caracterizou como um dos artistas que “tinha menos a ver com o Fluxus” e contou que em 1964 “a diferença entre (Fluxus) e Beuys era tão grande que não podíamos nem estar confinados ao mesmo festival.”¹⁵ Wolf Vostell claramente tinha Beuys em mente quando escreveu em 1968, “Fluxus é irreconciliável com o culto de celebridades ou comportamento místico/Fluxus não é baseado em terminologia cristã/Fluxus nunca usou a cruz.”¹⁶ Tomas Schmit

with many of the same artists.⁸ Throughout the 1960s and well into the 1970s his own actions, objects, and exhibitions often included an acknowledgment of some kind to Fluxus.⁹ As late as 1978 Beuys performed with Paik in an event honoring George Maciunas, who had died earlier that year. Beuys later spoke of those years as “my Fluxus period,” acknowledging the group’s importance in the development of his ideas but also, of course, implying that the association had at some point come to an end.”¹⁰

2.

If published accounts are any indication, Beuys does not seem to have spoken about the *Festum Fluxorum* very often, but he did tell an interviewer in 1979 that “The Fluxus people felt (*Komposition für zwei Musikanten*) was my breakthrough, while the event of the second evening was perhaps too heavy, complicated, and anthropological for them. Yet *Sibirische Symphonie 1. Satz* contained the essence of all my future activities and was, I felt, a wider experience of what Fluxus could be.”¹¹

The statement is very suggestive. Beuys acknowledges that the concert was the moment at which many of his Fluxus colleagues lost interest in him, and he even articulates, unflinchingly, the properties of his work that might be called “un-Fluxus.” He might have added that his work clearly ignored a crucial (and subversive) Fluxus trait: its commitment to a collective creative process. Beuys did not provide a written score of his action, which was dependent for its power on his own charismatic physical presence. Clearly, no one but Beuys could perform *Sibirische Symphonie 1. Satz*. He also kept his distance from the other artists’ works, performing briefly in only one piece – Dick Higgins’ *Graphis 118*.¹² Even Beuys’ offstage behavior seems to have contributed to the perception that he was an outsider and not part of the “family.” Tomas Schmit remembers that Beuys, after performing *Sibirische Symphonie 1. Satz*, “bewildered” the audience and the other performers by playing with a bright searchlight for the remainder of the evening. Whether Beuys was deliberately provoking the other performers while calling attention to himself, or simply exploring the possibilities of a new form for his work, his activity seems to have been out of sync in some basic way with the spirit of the group.¹³

After the Düsseldorf concert, Beuys and Fluxus went their separate ways. Beuys hinted in the statement above that, at the time of the concert, he was already conceptualizing a “wider” version of Fluxus, implying a correction of sorts and suggesting that he had outgrown Fluxus almost immediately. For his part, Maciunas seems to have expunged Beuys from his Fluxus mailing lists very soon after the *Festum Fluxorum*.¹⁴ The two never collaborated on another concert, and though both Beuys and Maciunas were deeply involved in the publishing of multiples, they never worked together on an edition. And it’s especially fascinating that they remained artistically estranged, given that they were arguably the two artists in all of Fluxus who were most passionately committed to putting art in the service of political and social change. But that is a topic that will have to be fully explored in another essay.

Several other Fluxus artists questioned Beuys’ connection to Fluxus on artistic and ideological grounds. Eric Andersen characterized him as the artist who “had the least to do with Fluxus” and remembered that by 1964 “the difference between (Fluxus) and Beuys was so great that we could not even be confined in the same festival.”¹⁵ Wolf Vostell clearly had Beuys in mind when he wrote in 1968, “Fluxus is irreconcilable with star cult or mystical behavior/Fluxus is not based on Christian terminology/Fluxus never used the cross.”¹⁶ Tomas Schmit

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 purgation.

Flux (flüks), n. [OF., fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow. See FLUENT; 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 "AMERICANISM"!

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.

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.

sonderdruck fluxus 2-3-11-63 maciunas manifest

X
diegesis
qu + Jung

Joseph Beuys, *Manifesto Fluxus* de George Maciunas de 1963 alterado, 1970
Joseph Beuys, *Altered 1963 Fluxus Manifesto* by George Maciunas, 1970

reconheceu o elo entre Beuys e o Fluxus, mas comentou que ele era "orientado para o expressionismo" e apenas um membro do grupo "no sentido mais estreito".¹⁷ Até mesmo o discreto Emmett Williams, notou a distinção entre Fluxus e os artistas "independentes" (incluindo Beuys) que trabalhavam à sua margem.¹⁸

Mesmo assim, Beuys continuou a associar o nome Fluxus à sua própria atividade artística até na década de 70. Isso parece ter sido um motivo de grande irritação pelo menos para Maciunas, que investiu muita energia tentando definir precisamente quem era e quem não era Fluxus.¹⁹ Pode se argumentar que Maciunas concebeu originalmente o Fluxus como uma maneira de compreender a nova arte radicalmente híbrida que o fascinava. Mas que já em 1964 o conceito tinha dominado a arte e havia se tornado um molde rígido que Maciunas simplesmente colocava em cima da obra. Em todo caso, Beuys não era o único artista cuja fluxidade, por assim dizer, era questionada, e certamente não foi o único a deixar o grupo.

acknowledged Beuys' link to Fluxus, but noted that he was "expressionist-oriented" and only a part of the group "in the narrower sense."¹⁷ Even the equable Emmett Williams has noted a distinction between Fluxus and the "independent" artists (including Beuys) who worked on its outskirts.¹⁸

Nevertheless, Beuys continued to attach the Fluxus name to his own artistic activity well into the 1970s. This seems to have been a source of great irritation at least to Maciunas, who invested a lot of energy in attempting to precisely define who was and was not Fluxus.¹⁹ It could be argued that Maciunas had originally conceived of Fluxus as a way of understanding the radically hybrid new art that fascinated him, but that by 1964 the concept had overtaken the art, and had become a rigid template that Maciunas merely placed on top of the work. In any case, Beuys was not the only artist whose Fluxness, so to speak, was questioned, and certainly not the only one to stray from the fold.

O que ainda não considere – as obras de arte – deveriam ser essenciais e revelar evidências que determinariam quanto de Fluxus havia em Beuys. Mas aqui, mais uma vez, o problema de como definir Fluxus complica as coisas. – a que devemos comparar os objetos de Beuys? Correndo o risco de fazer uma escolha iludida que encaixe no argumento, me referirei abaixo a edições individuais do Fluxus por vários artistas e não a uma obra geral, paradigmática do Fluxus.

A concepção que Beuys tinha do Fluxus pode ser explorada se considerarmos a sua exposição de 1963 *José Beuys Fluxus*, que foi inaugurada cerca de nove meses depois do concerto em Düsseldorf. Foi sua primeira grande exposição depois de ter entrado em contato com Maciunas e o Fluxus, e parece a primeira vista declarar com convicção sua aliança ao grupo através do título da exposição. No entanto, um olhar mais cuidadoso à instalação de Beuys e aos objetos incluídos nela revela o quão profundamente sua prática era diferente da maioria dos outros artistas que se colocavam sob a bandeira do Fluxus.

A exposição consiste de 282 desenhos, aquarelas, e objetos que foram instalados em um celeiro na fazenda de dois mecenas de Beuys de longa data, Hans e Franz Josef van der Grinten.²⁰ A idéia de apresentar sua arte fora do contexto convencional da galeria certamente consoava com a prática do Fluxus – a primeira exposição do Fluxus havia sido numa cozinha na Galerie Parnass, onde Maciunas colocou alguns objetos de Schmit, Brecht, e outros para complementar o programa musical do *Kleines Sommerfest: Après John Cage* (1962). Mas Beuys fez um desvio revelador em direção ao metafísico ao escolher um contexto da vida real que carregava uma pesada bagagem simbólica: o estábulo, que faz alusão a inocência primária dos animais, à história da natividade cristã, e à conexão do homem com a Natureza através do trabalho com a terra. O lugar da exposição, portanto, levou os espectadores a uma visão metafórica dos objetos, alguns dos quais – agrupados em uma mesa rudimentar de madeira e iluminados com uma fraca luz de acampamento – formavam um cenário que sugeria, pelo menos para um dos espectadores, “todas as evocações mágico-simbólicas possíveis.”²¹ Essa técnica narrativa foi aperfeiçoada por Beuys mais tarde em suas muitas vitrines, mas diferentemente de arranjos comparáveis feitos pelo Fluxus (o *Valoche /A Flux Travel Aid (Valoche/ Guia de Viagem Fluxus)* de Brecht, do começo da década de 70, por exemplo), Beuys queria que seus objetos fossem contemplados e não usados; eles são narrativas fixas ao invés de eventos sem fim definido, relicários estáticos ao invés de jogos interativos. Portanto, tanto a instalação de Beuys quanto seus trabalhos individuais estão muito distantes do reiterativo e direto que os artistas do Fluxus preferiam (como também Duchamp e Cage).

Apesar de que um décimo dos objetos na chamada *Stallausstellung* (exposição de estábulo ou celeiro) incluíam a palavra “fluxus” nos seus títulos, eles dificilmente seriam considerados típicos do evento-objeto do Fluxus como ele viria a se desenvolver na década seguinte.²² Os desenhos e objetos esculturais na exposição eram quase regressivos por sua ênfase no trabalho manual e no gesto, lembram o ritual e o fetiche, são arqueológicos. Parecem acabados, sugerindo não apenas o passado histórico, mas o momento específico associado com a execução do trabalho (e, portanto, com o corpo do artista). O *Fluxus Getränk (Bebida Fluxus)* de Beuys, um copo de vinho contendo um líquido turvo não identificado que está selado com uma tampa de metal, não foi feito para ser consumido, mas é apresentado como objeto de estudo que evoca o poder de processos orgânicos de transformação (fluxo?) como o que produz vinho. A sua aparência caseira evoca fortemente seu criador, o cientista amador ou alquimista que o criou. Compare o *Flux Mystery Food (Comida Misteriosa Flux)* (1963) de Ben Vautier, uma lata genérica sem rótulo. Seu conteúdo fica escondido até que algum

What I haven't yet considered - the art works - should be essential and revealing evidence in determining how much Fluxus there was in Beuys. But here again, the problem of defining Fluxus complicates things – what should Beuys' objects be compared to? At the risk of choosing speciously to fit the argument, I will refer below to individual Fluxus editions by various artists rather than to a non-specific, paradigmatic Fluxus artwork.

Beuys' conception of Fluxus can be explored by looking at his 1963 exhibition *José Beuys Fluxus*, which opened about nine months after the Düsseldorf concert. It was his first large exhibition since coming into contact with Maciunas and Fluxus, and it seems on first glance to boldly declare his allegiance to the group through the exhibition's title. However, a closer look at Beuys' installation and the objects included in it reveals how profoundly his practice differed from that of most other artists who included themselves under the Fluxus banner.

The exhibition consisted of 282 drawings, watercolors, and objects that were installed in a barn on the farm of Beuys' longtime patrons Hans and Franz Josef van der Grinten.²⁰ The idea to present his art outside the conventional gallery context was certainly consonant with Fluxus practice — the first Fluxus exhibition had taken place in a kitchen at the Galerie Parnass, where Maciunas arranged a few objects by Schmit, Brecht, and others to complement the musical program of *Kleines Sommerfest: Après John Cage* (1962). But Beuys made a telling deviation toward the metaphysical by choosing a real-life context that carried heavy symbolical baggage: the stable, which alludes to primal innocence of animals, the Christian nativity story, and man's connection with Nature through the working of the soil. The exhibition site itself thus led the viewer towards a metaphorical reading of the objects, some of which - grouped on a rough wooden table and illuminated dimly by a camping lantern - formed a kind of scenario that suggested to at least one viewer “all possible magical-symbolic evocations.”²¹ This narrative technique was perfected by Beuys later in his many vitrines, but unlike comparable Fluxus arrangements (Brecht's *Valoche /A Flux Travel Aid* (early 1970s) for example), Beuys meant his objects to be contemplated rather than used; they are fixed narratives rather than open-ended events, static reliquaries rather than interactive games. Thus both Beuys' installation and his individual works are far removed from the reiterative and the direct as favored by many Fluxus artists (by way of Duchamp and Cage).

Although nearly a tenth of the objects in the so-called *Stallausstellung* (stall, or barn, exhibition) included the word “fluxus” in their titles, they were hardly typical of the Fluxus event-object as it developed later in the decade.²² The drawings and sculptural objects in the exhibition are almost regressive in their emphasis on handwork and gesture, redolent of ritual and fetish, archaeological. They seem finished, suggesting not only the historical past but also the specific moment associated with their making (and thus with the artist's body). Beuys' *Fluxus Getränk (Fluxus Drink)*, a wine glass containing a murky, unidentified liquid that is sealed with a metal lid, is not meant to be consumed, but is presented as an object of study that evokes the power of organic processes of transformation (flux?) such as the one that produces wine. Its homemade appearance strongly evokes its maker, the amateur scientist or alchemist who concocted it. Compare Ben Vautier's *Flux Mystery Food* (1963), a generic tin can with its label removed. Its contents remain hidden until

participante intrépido venha abrir a lata e comer o que está dentro. A peça coloca um desafio ao espectador, mas também apresenta uma charada: não pode ser totalmente realizada até ser apresentada, mas o ato da apresentação “solve” o mistério e efetivamente destrói o trabalho. O *Fluxus Getrank* de Beuys é fortemente sugestivo, e enquanto está provavelmente passando por mudanças químicas gradativas, ainda é lido como um objeto sobre uma ação que já se passou. A lata de Vautier, por outro lado, fala sobre possibilidades, e sobre o prazer – tanto intelectual quanto visceral – de não saber ao certo.

Diferentemente dos objetos relativamente estáticos e característicos de Beuys, muitos dos trabalhos do Fluxus existem num estado latente, atingindo finalização temporária e periódica através da interação de cada usuário e então retornando à espera. Indicações da mão do artista estão frequentemente ausentes – os objetos parecem ter se juntado por sorte através de um tipo de estranha e barata *bricolagem*, como no *Fluxdust* (Poeira Flux) (1966-1969) de Robert Filliou — uma caixa de plástico que continha um tufo de poeira tirada do chão do apartamento de Maciunas. Já que os objetos eram frequentemente feitos em colaboração (por Maciunas, baseado no conceito de outros), o ego do artista específico fica distanciado e o espectador é obrigado a assumir uma função ativa na construção do significado da obra. Todas essas características contribuem ao que se refere como a leveza dos objetos do Fluxus, em contraste com a complexidade pesada dos trabalhos de Beuys.²³

Esta distância inicial entre Beuys e o Fluxus só se tornou maior nos anos após o *Stallausstellung*. Através de suas ações, suas atividades de ensino, e sua extensiva agenda de palestras públicas, Beuys desenvolveu uma identidade artística como um místico, xamã, e profeta – a antítese completa do “trabalhadorflux” anônimo que Maciunas, com sua tendência Marxista, imaginava. No final dos anos 60, Beuys desenvolveu sua concepção de “escultura social” e empurrou sua arte mais profundamente dentro do campo da política do mundo real. Começou a criticar Maciunas e outros pela falta de um programa orientado socialmente que fosse claramente definido. Em 1970, identificava esta falha com a apatia americana. Seu *Manifesto*, publicado no mesmo ano, “corrigia” um manifesto de 1963 que Maciunas havia escrito, a pedido de Beuys, para o Düsseldorf *Festum Fluxorum*. Nele, Maciunas demandava que o mundo da arte fosse limpo do “Europanismo” para que permitisse que a nova arte Fluxus se desenvolvesse.²⁴ Beuys trocou “Europanismo” por “Americanismo”, carimbou como “Fluxus Zona Oeste” e o publicou como um múltiplo com duas folhas sobre política e arte.²⁵ Em 1979 ele já podia falar do Fluxus no passado usando a semântica divisora “eu e eles”:

4. Todos os integrantes do Fluxus eram espíritos sensíveis; tentaram e experimentaram muita coisa, especialmente no campo da atmosfera. Sempre que possível mostravam a dramática efetividade dos materiais, sem tentar estabelecer nada precisamente conceitual. O que lhes faltava era um teoria de verdade, uma estrutura subjacente reconhecível com um objetivo claro. Seguravam um espelho diante das pessoas sem fazer com que isso levasse a um melhoramento de sua condição. Apesar disso, posso dizer que as ações do Fluxus tinham valor, porque fizeram, no seu percurso, tentativas conscientes de produzir um desenvolvimento importante.”²⁶

4.

Hans van der Grinten, um dos irmãos que também subscreveu o *Stallausstellung* de Beuys escreveu um curto ensaio intitulado “*Desenho Fluxus*” para o catálogo da exposição. Nele, van der Grinten explicava o que via de revolucionário nos desenhos de Beuys: seu caráter de “pesquisa pura” nos elementos do suporte, livre de constrangimentos de tradição, história, ou convenção artística. Com alguma reverência, chamava este método de pesquisa

some intrepid performer opens the can and eats whatever is inside. The piece issues a playful dare to the viewer, but it also presents a conundrum: it cannot be fully realized until it is performed, but performing it “solves” the mystery and effectively destroys the work. Beuys' *Fluxus Getrank* is powerfully suggestive, and while it is presumably undergoing gradual chemical change it still reads as an object about a past action. Vautier's can, on the other hand, is about possibility, and about the pleasure – both intellectual and visceral – of not knowing for sure.

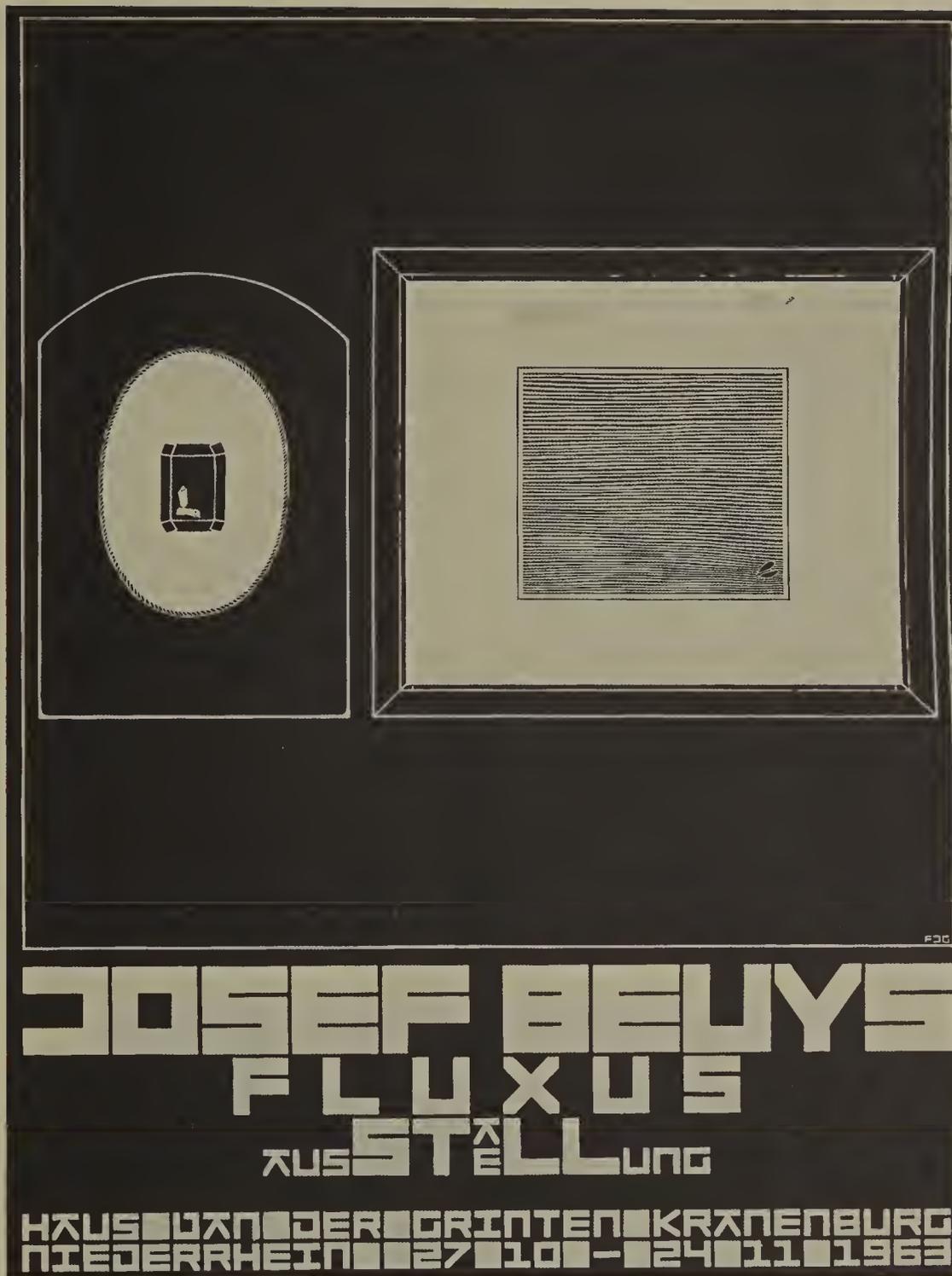
Unlike Beuys' relatively static, indexical objects, many Fluxus works exist in a latent state, attaining intermittent and temporary completion through each user's interaction and then lapsing back into waiting. Evidence of an artist's hand is frequently absent - the objects seems to have come together fortuitously, through a kind of wry, low-budget *bricolage*, as in Robert Filliou's *Fluxdust* (1966-1969) — a plastic box containing a tuft of floor sweepings from Maciunas' loft. Because the objects often were made collaboratively (by Maciunas, based on another's concept), the specific artistic ego is distanced and the viewer is forced into an active role in constructing the work's meaning. All of these characteristics contribute to the so-called lightness of Fluxus objects, in contrast to the weighty complexity of Beuys' works.²³

This early gap between Beuys and Fluxus only became larger in the years after the *Stallausstellung*. Through his actions, his teaching activity, and his extensive public speaking schedule, Beuys developed an artistic identity as mystic, shaman, and prophet - the complete antithesis of the anonymous “fluxworker” envisioned by the Marxist-leaning Maciunas. In the late 1960s, as Beuys developed his notion of “social sculpture” and thrust his art more deeply into the realm of real-world politics, he began to criticize Maciunas and others for their lack of a clearly defined, socially oriented program. By 1970 he apparently identified this failing with American apathy. His *Manifesto*, published that year, “corrected” a 1963 manifesto that Maciunas had written, at Beuys' request, for the Düsseldorf *Festum Fluxorum*. In it, Maciunas had demanded that the world be purged of “Europanism” in order to allow the new Fluxus art to develop.²⁴ Beuys changed “Europanism” to “Americanism,” stamped it “Fluxus Zone West,” and issued it as a multiple along with two broadsides on politics and art.²⁵ By 1979 he could look back on Fluxus, using the divisive semantics of “me and them”:

4. All the Fluxus people were sensitive spirits; they attempted and experienced a great deal, especially in the area of atmosphere. Whenever possible they pointed to the dramatic effectiveness of materials, without attempting to establish anything precisely conceptual. What they lacked was a real theory, a recognizable underlying structure with a clearly marked goal. They held a mirror in front of people without using it to lead to a betterment of their condition. Despite this I can say that the Fluxus actions had value, because they made, along the way, conscious attempts to produce an important development.”²⁶

4.

Hans van der Grinten, one of the brothers who underwrote Beuys' *Stallausstellung* contributed a short essay entitled “*Fluxus Drawing*” to the exhibition catalogue. In it he outlined what he saw as revolutionary about Beuys' drawings: their character as “pure research” into the elements of the medium, free of the constraints of tradition, history, or artistic convention. With some reverence, he called this method of



Joseph Beuys Fluxus, poster para sua exposição em 1963

Joseph Beuys Fluxus, poster for his exhibition at 1963.

aberta de "Beuys-Fluxus". A possibilidade de mudança, movimento, e renovação dinâmica, elementos essenciais à prática de Beuys como interpretada por van der Grinten, todos são sugeridos pela palavra "fluxus" – uma palavra que é, de acordo com o artista e antigo aluno de Beuys, Johannes Stüttgen, o elo saliente entre Beuys e o Fluxus.²⁷ A sua importância foi clarificada por van der Grinten, que disse ao estudioso Thomas Kellein que o gesto de Beuys ao batizar a exposição de "Fluxus" foi quase um gesto de redenção, e parte do esforço consciente do artista para reinventar seu trabalho.²⁸ Assim, como *hauptstrom*, um outro neologismo aquoso que Beuys usou em seu trabalho, Fluxus tinha uma conotação de limpeza. No começo, Beuys o aplicava a sua própria prática de fazer objetos, e mais tarde o usou para sugerir sua visão de uma completa renovação de todas as convenções artísticas, culturais, sociais, e políticas. Beuys acabou abandonando o termo, talvez porque a distância entre

open inquiry "Beuys-Fluxus." The possibility of change, movement, and dynamic renewal, elements critical to Beuys' practice as interpreted by van der Grinten, are all suggested by the word "fluxus" - a word that is, according to artist and former Beuys student Johannes Stüttgen, the salient link between Beuys and Fluxus.²⁷ Its significance was clarified by van der Grinten, who told scholar Thomas Kellein that Beuys' christening of the exhibition as "Fluxus" was an almost redemptive gesture, and part of the artist's conscious effort to reinvent his work.²⁸ Like *hauptstrom*, another watery neologism that Beuys used in his work, Fluxus implied cleansing. At first Beuys applied it to his own object-making practice, and later he used it to suggest his vision for the complete renewal of all artistic, cultural, social, and political conventions. Eventually he dropped it, perhaps because the

o seu trabalho e o do Fluxus – que era relativamente centrado em comparação ao âmbito abrangente das ambições de Beuys – tivesse se tornado grande demais.

Beuys era Fluxus? Se esta pergunta pode ser feita a respeito de muitos artistas que ao longo do tempo foram relegados às margens do grupo, então por que o caso de Beuys parece importar tanto? Tomas Schmit indica uma possível resposta numa carta de 1969: “Beuys, que agora se tornou bastante famoso aqui, usa o termo Fluxus um pouco demais, de forma que todos associam Fluxus a Beuys (o que não está certo).”²⁹ A proeminência de Beuys significava que muitas pessoas prestavam atenção quando ele falava, mas sua tendência à abertura em detrimento da precisão em suas palavras fez com que as mesmas pessoas entendessem o Fluxus incorretamente, ou que o entendessem superficialmente, como uma nota solta. Ainda pior, poderiam achar que era um conceito inventado por Beuys. Apesar de que é fácil imaginar porque seria irritante ver um colega que se tornou famoso usando (incorretamente) o seu nome, isto também remete a uma pergunta: se tanto Beuys quanto Fluxus estavam mais dispostos a apagar fronteiras do que erguer novas, por que discutiam a respeito? Bem, talvez fossem mais parecidos do que diferentes, mas as semelhanças não deveriam permitir que ignoremos as diferenças, que são muitas. E esse é exatamente o perigo proporcionado pela conveniência de um nome compartilhado por ambos.

No final, parece um tanto contraproducente tentar classificar Beuys como Fluxus ou não-Fluxus. O que pode e deve ser dito com certeza é que o contato de Beuys com o Fluxus afetou seu modo de pensar profundamente, e que nos seus poucos comentários a respeito que foram publicados ele fala menos freqüentemente de suas limitações do que da empolgante elasticidade de sua prática. Talvez possamos concluir que Beuys foi Fluxus por um momento – um momento que mudou tudo para ele. Depois daquilo ele simplesmente foi Beuys, um espécie de afluente do Fluxus que se tornou um rio. Fluxus continuou a fluir, ao seu lado.

distance had become too great between his own activity and that of Fluxus - which was relatively focused compared to the all-embracing scope of Beuys' ambitions.

Was Beuys Fluxus? The question can be asked of many artists who have been assigned, over time, to the margins of the group, so why does the case of Beuys seem to matter so much? Tomas Schmit hints at a possible answer in a letter of 1969: “Beuys, who is now very famous here, uses the term Fluxus a bit too much and so everyone identifies Fluxus and Beuys (which isn't right).”²⁹ Beuys' prominence meant that many people paid attention to him when he spoke, but his tendency toward openness rather than precision in his speech made it possible for those same people to misunderstand Fluxus, or to understand it superficially, as a sound byte. Even worse, they might mistake it for a concept of Beuys' own invention. While it's easy to see why the sight of a now-famous colleague (mis)using your name would irritate, it also begs a question: If Beuys and Fluxus both were more inclined to erase boundaries than erect new ones, why were they quibbling about it? Well, perhaps they were more alike than different, but the similarity shouldn't allow their differences, which are many, to be glossed over. And that is exactly the danger afforded by the convenience of a common label.

In the end, it seems somewhat counterproductive to try to assign Beuys as Fluxus or not-Fluxus. What can and should be said for certain is that Beuys' contact with Fluxus had a profound effect on his thinking, and that in his few published comments about it he spoke less often about its limitations than about the thrilling elasticity of its practice. Perhaps one might conclude that Beuys was Fluxus for a moment — a moment changed everything for him. After that he was simply Beuys, a sort of Fluxus tributary that became a river on its own. Fluxus continued to flow, beside him.



Joan Rothfuss com Ben Vautier no Walker Art Center Minneapolis, 1993
Joan Rothfuss with Ben Vautier at the Walker Art Center Minneapolis. 1993

¹ Citado em “*Flux Generations*,” uma entrevista por Janet A. Kaplan com Bracken Hendricks, Geoffrey Hendricks, Hannah Higgins, e Alison Knowles in *Art Journal* vol. 59, no. 2 (summer 2000), página 9.

² Citado por Emmett Williams, *My Life in Flux - and Vice Versa* (Londres: Thames and Hudson, 1992), página 44.

³ De uma carta de 1975 para Harry Ruhé, citada no livro de Ruhé *Joseph Beuys: Werken in het Fluxus-Archief Harry Ruhé* (Amsterdam: Galerie A, 1987), n. p.

¹ Quoted in “*Flux Generations*,” an interview by Janet A. Kaplan with Bracken Hendricks, Geoffrey Hendricks, Hannah Higgins, and Alison Knowles in *Art Journal*, vol. 59, no. 2 (summer 2000), p. 9.

² Quoted by Emmett Williams, *My Life in Flux - and Vice Versa* (London: Thames and Hudson, 1992), p. 44.

³ From a 1975 letter to Harry Ruhé, quoted in Ruhé's book, *Joseph Beuys: Werken in het Fluxus-Archief Harry Ruhé* (Amsterdam: Galerie A, 1987), n.p.

⁴ Paik descreve o seu encontro e as subsequentes colaborações no seu livro *BeuysVox 1961-86* (Seoul: Won Gallery/Hyundai Gallery, 1986). A caracterização do trabalho de Paik como uma revelação para Beuys é minha e não de Paik.

⁵ Citado em Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979), página 84.

⁶ O Piano Action de Beuys foi apresentado na abertura da exposição de Paik chamada *Exposition of Music/Electronic Television* de 11 de março de 1963. A peça é notavelmente parecida com a *Piano Activities* de Philip Corner, que havia sido apresentada e muito divulgada em outubro do ano anterior na *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* em Wiesbaden. A peça de Corner envolve a destruição de um piano, que é o que Beuys fez em *Piano Action*, apesar de que mais violentamente do que é sugerido pela peça de Corner.

⁷ A exposição citada foi a chamada *Stallausstellung* que aconteceu num celeiro de uma fazenda dos seus mecenas de longa data, Hans e Franz Josef van der Grinten em outubro e novembro de 1963.

⁸ Apesar de que nenhum destes eventos foi chamado de um evento Fluxus, muitos dos artistas envolvidos se chamavam assim. A participação de Beuys sugere que naquele momento ele ainda estava interessado em fazer parte de um todo maior identificado como Fluxus.

⁹ Como exemplo podemos citar seu evento de dezembro de 1964 *The Silence of Marcel Duchamp is Overrated* que foi divulgada como uma "Demonstração Fluxus", o convite para a sua exposição de 1965 exhibition *irgend ein Strang* tinha a legenda "com os cumprimentos do Fluxus"; muitas ações importantes incorporaram a palavra Fluxus aos seus títulos, entre os quais estão *The Chief (Fluxus Song)* (dezembro de 1964), *Eurasia/Siberian Symphony (1963) 32nd Section (Fluxus)* (outubro de 1966), e *Hauptstrom Fluxus* (março de 1967), assim como dezenas de objetos, desenhos e múltiplos. Em 1968 ele até mudou o nome do partido estudantil que ele havia fundado na Kunstakademie para "Fluxus Zona Oeste" (um nome que ele havia apropriado de Ken Friedman, quem em 1966 estava organizando eventos na Califórnia com o nome "Fluxus Oeste").

¹⁰ De uma entrevista citada por Emmett Williams em "St. George and the Fluxus Dragon," *Upheavals, Manifestos, Manifestations: Conceptions in the Arts at the Beginning of the Sixties* (Cologne: DuMont, c. 1984), página 29.

¹¹ Citado em Tisdall, página 78.

¹² Isto foi indicado por pelo historiador do Fluxus Jon Hendricks em Uwe Schneede, *Joseph Beuys: Die Aktionen* (Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994), página 22.

¹³ Schmit é citado por Schneede, *idem*, p. 21. Schneede também relata que pelo menos um membro do público acreditava que a manipulação de Beuys da lanterna era uma continuação de sua ação e não uma provocação antagonista a seus colegas.

¹⁴ Maciunas distribuía informações sobre o Fluxus em cartas informativas, que ele mandava a uma mala direta de pessoas interessadas ou simpatizantes que estava sempre sendo atualizada. "Prof. Beuys" está incluso na lista do *News-Policy Letter No. 2* (12 de julho de 1962), mas não aparece nas listas existentes publicadas depois daquela data. Documentos da Silverman Fluxus Collection, Nova Iorque.

¹⁵ Citado numa entrevista com Jean Sellem, "About Fluxus, Intermedia, and So...", *Lund Art Press* vol. 2, no. 2 (1991), página 56-57.

¹⁶ As declarações de Vostell foram feitas num folheto que ele mesmo publicou com o duplo propósito de desacreditar a associação de Beuys ao Fluxus e de legitimar a sua. Vide René Block, "Fluxus and Fluxism in Berlin," em Kynaston MeShine ed. *Berlinart 1961-1987* (Nova Iorque: Museum of Modern Art and Munich: Prestel, 1987), página 76.

¹⁷ *Idem*, página 77.

¹⁸ Williams, "St. George and the Fluxus Dragon," página 36, nota 4.

¹⁹ Emmett Williams tem sido divertido e informativo ao escrever a esse respeito. Vide as publicações citadas nas notas 2 e 10.

²⁰ Vide o catálogo de exposição, *Josef Beuys Fluxus* (Kranenburg: Hans e Franz Josef van der Grinten, 1963).

²¹ A descrição da exposição e as citações foram tiradas da tradução para o inglês da resenha de Helmut Martin "An der Grippe des Fluxus", (*Grenziandpost* 16 de novembro de 1963) publicado em Adriani et. al., páginas 100-103.

²² Jon Hendricks notou que alguns deste trabalhos foram feitos antes que Beuys pudesse conhecer o Fluxus e que portanto deve ter sido intitulados retroativamente por ocasião da exposição.

²³ Vide o texto de Thomas Kellein em "Zum Fluxus-Begriff von Joseph Beuys," em Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen, eds., *Joseph Beuys- Tagung /* Mai 1991 (Basel: Wiese Verlag, 1991), páginas 137-142.

²⁴ Clive Phillpot sugere que o "Europanismo" não era um erro de ortografia mas um referência intencional a falta de visão dos artistas europeus para além do seu continente em busca de idéias e influências.

²⁵ Vide Jorg Schellmann, ed., *Joseph Beuys: The Multiples* (Cambridge, Mass., Minneapolis, e Munich: Busch-Reisinger Museum, Walker Art Center, e Edition Schellmann, 1997), páginas 58, 431-432.

²⁶ Gotz Adriani, Winifried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*. Traduzido por Patricia Leach. (Woodbury, NY: Barren's Educational Series, 1979), página 86.

²⁷ Vide o seu artigo "Fluxus und der erweiterte Kunstbegriff," *Kunstmagazin* vol. 2, no. 20 (1980), páginas 53-63.

²⁸ Kellein, obra citada, página 138.

²⁹ De uma carta para George Maciunas, 21 de junho de 1969. Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

⁴ Paik describes their meeting and subsequent collaborations in his book *Beuys Vox 1961-86* (Seoul: Won Gallery/Hyundai Gallery, 1986). The characterization of Paik's work as a revelation for Beuys is mine, not Paik's.

⁵ Quoted in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Guggenheim Museum, 1979), p. 84.

⁶ Beuys' Piano Action was performed at the opening of Paik's *Exposition of Music/Electronic Television* on March 11, 1963. The piece is strikingly similar to Philip Corner's *Piano Activities*, which had been performed (and widely publicized) the previous October at the *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* in Wiesbaden. Corner's score calls for the destruction of a piano, which is what Beuys did in *Piano Action*, although more violently than suggested by Corner's score.

⁷ The exhibition cited was the so-called *Stallausstellung*, held in a barn on the farm of his patrons Hans and Franz Josef van der Grinten in October-November 1963.

⁸ Though neither of these festivals was designated a Fluxus event by the participants, many of the artists involved called themselves Fluxus. Beuys' participation in them suggests that he was still interested at this point in being part of a larger whole that was identified as Fluxus.

⁹ To name a few examples, his December 1964 event *The Silence of Marcel Duchamp is Overrated* was advertised as a "Fluxus Demonstration;" the invitation to his 1965 exhibition *...irgend ein Strang...*, bore the legend "with compliments from Fluxus"; several important actions incorporated the word Fluxus in their titles, including *The Chief (Fluxus Song)* (December 1964), *Eurasia/Siberian Symphony (1963) 32nd Section (Fluxus)* (October 1966), and *Hauptstrom Fluxus* (March 1967), as did dozens of objects, drawings, and multiples. In 1968 he even renamed the student party he had founded at the Kunstakademie "Fluxus Zone West" (a name he had appropriated from Ken Friedman, who by 1966 was organizing events in California under the name "Fluxus West.")

¹⁰ From an interview cited by Emmett Williams in "St. George and the Fluxus Dragon," *Upheavals, Manifestos, Manifestations: Conceptions in the Arts at the Beginning of the Sixties* (Cologne: DuMont, c. 1984), p. 29.

¹¹ Quoted in Tisdall, p. 78.

¹² This was pointed out by Fluxus historian Jon Hendricks in Uwe Schneede, *Joseph Beuys: Die Aktionen* (Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994), p. 22.

¹³ Schmit is quoted by Schneede, *ibid.*, p. 21. Schneede also relates that at least one member of the audience believed that Beuys' manipulation of the searchlight was a continuation of his action rather than an antagonistic provocation of the other performers.

¹⁴ Maciunas distributed information about Fluxus through newsletters, which he mailed to a continually evolving list of interested and sympathetic parties. His distribution list for the *News-Policy Letter No. 2* (July 12, 1962) includes "Prof. Beuys," but Beuys' name does not appear on extant lists published after that time. Documents in the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

¹⁵ Quoted in an interview with Jean Sellem, "About Fluxus, Intermedia and So ...," *Lund Art Press*, vol. 2, no. 2 (1991), p. 56-57.

¹⁶ Vostell's statements were made in a self-published leaflet with the dual purpose of discrediting Beuys' association with Fluxus and legitimizing his own. See René Block, "Fluxus and Fluxism in Berlin," in Kynaston MeShine, ed. *Berlinart 1961-1987* (New York: Museum of Modern Art and Munich: Prestel, 1987), p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸ Williams, "St. George and the Fluxus Dragon," p. 36 note 4.

¹⁹ Emmett Williams has been entertaining and informative on this subject. See the publications cited in notes 2 and 10.

²⁰ See the exhibition catalogue, *Josef Beuys Fluxus* (Kranenburg: Hans and Franz Josef van der Grinten, 1963).

²¹ The description of the exhibition and quotes are taken from the English translation of Helmut Martin's review, "An der Grippe des Fluxus," (*Grenziandpost*, Nov. 16, 1963) published in Adriani et. al., p. 100-103.

²² Jon Hendricks has pointed out that some of these works were made before Beuys could have known about Fluxus and thus must have been titled retroactively on the occasion of the exhibition.

²³ See Thomas Kellein's discussion in "Zum Fluxus-Begriff von Joseph Beuys," in Volker Harlan, Dieter Koepplin, Rudolf Velhagen, eds., *Joseph Beuys- Tagung/ Basel 1.-4. Mai 1991* (Basel: Wiese Verlag, 1991), p. 137-142.

²⁴ Clive Phillpot suggests that "Europanism" was not a spelling error but an intentional reference to the failure of European artists to look beyond their own continent for ideas and influence.

²⁵ See Jorg Schellmann, ed., *Joseph Beuys: The Multiples* (Cambridge, MA., Minneapolis, MN and Munich: Busch-Reisinger Museum, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1997), p. 58, 431-432.

²⁶ Gotz Adriani, Winifried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*. Trans. Patricia Leach. (Woodbury, NY: Barren's Educational Series, 1979), p. 86.

²⁷ See his article "Fluxus und der erweiterte Kunstbegriff," *Kunstmagazin* vol. 2, no. 20 (1980), p. 53-63.

²⁸ Kellein, *op. cit.*, p. 138.

²⁹ From a letter to George Maciunas, June 21, 1969. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

Fluxus e não-Fluxus – múltiplos e edições

Harry Ruhé

Aconteceu no começo dos anos oitenta Gilbert B. Silverman me visitou em Amsterdã, viu um múltiplo de Robert Filliou e perguntou: Isto foi publicado por George Maciunas? Não, eu respondi, é uma edição VICE-versand. É muito barato... Gilbert hesitou, pôs o objeto de volta em seu lugar e disse: Então não é um Fluxus!

Tive de pensar naquela visita quando ouvi dizer que a Fundação Gilbert & Lila Silverman vai organizar 3 exposições do Fluxus em Bergen, na Noruega. A primeira mostra está usando temporariamente o título: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. É um belo tema: tem havido discussões sobre ele a mais de 35 anos.

De acordo com Thomas Schmit não é uma questão do que o Fluxus é, mas do que foi: "logo depois de começar em nova iorque, veio à europa, e lá estava. E logo depois maciunas (e o fluxus com ele) voltou a nova iorque, e aí começou a desaparecer." (sic)¹ Schmit limita o período do Fluxus aos anos entre 1962 e 1964 (que representam na verdade os anos do seu próprio envolvimento no movimento). Sobre a tipografia de Maciunas, "uma espécie de marca registrada do fluxus", Schmit escreveu que era "muito influxístico.(...) Do meu ponto de vista, um design fluxus teria que ter a seguinte aparência: letras retas normais, uma – como é a escrita – depois da outra da esquerda para a direita, e em um linha – como é – depois da outra de cima para baixo e só, e nada de brincadeiras bobas". (sic)²

Mas na opinião de Maciunas Schmit não tinha nada a ver com Fluxus – e jamais teve. Pelo menos era assim que o presidente do Fluxus pensava a respeito em 1975 (vide a carta fac simile). Como o agente do *Fluxus Europe North* (Fluxus Europa Norte) Schmit desempenhou um papel importante no movimento. Ou melhor: até 1964 Naquele ano Maciunas o retirou do seu cargo (a correspondência publicada no livro Becker/Vostell *Happenings* (1965) é divertida de ler!) e Willem de Ridder foi convidado para continuar as operações. Trabalhos de Schmit foram publicados no *Fluxus Preview Review* (1963), no *Flux Fest Sale* (1966) e no *Flux Fest Kit* (aproximadamente 1970). Maciunas lhe escreveu dizendo: Realmente acho que aquele poeme serielle é seu melhor trabalho.³

A maioria dos impressos de Schmit foram publicados por ele mesmo: edições pequenas com design austero. Como a publicação feita em colaboração com Ludwig Gosewitz, *Denkzettel* (1966): formas com palavras (*Ich, Du, Sie, Você*) que podiam ser completadas preenchendo o texto (*Você é um Imbecil!*). Uma outra edição, *Vivograph* (1964) consistia de um envelope que continha um pequeno cartão branco que estava embalado em uma folha de papel carbono: carregando o cartão consigo por algum tempo se criava um assim intitulado *auto-seismo-grafik*.

No livro *das gute duenzen* (1970) muitos dos jogos visuais/de palavras de Schmit foram reunidos. É um pequeno livro quadrado, imperesso num papel barato. Schmit o embalou numa fina folha de papel vermelho: uma das pontas do papel fica grudada a uma das páginas do livro integrando um dos trabalhos.

As edições publicadas pelo próprio Schmit não parecem menos fluxísticas do que era publicado por ele nas publicações "oficiais" do Fluxus. Fluxus ou não? Em 1975 eu ainda não tinha certeza. Eu queria organizar uma exposição dedicada ao Fluxus, então escrevi uma lista com alguns compositores, artistas, poetas e cineastas, e

Fluxus and Non-Fluxus Multiples and Editions

Harry Ruhé

It happened in the early Eighties. Gilbert Silverman visited me in Amsterdam, saw a multiple by Robert Filliou and asked: "Is this published by George Maciunas?" "No," I answered, "it's a VICE-Versand edition. It's very cheap..." Gilbert hesitated, put the object back in its place and said: "Then it's not Fluxus!"

I had to think of that visit when I heard that the Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection was organizing a series of three Fluxus exhibitions, originating in Bergen, Norway, with the first exhibition tentatively titled: *What's Fluxus? What's Not! Why*. A nice theme: there have been quarrels over this question for more than 35 years.

According to Tomas Schmit, the question isn't what Fluxus is, but rather, what it was: "soon after it started in new york, it came to europa. and there it was. and soon after maciunas (and it with him) left for new york again, it started to fade away...(sic)"¹ Schmit limits the Fluxus period to the years 1962-64 (These are, in fact, the years of his own involvement in the movement). On the subject of Maciunas' typography, which Schmit called "a sort of fluxus trade-mark," he wrote, it was, "very un-fluxish... in my view, a fluxus design would look like this: straight normal letters, one – as it happens in writing – after the other from left to right, and one line - as it occurs – after the other from top to bottom, that's it. and no silly joking around (sic)."²

But it was Maciunas' opinion that Schmit had, "nothing to do with Fluxus — ever." At least, that was how the Fluxus chairman thought about it in 1975 (see letter facsimile). In truth, Schmit played a prominent part in the movement as the agent for *Fluxus Europe North*. Until 1964 that is, when Maciunas relieved him of this task (the correspondence published in the Becker/Vostell book *Happenings*, 1965, is entertaining reading on this subject!) and Willem de Ridder was asked to continue the operations. Pieces by Schmit were published in *Fluxus Preview Review* (1963), *Flux Fest Sale* (1966) and *Flux Fest Kit* (ca. 1970). Maciunas even wrote him: "I really think that poeme serielle is your best work."³

Most of Schmit's printings were self-published in small editions of sober design, such as *Denkzettel* (1966), made in collaboration with Ludwig Gosewitz, in which the meaning is completed (*Ich, Du, Sie, You*) by filling in a text (*You Asshole!*). Another edition, *Vivograph* (1964), consists of an envelope containing a small white card folded in a sheet of carbon paper. Keeping the envelope close to your body for some time resulted in a so-called *auto-seismo-grafik*.

In the book *das gute duenzen* (1970) many of Schmit's visual/word games are brought together. It is a small, square book printed on cheap paper that Schmit packed in a sheet of thin red paper. One end of the paper is stuck onto a page in the book, forming part of a piece.

Schmit's self-published editions don't look less fluxish than the pieces he published in "official" Fluxus publications. Fluxus or not? In 1975 I was not yet sure. I decided to curate an exhibition devoted to Fluxus, wrote down a list of names of composers, artists, poets and filmmakers and subsequently



Pieter Engels performing. Foto Rineke Dijkstra
 Pieter Engels performing. Photo Rineke Dijkstra

subseqüentemente enviei a lista a George Maciunas em Nova Iorque. Duas semanas depois a lista me foi devolvida com correções. Fiquei surpreso de saber que o compositor Kosugi, cujos *Events* haviam sido publicados pelo Fluxus, não tinha nada a ver a com o Fluxus. E havia mais. Jackson Mac Low (que contribuiu para o *Fluxus 1* e os *Fluxus Newspaper 1 e 2*), Toshi Ichianagi (partituras do começo do grupo que levavam o carimbo © Fluxus 1963), Bici Hendricks (Em 1970, usando uma idéia de Bici Hendricks, "George Maciunas construiu vários pares de pernas de pau..."⁴; todos eles "não tinham nada a ver com o Fluxus – e jamais (havam tido)".

Joan Mathews por outro lado – que "em 1964... eu havia alugado o apartamento Fluxus onde o grupo havia apresentado performances"⁵ – havia sido colocada na categoria aliados ou às vezes envolvidos com o Fluxus. Mas não há nenhuma publicação do Fluxus produzida com ela, e jamais houve – no *Fluxus Codex* seu nome não é sequer mencionado. E Daniela Palazzoli (Eu tinha ligações com muitas pessoas do Fluxus), se revelou uma mulher amarga que não queria (ou não podia) revelar nada sobre sua contribuição para o Fluxus. Ficou claro para mim que eu não podia usar a carta de Maciunas como base para uma exposição sobre o Fluxus. Apesar de que a informação em si era útil; do outro lado da carta Maciunas oferecia algumas publicações ("*Fluxyearbox I e II*, os últimos que sobraram: \$80 cada...").

Maciunas foi o designer responsável pela maioria das publicações do Fluxus. Mas há exceções. Como os *treatments* de Addi Kœpcke: "livros tratados" (com as páginas coladas umas as outras, preencher: com a própria imaginação), e *surprises cheerups and summons* (folhas de papel ou objetos encontrados com textos carimbados). Eram vendidos pela Fluxus/Nova Iorque, mas a

sent the list to George Maciunas in New York. Two weeks later the list came back to me with his corrections. I was surprised to see that the composer Takehisa Kosugi, whose *Events* were published by Fluxus, had "nothing to do with Fluxus." And there was more. Jackson Mac Low (contributor to *Fluxus 1* and *Fluxus Newspaper 1 and 2*), Toshi Ichianagi (early scores bearing the © Fluxus 1963 stamp), Bici Hendricks ("In 1970, using Bici Hendricks' idea, George Maciunas constructed several pairs of stilts ..."4): all of them, "nothing to do with Fluxus – ever."

Joan Mathews on the other hand – who "in 1964...rented what had been the Fluxus loft where the group had given performances"⁵ – was categorized as "allied to or sometimes involved with Fluxus." But she never produced a Fluxus edition, ever – her name is not even mentioned in the *Fluxus Codex*. And Daniela Palazzoli ("I was connected with many Fluxus people"), turned out to be a sour lady who would (or could) not disclose anything about her contribution to Fluxus. It was clear to me from this letter that I couldn't use the Maciunas letter as the basis for an exhibition on Fluxus, although the information itself was useful. On the reverse side of the letter Maciunas offered me some editions ("*Fluxyearbox I and II*, the last remaining: \$80 each ...").

Maciunas designed most of the Fluxus editions, though there are exceptions, such as Addi Kœpcke's *treatments*, 'treated books' (with the pages glued together: "fill: with own imagination), and *surprises, cheerups and summons* (sheets of paper or found objects with rubber-stamped texts). They were offered by Fluxus/New York, but were produced and

produção e distribuição eram feitas pelo artista (ou, em alguns casos pela European Mail-Order House (Serviço europeu de encomendas pelo correio) de Willem de Ridder). Mas geralmente era Maciunas que projetava e executava as publicações. Os artistas nem sempre eram consultados. Willem de Ridder, que havia negligenciado seus contatos no Fluxus depois de 1965, viu sua publicação de *Flux Paperwork* em 1979 pela primeira vez. Alguns artistas não reconheciam mais muito do seu trabalho no produto final. Milan Knizak, quando se deparou com uma das "suas" edições feitas em caixas, afirmou: Isto não é um Knizak, e sim um Maciunas! Na opinião de Knizak, o trabalho era "bonzinho" demais. O caráter expressionista agressivo do seu trabalho havia desaparecido completamente, Maciunas havia feito dele uma peça Fluxus.

George Maciunas é a personagem central na Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection. Sobre e de Maciunas há de "tudo", múltiplos, livros, materiais impressos, mas também os projetos anteriores, correspondência, fotografias. No *Fluxus Codex* publicado em 1988, todas as obras de arte e as relíquias são descritas sistematicamente. Um livro fantástico sobre uma coleção de valor inestimável. Mas: é em primeiro lugar uma coleção Maciunas. Ao escolher Maciunas figura central, Silverman limitou a área do Fluxus. Fluxus e Maciunas correspondem exatamente um ao outro.

O dentista alemão Hanns Sohm era um outro tipo de *collageur*. A seção sobre o Fluxus nos seus arquivos é menor do que a coleção dos Silverman (mas não deixa de ser impressionante). Mas na coleção Sohm Fluxus recebe um contexto, os arquivos formam o retrato de uma época. Sohm era também interessado por publicações relacionadas ao Fluxus. Um belo exemplo é o livro completamente em branco de Herman de Vries de 1967 (publicado em 1960 pela primeira vez), intitulado *wit/weiss* (branco) (um trabalho Fluxus nesta veia é o *Zen for Film* de Paik, um trabalho completamente "em branco"). Ele tinha cópias do rolo *Alphabet Poem* de Williams. Mas também juntou uma importante coleção de poesia concreta: livros e objetos de Henri Chopin, Gerhard Rühm, Augusto de Campos e muitos outros.

Comida, para Maciunas uma fonte permanente de inspiração! Na coleção Sohm há edições do Fluxus como "*Mystery Food*" (Comida Misteriosa) de Ben e o "*False Food Selection*" (Seleção de Comidas Falsas) de Oldenburg. Mas também *Eat Art* produzido por Daniel Spoerri, o dedão comestível de César, um "Lichtenstein" feito de pão de gengibre e açúcar.

E há também Dieter Roth, que escreveu poesia concreta, produziu *Eat Art*, publicou centenas de livros e se ocupou de milhares de outras coisas. No *Fluxus Newspaper 2* (1964) uma foto da cabeça calva de Dieter foi publicada, acompanhada do seguinte texto: Corte um buraco na cabeça ao longo da linha pontilhada para produzir a "*Poem Machine*" (Máquina de poemas) de Dieter Roth. Mas uma edição Fluxus nunca foi produzida e portanto (?) Roth não é um artista Fluxus "oficial". E daí? Roth é sua própria categoria. E a relação com o Fluxus é óbvia, Sohm lhe deu um lugar central na sua coleção.

Sohm também comprou "edições Fluxus" publicadas por outros. Por exemplo, os múltiplos VICE-Versand, publicados por Wolfgang Feelisch. De maneira conforme à tradição do Fluxus, Feelisch e seus artistas frequentemente trabalhavam com materiais "encontrados": artigos domésticos (tesouras, fósforos), ou comida (um arenque, um pacote de sal): Arte em casa. As edições eram "ilimitadas", os preços eram baixos (preços únicos independentemente da fama do artista: DM 10, aproximadamente US\$5). A distribuição era feita pelo correio. Entre os artistas participantes estavam Robert Filliou, Dick Higgins e Ben Vautier. Brecht contribuiu com um pacote de sal. (Da antologia de mal-entendidos. 31.III 69 Fui hoje comprar cerveja e outras coisas na A. Heyduck, Barbarossaplatz, Düsseldorf. Depois de pegar as

distribuídas pelo artista (ou, em alguns casos, por Willem de Ridder's European Mail-Order House). In general though, Maciunas designed and produced the editions. The artists were not always consulted however. Willem de Ridder, who had neglected his Fluxus contacts after 1965, saw his *Flux Paperwork* edition in 1979 for the first time. Some artists didn't recognize much of their work in the final product. Milan Knizak, confronted with one of "his" boxed editions, determined: "This is no Knizak, but a Maciunas!" In Knizak's opinion the piece was too "nice." The aggressive expressionistic character of his work had completely disappeared; Maciunas had made a Fluxus piece out of it.

George Maciunas is the central personality in the Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection. Everything in the collection is by or about Maciunas, including multiples, books and printed matter, as well as early design work, correspondence and photographs. In the *Fluxus Codex*, published by the Silverman Collection in 1988, all the works of art and relics are systematically described. It is a fantastic book on an invaluable collection. But it is, first and foremost a Maciunas Collection. By choosing Maciunas as the central figure, Silverman has limited the Fluxus area and as a result, Fluxus and Maciunas become one and the same.

The German dentist Hanns Sohm was another type of collector. The Fluxus section of his archive is smaller than the Silverman Collection (although still impressive). But in the Sohm Collection Fluxus gets a context and the archive forms a portrait of an era. Sohm was also interested in Fluxus related publications. A nice example is the complete blank book by Herman de Vries from 1967 (first published in 1960), titled: *wit/weiss* (white), (a Fluxus work in this vein is Paik's *Zen for Film*, a completely "blank" film). He also owned copies of Emmett Williams' *Alphabet Poem* roll, and he put together an important collection of related concrete poetry books and objects by Henri Chopin, Gerhard Rühm, and Augusto de Campos among many others.

Food, was an ever-present source of inspiration for Maciunas! In the Sohm collection there are Fluxus editions such as *Mystery Food* by Ben Vautier and Claes Oldenburg's *False Food Selection* as well as *Eat Art* by Daniel Spoerri, César's edible thumb, and a "Lichtenstein" made from gingerbread and sugar.

And then there is Dieter Roth, who wrote concrete poetry, produced *Eat Art*, and published hundreds of books while at the same time being occupied with a thousand other things. In *Fluxus Newspaper 2* (1964) a photograph of Dieter's bald head was published with the accompanying text: "Cut hole in head along dotted line to produce Dieter Roth's *Poem Machine*." But a Fluxus edition was never produced and is Roth therefore not "officially" a Fluxus artist. So what? Roth is a category in by himself. But his relationship to Fluxus is obvious and Sohm gave him a central place in his collection.

Sohm also bought "Fluxus editions" from other publishers, such as the VICE-Versand multiples published by Wolfgang Feelisch. Related to the Fluxus tradition, Feelisch and his artists often worked with "found" materials including such household items as a pair of scissors, a packet of matches, or food (a collared herring, a package of salt), which were used to produce *Art in the Household*. The editions were unlimited, the prices low (without regard to any artist's fame, the price was DM10, or about \$5 US) and the editions were distributed through the mail. Among the participating artists were Robert Filliou, Dick Higgins and Ben Vautier. Brecht contributed a package of salt ("From the anthology of misunderstandings. 31.III 69: Went today to get beer and things at A. Heyduck, Barbarossaplatz, Düsseldorf. After

salsichas, a mulher me perguntou algo que não entendi, e eu respondi: "Das ist alles, glaub'ich". Esta é a caixa que ela me deu.). Mas Feelisch também convidava artistas que não estavam envolvidos com a organização Fluxus, mas que tinham algum tipo de ligação com o movimento. Por causa dos seus contatos, o caráter das suas obras, suas idéias, ou outras coisas. Pessoas como Erik Dietman, Andre Thornkins, Maurizio Kagel. E Jörg Immendorff, um artista que organizava jogos de esporte no contexto da sua *LIDL-Akademie*. Para a VICE-Versand Immendorff inventou a *LIDL-Sport-Ringmatte*, um pacote feito de papel pardo no qual, quando desdobrado, se poderia ter uma partida de luta livre. Até mesmo o artista-zero Günther Uecker, conhecido pelos seus alto-relevos de pregos, contribuiu com uma obra relacionada ao Fluxus: por DM 10 você poderia comprar um martelo (Faça você mesmo).

Numa pasta publicada em 1970 há trinta e quatro objetos reproduzidos: "arte pelo preço de um livro de bolso", como Feelisch o descreveu. É uma linda coleção, e não apenas por causa da qualidade das obras individuais (*Intuition* de Beuys!), mas também por causa do conceito. Aqui Fluxus não está limitado a "um grupo de indivíduos ligados de uma forma ou de outra através de George Maciunas" (Jon Hendricks): é uma mentalidade. (Nem todos eram entusiastas dos preços baixos. Feelisch me disse uma vez que um dos artistas havia sugerido "colocar um 0 depois do DM 10 - para que possamos ganhar algum dinheiro!")

As edições publicadas por Armin Hundertmark no começo dos anos 70 tinham preços baixos também, pelo menos no começo. (Por muito tempo pensei que Hundertmark, que significa cem marcos em alemão, fosse um nome inventado para indicar o preço das muito baratas edições. Mas descobri que "Armin" tinha o nome Hundertmark de nascença.) A lista de participantes da primeira edição, uma simples caixa de papelão que continha objetos, fotos, e outras coisas, é como um programa: Beuys, Brus, Friedman, Gosewitz, Knizak, Muehl, Nitsch, Rühm, Schmit e Ben

getting the sausages, the woman said something I didn't understand, and I answered: 'Das ist alles, glaub' ich.' This is the box she gave me."). Feelisch also worked with artists who were not directly involved with the Fluxus organization, but had a certain connection with the movement, because of their contacts, the character of their works, or the development of their ideas. People like Erik Dietman, Andre Thomkins, Maurizio Kagel and Jörg Immendorff, an artist who organized sports games in the context of his so-called *LIDL-Akademie*. For VICE-Versand Immendorff devised a *LIDL-Sport-Ringmatte*, a package of brown paper on which, when unfolded, a wrestling-match could be performed. Even zero-artist Günther Uecker, known for his nail reliefs, contributed a Fluxus related piece: for DM 10 you could buy yourself a hammer (Do it yourself).

In a flyer published about the project in 1970, thirty-four objects are reproduced. Feelisch once referred to it as, "art for the price of a paperback book." It is a beautiful collection, and not only for the quality of the individual pieces (*Intuition* by Beuys!), but also because of the concept. Here then, Fluxus is not limited to, "a group of individuals, connected in one way or another, through George Maciunas" (Jon Hendricks), instead, it's a mentality. (Not everybody was that enthusiastic about the low prices by the way. Feelisch told me that one of the artists suggested putting, "an 0 after the DM 10 - so that we can make a little money!").

The editions published by Armin Hundertmark in the early Seventies were also low priced, at least in the beginning (For a long time I thought Hundertmark, which means "one hundred marks" in German, was a name invented to indicate the price of the very cheap editions. But it turned out that Armin had been born Hundertmark.). The list of participants in his first edition, a simple cardboard box containing objects, photographs, and other things, reads like a program: Beuys, Brus, Friedman, Gosewitz, Knizak, Muehl, Nitsch, Rühm, Schmit and Vautier. Fluxus, Happening, Viennese Aktionism, Concrete Poetry, all are



Pieter Engels, Quadro Situação, 1968
Pieter Engels, Situation Plate, 1968

- Alocero **
- Andersen **
- Avo *
- Ben ***
- Berner *
- Beuys ***
- Bogzi *
- Bogzi ***
- Calo *
- ~~Carroll~~ → crazy
- Chick *
- Corcoran **
- ~~Costa~~ → disappeared
- Chi-ri *
- Filliou **
- Fine *
- ~~Fine~~ → economics + bluegrass
- Friedman ***
- Josephitz **
- Gysin *
- Heflin *
- Hulpin *
- J. Hendricks *
- G. Hendricks *
- Higgins **
- Johnson **
- Morowitz *
- Hutchins *
- ~~Hutchins~~ → disappeared
- Hidalgo *
- Hansen *
- Ichikawara *
- Japer ***
- Johnson *
- Kirby *
- Kinbeby *
- Krieger **
- Kubota *
- Mintbert *
- Kosugi **
- Krow **
- X. Y. Y. ***
- Knowles *
- Lass *
- Lichtenberg *
- Mac Low *
- Lieberman **
- Maciunas *
- ~~Maciunas~~ → dead
- Menzelberg ***
- ~~Menzelberg~~ → I think dead
- Peltus *

- Moore *
- Matthews *
- Moorson **
- Ono **
- Oldenbourg *
- Palazzoli *
- Patterson *
- Page *
- P. P. **
- Piotrowicz *
- de Ridler **
- ~~Ridler~~ → religion
- Riley *
- Reynolds *
- Saito ***
- Schmit ***
- Schippers *
- Schreeb ***
- Thoff *
- Shilomi **
- Smerci **
- Tanc *
- Tenney *
- Tostell **
- Vanderbeek *
- Watts **
- Willing *
- ~~Willing~~ *
- Yoon **
- Zaccala *
- Larry Miller

originals
editions
publications / documentation

Catalogue of the show will be ready after the show including several of emer-
gent Fluxus (written for the show) or
Bozzi, Palazzoli, ...

I have circled flux-people ○

I have crossed out people not doing anything anymore, dead or working in other fields

I have put a • in front of names allied to or sometimes involved with fluxus.

unmarked names had nothing to do with fluxus - ever

Fluxus man is on a Fluxus - black list which means that I boycott and do not co-operate with any exhibit, gallery, concert hall or individual that ever included her in any program or show, past & future.

Anotações de George Maciunas em lista de artistas enviadas a Harry Ruhé, 1965
George Maciunas notations on a list of artists to Harry Ruhé, 1965

Vautier Fluxus, Happening, Wiener Aktionism, Poesia Concreta
Francesco Conz de Verona, editor desde 1972, está trabalhando no mesmo campos. Mas se Hundertmark produziu as edições da forma mais barata possível, para Conz os melhores materiais não eram bons o suficiente: "quero fazer justiça à importância destes movimentos e publicar os trabalhos da melhor e mais bela maneira".⁶

O múltiplo VICE-Versand de Günther Uecker pode ser considerado uma obra Fluxus de um artista não-Fluxus. (O termo é de Jon Hendricks.) Um outro artista que estava infectado com o espírito do Fluxus foi o holandês Pieter Engels. Em meados da década de 60 ele publicava pastas lustrosas nas quais ele oferecia o que ele chamava de produtos. Vendia garrafas com "ar soprado por Engels", nozes quebradas embaixo de um piano de cauda (O Quebra-Nozes; Homenagem a Tchaikovsky) e por 25 florins ele cortaria suas notas de dinheiro em pedaços. Também produziu textos em fórmula: "pendure esta placa perto de uma porta". Apesar de que o agente Fluxus para a Europa do Norte Willem de Ridder e Engels se conheciam, por anos nunca trabalharam juntos; Engels controlava sua própria publicidade. Em 1968, ele participou da mostra documenta 4. Hoje Engels e seus produtos foram (injustamente) praticamente esquecidos.

Algumas obras são inventadas em vários lugares ao mesmo tempo. Em meados dos anos sessenta havia uma loja de múltiplos no centro de Amsterdam, Seriaal, onde se podia comprar tijolos que vinham com uma alça para que pudessem ser carregados. O artista: Immo Jalass. No mesmo período Robin Page inventou um tijolo portátil. Deste tijolo foram produzidas 50 cópias

touched on. Starting from a different point of view, Francesco Conz of Verona has been a publisher working in the same field since 1972. But while Hundertmark produced his editions as cheaply as possible, Conz felt even the best materials were not good enough: "I want to do justice to the importance of these currents and publish work in the best and most beautiful way."⁶

The VICE-Versand multiple by Uecker could be considered a Fluxus work by a non-Fluxus artist (A distinction made by Jon Hendricks). Another non-Fluxus artist touched by the Fluxus spirit was the Dutchman Pieter Engels. In the mid-Sixties Engels published glossy folders in which he offered so-called products. He sold bottles with "air exhaled by Engels," cracked walnuts under a grand piano (*Nutcracker Suite; Homage a Tsjaikovsky*), and for a fee of twenty-five guilders he would cut your banknotes into pieces. He also produced a text on Formica: "hang this plate near a door." Although "Fluxus Agent for Europe North" Willem de Ridder and Engels knew each other for years, they never worked together. Engels preferred to control his own publicity. And though he participated in documenta 4 in 1968, today Engels and his products are – unjustly – all but forgotten.

Sometimes concepts for artworks appear in several places simultaneously. In the mid-Sixties a multiple shop in the center of Amsterdam called Seriaal, sold bricks, each with its own carrying handle, by an artist named Immo Jalass. During the same period Robin Page came with up the idea for a portable brick and produced it in an edition of 50 numbered and signed

numeradas e assinadas; para pessoas com pouco dinheiro a VICE-Versand oferecia uma salsicha portátil por DM 10.

Há obras não-Fluxus de artistas Fluxus? Talvez. Há dez anos atrás Francesco Conz publicou uma série de ampliações das cartas "evento" de George Brecht; serigrafias sobre têxtil assinadas e numeradas, nas dimensões de 125 x 150 cm, ou maiores. Eram boas edições, mas algumas pessoas consideraram incompatível com o espírito do Fluxus: obras não-Fluxus de um artista Fluxus. (Me pergunto o que teria acontecido se as peças originais tivessem sido publicadas neste formato maior e se trinta anos mais tarde alguém as tivesse publicado numa série de cartões pequenos numa caixa de papelão...)

Fluxus agora se tornou história da arte. Mas é difícil de definir. Se nos limitamos à figura de George Maciunas, tudo que ele produziu, organizou, ou o que for, teremos a maior parte da história. Mas não é a história completa. Willem de Ridder escreveu que o objetivo do Fluxus era a viagem mas infelizmente se tornou arte. Para De Ridder Fluxus estava diretamente ligado a pessoas e situações. Como separar Fluxus de Não-Fluxus? Philip Corner me disse uma vez que alguns colecionadores só estavam interessados nas suas partituras que haviam sido executadas durante concertos Fluxus: aqui a linha divisória foi traçada bem no meio da obra do artista. Essa maneira de colecionar não é muito aventureira, se me permito dizer. Porque é isso que o Fluxus era no começo: uma aventura. Ou, nas palavras de De Ridder: uma viagem. Uma viagem cheia de surpresas. Infelizmente se tornou arte.

Por mim, isto não é um problema. Me interessa pela arte também.

¹ Cranbrook Academy of Art Museum. *Fluxus, etc., The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. Jon Hendricks, editor. Bloomfield Hills, Michigan: Gilbert Silverman, 1981, p.48.

² Cranbrook, p. 49

³ J. Becker e W. Vostell, *Happenings (Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme)*, Reinbek, 1965, p.200; *poeme serielle* foi publicado in: *Fluxus Newspaper 1*, 1964.

⁴ Jon Hendricks. *Fluxus Codex*, Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection em associação Harry N. Abrams, Inc., 1988, p.262.

⁵ H. Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdã: Galerie A, 1979.

⁶ H. Ruhé, *MULTIPLES, et cetera*, Amsterdã: Galerie A, 1991, p.24

copies. For people on a budget, VICE-Versand offered a portable sausage for DM 10.

Are there non-Fluxus works by Fluxus artists? Maybe. In 1988 Francesco Conz published a series of blow-ups of George Brecht's Event cards as signed and numbered silk-screens on textile, (each measuring 125 x 150 cm or more). Fine editions, but some people considered them incompatible with the spirit of Fluxus: non-Fluxus works by a Fluxus artist. (I can't helping wonder what the response would be if the original pieces has been produced in this large format, and thirty years later somebody had published them as a series of small cards in a cardboard box...)

Fluxus is a part of art-history now, but it remains difficult to categorize. If, in trying to define the term, you limit yourself to the works and artists accepted by George Maciunas – everything he produced, organized, or blessed – you will have a good part of the story. But not the complete story. Willem de Ridder once wrote, "Fluxus' goal was the journey, but alas it became art." For de Ridder, Fluxus was directly connected with people and situations. How to separate Fluxus and Non-Fluxus? Philip Corner once told me that some collectors were only interested in his scores if they had been executed during Fluxus concerts, the dividing line being drawn straight through the artist's oeuvre. This is not a very adventurous way of collecting, if I may say so. That's what Fluxus was in the first place: an adventure. Or, in de Ridder's words: "a journey." A journey full of surprises. Alas it became art.

Speaking for myself, that's not a problem. I'm interested in art too.

¹ Cranbrook Academy of Art Museum. *Fluxus, etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Jon Hendricks, ed. Bloomfield Hills, Michigan: Gilbert Silverman, 1981, p.48.

² Cranbrook, p. 49.

³ J. Becker and W. Vostell, *Happenings (Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme)*, Reinbek, 1965, p.200; *poeme serielle* was published in: *Fluxus Newspaper 1*, 1964.

⁴ Jon Hendricks. *Fluxus Codex*, Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in association with Harry N. Abrams, Inc., 1988, p.262.

⁵ H. Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam: Galerie A, 1979.

⁶ H. Ruhé, *MULTIPLES, et cetera*, Amsterdam: Galerie A, 1991, p.24.



Harry Ruhé, Peter van Beveren e Willem de Ridder, exposição Fluxus na Galerie Multiple XX, Rotterdam, 20 de setembro de 1997

Harry Ruhé, Peter van Beveren and Willem de Ridder, Fluxus show at Galerie Multiple XX, Rotterdam, Sept. 20, 1997

**Purgar o mundo da doença burguesa,
“intelectual”, cultura profissional e
comercializada, PURGAR o mundo da arte
morta, imitação, arte artificial, arte abstrata,
arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O
MUNDO DO “EUROPANISMO”!**

Do Manifesto Fluxus, fevereiro de 1963

**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 “EUROPANISM”!**

Fluxus Manifesto, February, 1963

Capítulo III

Textos Históricos de Artistas Fluxus

Chapter III

Historical Texts by Fluxus Artists

Minha idéia para esta seção do livro foi de republicar um grupo de escritos importantes de artistas que têm associações importantes com o Fluxus. Estes escritos, alguns datam de antes da formação do Fluxus, alguns são contemporâneos ao Fluxus, mostram as posições individuais separadas do grupo, enquanto outras estão no núcleo do Fluxus e foram publicadas em publicações Fluxus. Em seguida, há um pequeno grupo de escritos de artistas Fluxus escrevendo sobre o seu passado. (Em geral, desconfio da memória seletiva de artistas – ou de outros – quando escrevem sobre seus trabalhos passados e seu envolvimento em grupos, minha própria inclusa. Tudo que se tem a fazer é ler o *Memoirs of a Dada Drummer* de Richard Huelsenbeck, Viking Press, New York, 1974, para ver as distorções e falsificações que o tempo ou os egos aprontam. Isto é certamente verdade com o Fluxus em alguns escritos de Ken Friedman e de outros). Eu sempre prefiro ler um texto feito por um artista na época em que estava fazendo o trabalho. Essa foi a grande contribuição de George Wittenborn ao publicar tantos documentos originais escritos por artistas. Tenho admirado isto e tentando copiar a idéia nos meus próprios livros. Portanto nesta seção cada texto é tão completo quanto possível e reproduz sua primeira versão impressa. La Monte Young tem feito um grande esforço para montar novamente a primeira versão completa e correta de sua *Lecture 1960* (Palestra 1960) como foi apresentada originalmente.

Eu quis muito republicar o *Essay: Concept Art* (Ensaio: Arte de Conceito) de Henry Flynt pois acho que teve uma influência importante sobre George Maciunas e o Fluxus, e é um marco seminal da época. No entanto, Henry Flynt se recusou a me dar permissão para republicá-lo neste livro. Várias versões deste ensaio já foram publicadas, mas, em relação ao assunto que quero abordar aqui, eu sugeriria que se lesse a versão publicada na primeira edição de *An Anthology* (Uma Antologia), editada por La Monte Young e publicada em 1963. Uma versão anterior mimeografada foi publicada pelo próprio Flynt em 1961 e teve uma distribuição limitada, mas importante.

Outro texto inicial importante é "*Project in Multiple Dimensions*" ("Projeto em múltiplas dimensões") por George Brecht, Allan Kaprow e Robert Watts. Escrito em 1957-1958, não foi publicado na época, exceto numa versão mimeografada que foi dada a um grupo muito pequeno de pessoas. Apesar de que Sara Seagull sugeriu muito gentilmente que eu o republicasse aqui, tem sido republicado em vários livros recentes, e eu encorajaria as pessoas a que o leiam em relação aos textos que estão publicados aqui. Acho que este é certamente um marco, mas ao meu ver serve mais como um holofote para artistas individuais do que para o movimento. Talvez eu esteja errado: talvez sejam inseparáveis.

Jon Hendricks

My idea for this section of the book was to republic a group of significant writings by artists who have a major association with Fluxus. These writings, some date prior to the formation of Fluxus, some are contemporaneous to Fluxus, stake out individual positions separate from the group, while some are at the core of Fluxus and were published in Fluxus publications. Then, there is a small group of writings by Fluxus artists looking back. (In general, I distrust the selective memory of artists – or others – writing about their past work and involvement in groups, my own included. All one has to do is read Richard Huelsenbeck's *Memoirs of a Dada Drummer*, Viking Press, New York, 1974, to see the distortions and falsifications that time, or egos cook up. With Fluxus this is certainly true of some of the writings of Ken Friedman and others). I would always prefer reading a text by an artist written at the time that the artist was doing the work. That was the great contribution George Wittenborn made by publishing so many original documents by artists. I have admired this and tried to copy the idea with my own books. Therefore in this section, each text is as complete as possible and reproduces its earliest printed version. La Monte Young has made a great effort to assemble the first complete and accurate version of his *Lecture 1960* as it was originally delivered.

I had very much wanted to republic Henry Flynt's *Essay: Concept Art* as I feel that it had an important influence on George Maciunas and Fluxus, and is a seminal sign post of the time. However, Henry Flynt refused to give me permission to reprint it in this book. Various versions of the essay have been published, but in relation to the point I'm trying to make here, I would suggest that one read the version published in the first edition of *An Anthology*, edited by La Monte Young and published in 1963. An earlier mimeographed version was self published by Flynt in 1961 and had limited, but important distribution.

Another important early text is "*Project in Multiple Dimensions*," 1957-1958 by George Brecht, Allan Kaprow and Robert Watts. Written in 1957-1958, it was not published at the time, except in a mimeograph version that was given to a very small group of people. While Sara Seagull very kindly suggested that I reprint the text here, it has been republiced in a number of recent books, and I would urge people to read it in relationship to the texts that are published here. I feel the text is certainly a landmark, but to me serves more as a flashlight for the individual artists than it does for the movement. Perhaps I am wrong: perhaps they are inseparable.

Jon Hendricks

Palestra, Verão - Outono, 1960

La Monte Young

Uma noite, Diane² disse, "Talvez a peça da borboleta devesse começar quando uma borboleta entrasse por acaso no auditório".

Quando Dennis Johnson estava preparando *Avalanche # 1* em Los Angeles, ele me mandou uma carta descrevendo as partes do concerto. A última peça no programa seria sua composição *Din (Barulho)*. Em *Din* os performers (que ele esperava que fossem pelo menos quarenta) são colocados na platéia antes do começo da apresentação. A composição é executada no escuro. Os performers articulam vários ruídos. Há ruídos individuais, ruídos produzidos por pequenos grupos e ruídos produzidos pelo conjunto inteiro. Alguns dos ruídos são gritos, palmas, berros, conversar sobre qualquer coisa, sussurros sobre qualquer coisa, batidas de pés, arrastar de pés, e varias combinações destes. A maioria dos sons individuais são únicos e difíceis de descrever. Algumas das texturas sonoras na peça têm de dois a três minutos de duração, e há freqüentemente longos silêncios entre elas. Não se devia dizer aos espectadores, é claro, que os performers estavam entre eles. Como mencionei, a peça encerraria a programação. Dennis escreveu, "Depois da peça de palmas" (ele ainda não a havia intitulado de *Din*) "acabar (e o concerto também) as pessoas permanecerão no escuro e no silêncio para sempre ou pelo menos até decidirem ir embora pois não lhes daremos nenhum sinal, seja com mais luzes ou com qualquer sinal de por favor vá embora." Quando apresentamos *Avalanche #1* era uma situação intensa e muito nova. *Din* foi glorioso. Depois de terminada, saímos sorratamente to auditório para ver se e quando a platéia sairia. Uma das poucas frases legíveis no programa que havíamos distribuído na entrada era "O concerto tem três horas de duração O concerto tem três horas de duração O concerto tem tr" escrito através da página. Faltava pelo menos meia hora. Esperamos. Os poucos da platéia que ainda restavam finalmente vieram até nós e perguntaram se tínhamos alguma declaração a fazer antes que nos crucificassem na edição de segunda-feira. Eu procurei e encontrei um pedaço de papel no meu bolso. Eram as instruções de performance para *Din*. Eu disse, "Sim, eu gostaria de dizer algo". Eu li, "Arraste os pés por 260". Eles disseram, "É só isso?". Eu disse, "É". Eles foram embora. Então alguém perguntou, "Vocês são parte do Zen?". Dennis disse, "Não, mas o Zen é parte de nós".

☪☪

Freqüentemente ouço alguém dizer que a coisa mais importante sobre uma obra de arte não é que seja nova, mas que seja boa. Mas se definimos bom como sendo aquilo de que nós gostamos, que é a única definição de bom que acho útil quando se fala sobre arte, e em seguida dizemos que nos interessamos pelo que é bom, me parece que estaremos sempre interessados nas mesmas coisas (ou seja, as mesmas coisas de que já gostamos).

Eu não me interesso pelo que é bom; me interesso pelo que é novo – mesmo se isto inclui a possibilidade de que seja mau.

☪☪

Quando mandei as *Compositions 1960, Numbers 2 to 5 (Composições 1960, Números 2 a 5)* para alguns dos meus amigos,

Lecture, Summer - Fall, 1960

La Monte Young

One night Diane² said, "Maybe the butterfly piece should begin when a butterfly happens to fly into the auditorium."

While Dennis Johnson was preparing *Avalanche # 1* in Los Angeles he sent me a letter describing parts of the concert. The last piece on the program was to be his composition, *Din*. In *Din* the performers (he hoped for at least forty) are placed in the audience ahead of time. The composition is performed in the dark. The performers have various noises to articulate. There are solo noises, noises produced by small groups, and noises produced by the entire ensemble. Some of the noises are shouting, clapping, screaming, talking about anything, whispering about anything, stamping of feet, shuffling of feet, and various combinations of these. Most of the solo sounds are unique and not easily described. Some of the sound textures in the piece are two and three minutes long, and there are often long silences between them. The spectators, of course, were not to be told that the performers were among them. As I mentioned, this piece was to end the program. Dennis wrote, "After clap piece," (he had not then named it *Din*) "is over (and the concert over also) the people will remain in the dark and silence forever or at least until they decide to leave as we will not prompt them with any more lights or any kind of please leave signal." When we performed *Avalanche #1* it was an intense and very new situation. *Din* was glorious. After it was over we sneaked out of the auditorium to watch and see if and when the audience would ever come out. One of the few readable sentences on the programs we had distributed at the doors read, "Concert is three hours long Concert is three hours long Concert is thr" written all the way across the page. There was at least half an hour left. We waited. What little of the audience still remained finally came over to us and asked if we had any statement to make about the concert before they crucified us in Monday's edition. I looked around and found a paper in my pocket. It was the performing instructions for *Din*. I said, "Yes, I would like to say something." I read, "Shuffle feet for 260." They said, "Is that all?" I said, "Yes." They went away. Then somebody asked, "Are you a part of Zen?" Dennis said, "No, but Zen is a part of us."

☪☪

Often I hear somebody say that the most important thing about a work of art is not that it be new but that it be good. But if we define good as what we like, which is the only definition of good I find useful when discussing art, and then say that we are interested in what is good, it seems to me that we will always be interested in the same things (that is, the same things that we already like).

I am not interested in good; I am interested in new, — even if this includes the possibility of its being evil.

☪☪

When I sent copies of *Compositions 1960, Numbers 2 Through 5* to some of my friends, I received different comments from

recebi diferentes comentários de todos eles sobre quais eles gostavam ou não, com uma exceção. Quase todos me escreveram dizendo que gostaram da *Number 5*, que consistia simplesmente em soltar uma borboleta ou qualquer número de borboletas no auditório. Diane concordou que era uma peça adorável e disse que seria quase impossível qualquer um não gostar dela. De qualquer forma, eu tinha esperanças de apresentar a *Composition 1960 #2*, que consiste em acender uma fogueira em frente à platéia, ou *Composition 1960 #5*, a peça da borboleta, em qualquer programa que aparecesse. Por isso, quando chegou a hora de fazer outro concerto ao meio-dia de música contemporânea na Universidade em Berkeley, disse a um amigo que estava em contato com o diretor dos concertos ao meio-dia, que eu gostaria de apresentar a *Composition 1960 #2* ou a *#5*. No dia seguinte, ele me telefonou e disse que tinha perguntado ao diretor. O diretor havia dito que ambas as peças estavam absolutamente fora de questão. Fiquei chocado. Eu podia entender facilmente porque alguém se preocuparia com uma fogueira no auditório, mas o que poderia haver de errado com uma borboleta? Bem, as *Compositions 1960 #2* e *5* foram proibidas no auditório e apresentamos a *Composition 1960 #4* invés delas.

Algum tempo mais tarde Diane recebeu uma carta de Susan², que estava de visita em Nova Iorque. No final de sua carta escreveu, "Vi um menino correndo no parque hoje, aterrorizado por causa de uma pequena borboleta amarela"



Minha *Composition 1960 #9* consiste de uma linha reta desenhada num pedaço de papel. Ela deve ser *performada* e não vem com instruções. Na noite em que conheci Jackson Mac Low, fomos ao meu apartamento e nos leu alguns de seus poemas. Mais tarde, quando ele estava prestes a ir para casa, disse que anotaria o caminho até sua casa para que pudéssemos visitá-lo alguma hora. Ele pegou por acaso a *Composition 1960 #9* e disse: "Posso escrever neste papel?" Eu disse, "Não, espere, essa é uma peça. Não escreve nela". Ele disse, "Como assim uma peça? Isso é só uma linha"



Recentemente completei as *Compositions 1960, # 2 a 5*. Na *Composition 1960, #2* está escrito:

Acenda uma fogueira em frente à platéia. Use madeira preferivelmente, apesar de que outros combustíveis podem ser usados como for necessário para iniciar o fogo ou controlar a fumaça. A fogueira pode ser de qualquer tamanho, mas não deve ser do tipo que se associa com outro objeto como uma vela ou um isqueiro. As luzes podem ser apagadas.

Uma vez que o fogo estiver aceso, os que o acenderam podem sentar e assisti-lo pela duração da composição; no entanto, não se deve sentar entre o fogo e a platéia para que os espectadores possam ver e apreciar o fogo.

Essa composição pode ter qualquer duração.

Caso essa performance seja transmitida, o microfone pode ser trazido para perto do fogo.

Na *Composition 1960, #5* está escrito:

Solte uma borboleta (ou qualquer número de borboletas) na área de performance. Quando a composição estiver terminada, não deixe de permitir que a borboleta possa sair do auditório.

A composição pode ser de qualquer tamanho, mas se um número ilimitado de tempo estiver disponível, as portas e janelas podem ser abertas antes que a borboleta esteja

all of them concerning which ones they liked or disliked with one exception. Almost all of them wrote back to me saying 'they liked *Number 5* which consists, quite simply of turning a butterfly or any number of butterflies loose in the auditorium. Diane agreed that it was a very lovely piece and said it would seem almost impossible for anyone not to like it. At any rate, I had hoped to perform either *Composition 1960 #2*, which consists of building a fire in front of the audience, or *Composition 1960 #5*, the butterfly piece, on whatever program came up next. Thus, when the time arrived to do another noon concert of contemporary music at the University in Berkeley, I told a friend who was communicating with the director of the noon concerts that I would like to do either *Composition 1960 #2* or *#5*. The next day he phoned and said he had asked the director. The director had said that both pieces were absolutely out of the question. I was shocked. I could easily understand anyone's concern for a fire in the auditorium, but what could be wrong with a butterfly? Well, *Compositions 1960 Numbers 2 and 5* were banned from the auditorium and we performed *Composition 1960 #4* instead.

Sometime afterward Diane received a letter from Susan², who was visiting in New York. At the end of the letter she wrote, "I saw a boy in the park today running, quite terrified, from a small yellow butterfly."



My *Composition 1960 #9* consists of a straight line drawn on a piece of paper. It is to be performed and comes with no instructions. The night I met Jackson Mac Low we went down to my apartment and he read some of his poems for us. Later, when he was going to go home, he said he'd write out directions to get to his place so we could come and visit him sometime. He happened to pick up *Composition 1960 #9* and said, "Can I write it here?" I said, "No. wait, that's a piece. Don't write on that." He said, "Whadaya mean a piece? That's just a line."



I recently completed *Compositions 1960, Numbers 2 Through 5*. *Composition 1960, #2* reads:

Build a fire in front of the audience. Preferably, use wood although other combustibles may be used as necessary for starting the fire or controlling the smoke. The fire may be of any size, but it should not be the kind which is associated with another object, such as a candle or a cigarette lighter. The lights may be turned out.

After the fire is burning, the builder(s) may sit by and watch it for the duration of the composition; however, he (they) should not sit between the fire and the audience in order that its members will be able to see and enjoy the fire.

The composition may be of any duration.

In the event that the performance is broadcast, the microphone may be brought up close to the fire.

Composition 1960, #5 reads:

Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside.

The composition may be any length, but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and

solta e a composição pode ser considerada terminada uma vez que a borboleta sair do auditório.

Algum tempo depois de ter terminado as peças, mandei cópias para alguns dos meus amigos. Depois de algumas semanas, Tony Conrad me escreveu da Dinamarca dizendo que havia gostado muito da música de fogo, que ele achava que sons de fogo eram lindos e que ele próprio já havia considerado usar sons de fogo numa composição uma vez, apesar de que ele não havia estado preparado na época para escrever algo como *Composition 1960, #2*. Ele disse, no entanto, que não entendia *Composition 1960, #5*. Na minha resposta escrevi, "Não é maravilhoso se alguém escuta alguma coisa que está normalmente acostumado a olhar?".



Tenho notado que sou inconsistente.



Finalmente comecei a ter notícias de Dennis Johnson de novo. Terry Riley me escreveu de São Francisco: adivinhe? — Dennis está aqui — ele chegou no reveillon — fomos à casa de Ann Halprin ontem e Dennis fez umas coisas muito legais como tomar uma ducha em seu banheiro enquanto as filhinhas dela olhavam e desceu a rua e pegou uma cebola emprestada de um vizinho e coisas assim —



Diane sugeriu que talvez a razão pela qual o diretor dos concertos ao meio-dia na Universidade não permitiu que eu apresentasse *Composition 1960 #5* no terceiro concerto de música contemporânea que fizemos foi que pensou que não era música. A *Composition 1960 #5* é a peça na qual a borboleta ou qualquer número de borboletas são soltas na área de performance. Perguntei a ela se achava que a peça da borboleta era menos musical do que *Composition 1960 #2*, que consiste em simplesmente acender uma fogueira em frente à platéia. Ela disse, "Sim, porque na peça da fogueira há pelo menos alguns sons". Eu disse que tinha certeza que a borboleta produzia sons, não só com o movimento de suas asas, mas também com o funcionamento do seu corpo e que a não ser que alguém fosse ditar o quão altos ou baixos os sons tinham de ser antes de poderem ser admitidos na esfera da música que a peça da borboleta era tão musical quanto à peça da fogueira. Ela disse que achava que se deveria pelo menos poder ouvir os sons. Eu disse que esta era a atitude habitual dos seres humanos de que tudo no mundo deve existir para eles e que eu discordava. Eu disse que não me parecia nem um pouco necessário que alguém ou alguma coisa devesse ouvir sons e que é suficiente que eles existam por si mesmos. Quando transcrevi esta história para esta palestra acrescentei, "Se você pensa que esta atitude é por demais extrema, você acha que os sons deveriam poder ouvir as pessoas?".



anarquia



No verão em que vivi em São Francisco, Terry Jennings me escreveu uma de suas cartas, "Você já viu alguma foto da Antártica? Vi um livro com fotos coloridas do mar e do gelo e de montanhas e de penhascos. Cores de água e gelo que eu nunca havia visto. Lá, os exploradores (em certos lugares em cima de rachaduras escondidas) podiam ouvir gelo quebrando e caindo sob suas tendas todo o tempo e os sons se tornavam mais altos durante o dia e mais baixos a noite".



Freqüentemente as pessoas vinham me dizer: "Mas o que você está fazendo não é música". Normalmente, eu responderia, "Não

the composition may be considered finished when the butterfly flies away.

Some time after the pieces were finished I sent copies around to some of my friends. After a few weeks, Tony Conrad wrote back from Denmark that he enjoyed the fire music very much, that he thought the sounds of a fire were very lovely and that he had even, himself, once considered using the sounds of fire in a composition although he had not at that time been prepared to write anything like *Composition 1960, #2*. He said, however, that he didn't understand *Composition 1960, #5*. In my answering letter I wrote, "Isn't it wonderful if someone listens to something he is ordinarily supposed to look at?"



I have noticed that I am inconsistent.



I have finally begun to hear from Dennis Johnson again. Terry Riley wrote me from San Francisco: guess what? — dennis is here — he came in new years eve — we went out to ann halprins yesterday and dennis did some real good things like take a shower in her shower while her little girls looked on and went down the road and borrowed an onion from a neighbor and stuff like that —



Diane suggested that perhaps the reason the director of the noon concerts at the University would not allow me to perform *Composition 1960 #5* on the third concert of contemporary music that we gave was that he thought it wasn't music. *Composition 1960 #5* is the piece in which the butterfly or any number of butterflies is turned loose in the performance area. I asked her if she thought the butterfly piece was music to any less degree than *Composition 1960 #2*, which consists of simply building a fire in front of the audience. She said, "Yes, because in the fire piece at least there are some sounds." I said that I felt certain the butterfly made sounds, not only with the motion of its wings but also with the functioning of its body and that unless one was going to dictate how loud or soft the sounds had to be before they could be allowed into the realms of music that the butterfly piece was music as much as the fire piece. She said she thought that at least one ought to be able to hear the sounds. I said that this was the usual attitude of human beings that everything in the world should exist for them and that I disagreed. I said it didn't seem to me at all necessary that anyone or anything should have to hear sounds and that it is enough that they exist for themselves. When I wrote this story out for this lecture I added, "If you think this attitude is too extreme, do you think sounds should be able to hear people?"



anarchy



The summer I lived in San Francisco Terry Jennings wrote me in one of his letters, "Have you ever seen any pictures of Antarctica? I saw a book of color pictures of the sea and ice and mountains and cliffs. Colors I hadn't seen before for water and ice. Down there the explorers (in certain places above hidden crevasses) could hear ice breaking and falling underneath their tents all the time and the sounds would get louder during the day and softer at night."



Often people used to come up and say: "But what you're doing isn't music." I would usually reply, "I'm not interested in writing

estou interessado em compor música. Gosto de fazer qualquer coisa que eu me sinta inspirado ou motivado a fazer e se isto me levar para fora da música, tudo bem". Walter DeMaria me disse uma vez, "Por que você não diz que acha que todos os sons são música?". Mais recentemente, enquanto Richard Maxfield e eu discutíamos sobre definições de música, Richard disse que se uma definição mais tradicional fosse desejada, como melodia, harmonia e ritmo, que isto não apresentava qualquer problema. Tudo tem um ritmo, isto se resolvia facilmente. Harmonia é a ocorrência simultânea de dois ou mais sons. Isto é geralmente aceito até na música contemporânea mais atrasada, e apenas músicos que acham que não há harmonia na música desde o uso de tríades discordariam. Finalmente, a melodia, decidimos, é a ocorrência de sons em sucessão. Os pais de Richard, no entanto, reclamavam que a música deveria ser sons organizados. Organizado, o que significa isso? Tudo já não está organizado? A maioria das pessoas não tem qualquer dificuldade em ver o projeto de Deus no mundo. Mas seus pais disseram que eles queriam dizer organizado pelo homem. Até isto é inevitável. Afinal, a música se escuta, e todos sabem que duas pessoas não ouvem a mesma coisa quando deparadas com o mesmo som.



Antes de darmos o primeiro concerto ao meio dia de música contemporânea que eu regê na University of California em Berkeley, perguntei a Dennis Johnson se ele poderia escrever alguma coisa sobre sua composição, *The Second Machine (A segunda máquina)*, porque eu tinha planos de fazer comentários sobre cada peça

Dennis escreveu:

Rode a agulha três vezes. Se ela cair, não se preocupe. É permitido trapacear, tanto quanto for confortável. Não sei quantas possibilidades e não dou a mínima. As partituras são a prova de fogo e de água. Toque em ambos os lados, se cansar, e não me ligue para pedir informações enquanto eu estiver queimando partituras velhas. Pode ser tocada embaixo d'água.

No final, assinou seu nome, Dennis Johnson



É freqüentemente necessário que se possa perguntar, "Quem é John Cage?"



Eu costumava falar a respeito do *novo comer*. Uma vez Terry Riley disse, "É, até os cozinheiros se rebelarão. Entraremos numa lanchonete e pediremos algo para comer. Em alguns minutos o cozinheiro nos dará um pouco de sal. Apenas sal. Daí um de nós dirá, 'O quê? Isto é tudo?'. E o cozinheiro responderá, 'Qualé, num gosta do comer estático?'".



Estava conversando com Diane. Nós estávamos discutindo seus métodos de composição de poemas ao acaso. Ela escrevia cada imagem em um pedaço de papel como elas vinham à sua mente, de uma vez só, as colocava em saco de papel – os sacudia um pouco e depois os tirava – permitindo que formassem o poema na ordem em que ela os tirava.

Eu havia lido alguns deles e havia gostado muito. Eu lhe disse quanto eu havia gostado. Bem naquele momento senti vontade de dizer que o mais importante fator organizador era o inconsciente. Eu disse. Ela disse, sim, eu sempre consigo uma história para cada poema. Eu fiquei chateado. Eu disse que achava que o poema estava sendo organizado inconscientemente enquanto ela escrevia as imagens e que, se ela tinha uma história

music. I like to do whatever I feel inspired or motivated to do and if this takes me outside of music, that's fine." Walter DeMaria once said to me, "Why don't you say that you think all sounds are music?" More recently, when Richard Maxfield and I were discussing definitions of music, Richard said that if one would like a more traditional definition such as melody, harmony and rhythm, that this posed no problem. Everything has rhythm, that was easily taken care of. Harmony is the simultaneous occurrence of two or more sounds. This is commonly accepted in even the most lingering contemporary music and only musicians who think that there has been no harmony in music since the use of triads would object. Finally, melody, we decided, was the occurrence of sounds in succession. Richard's parents, however, complained that music should be organized sounds. Organized, what does that mean? Isn't everything organized? Most people have no trouble seeing God's plan in the world. But his parents said that they meant organized by man. Even this is unavoidable. After all, one hears music, and everyone knows that no two people hear the same thing when presented with the same sound.



Before we gave the first noon concert of contemporary music that I conducted at the University of California at Berkeley, I asked Dennis Johnson if he would write something about his composition, *The Second Machine*, because I planned to comment on each piece.

Dennis wrote:

Spin the needle three times. If it ever falls off, don't bother. Cheating is all right, as much as comfortable. I don't know how many possibilities and see if I care. The scores are fire and water proof. Play on either side or the edge, if you get tired, and don't call me for information while I'm burning old scores. May be played under water.

At the end he signed his name, Dennis Johnson.



It is often necessary that one be able to ask, "Who is John Cage?"



I used to talk about *the new eating*. One time Terry Riley said, "Yeah, even the cooks'll get rebellious. We'll walk into a hamburger stand and order something to eat. In a few minutes the cook'll give us some salt. Just salt. Then one of us will say, 'What? Is this all?' And the cook'll answer, 'Whatsamatter, don't cha like static eating?'"



I was talking to Diane. We were discussing her methods of composing chance poems. She would write each image on a piece of paper as it came to her mind, in one sitting, put it in a paper sack — shake them around a little and then take them out — allowing them to form the poem from the order in which she drew them.

I had read some of them and enjoyed them very much. I told her how much I liked them. Just at that moment I felt like saying that the most important organizing factor was the unconscious mind. I said it. She said, yes, I always get a story for each poem. I was upset. I said I felt that the poem was being organized unconsciously as she wrote down the images and that, if she had a story in mind before she put the

em mente antes de colocar as imagens no saco, eu duvidava muito que eles mantivessem a estrutura da história quando ela os retirasse e que me parecia que ela estava indo contra sua própria intenção ao compor com o acaso. Ela disse, ah, não. Não tenho uma história em mente. “Eu gosto desses poemas porque eles me contam histórias”.

☪

Em Los Angeles fizemos *Avalanche #1, A Concert-Drama* (*Avalanche #1, Uma Peça-Concerto*) por Dennis Johnson. Na programação³ que distribuímos na porta as letras estavam espalhadas pela página. Apenas algumas das frases eram legíveis. “O concerto tem três horas de duração O concerto tem três horas de duração O concerto tem tr” estava repetido através da página. “O que é um concerto” estava repetido do topo ao final da página e finalmente se podia ler, “Sem Intervalo”. As notas da programação no outro lado eram inteiramente ilegíveis até que se decifrasse o sistema de colocamento das letras. Alguns dias mais tarde quando David Degener encontrou o sistema ele decifrou as frases depois de várias horas para que pudéssemos lê-las. Dennis não havia colocado nada na programação que fosse relacionado à ordem das composições. Portanto a platéia havia sido informada apenas da duração, de que não haveria intervalo e de que não tínhamos certeza sobre o que era um concerto. Tendo lhes dito tão pouco, foi possível para eles ter uma experiência nova.

☪

Uma vez quando Richard Maxfield, Dennis Johnson, e eu estávamos falando sobre Christian Wolff no apartamento de Richard em Nova Iorque, Dennis disse, “Ele é apenas um lobo numa gaiola dourada”. Mais recentemente, Richard e eu estávamos discutindo o quão original Christian Wolff havia sido e quantas de suas idéias haviam estado à frente de todos. Richard disse, “Talvez o que Dennis deveria ter dito é que John é apenas uma gaiola em volta de um lobo dourado”. Quando eu contei estas histórias para Diane ela disse, “Ambos parecem estar errados. Dennis deveria ter dito, ‘Ele é apenas um lobo dourado numa gaiola’, e Maxfield deveria ter dito, ‘John é apenas uma gaiola dourada em volta de um lobo’”. Depois que Diane e eu havíamos decidido o que todos queriam dizer e o que deveriam ter dito, eu concluí que na verdade não importava de qualquer jeito, já que a toda a série de histórias não passava de um estudo sobre maculagem.

☪

Toda palavra que digo contribui para a mentira da arte.

☪

Ano passado, em uma das ocasiões em que estive em Los Angeles, muitos de nós estávamos na casa de minha avó escutando música eletrônica de Richard Maxfield que ele havia acabado de me mandar de Nova Iorque. Enquanto escutávamos, minha avó, que nunca foi particularmente boa em manter as coisas em seu lugar, perguntou a Dennis Johnson, “Você compôs isto?” se referindo à composição de Maxfield, *Sine Music* (*Música Seno*). Dennis respondeu “Oh, muitas vezes”.

☪

Quando Karlheinz Stockhausen apresentou uma palestra na Universidade em Berkeley, falou sobre alguns trabalhos que ele estava fazendo com televisão. Ele disse que tentava deixar o novo meio, a máquina de televisão, inspirar a forma da composição. Naquele momento alguém na platéia disse a seu vizinho, “Mas eu pensei que a música deveria ser para pessoas”.

☪

Numa outra carta Terry Jennings escreveu, “o gato está no meio do tempo. seu rabo às vezes atinge o céu (apenas as partes baixas sob os galhos) ele passa muito tempo deitado”.

images in the sack, I doubted very much that they would support the structure of her story when she took them out and that it seemed to me she was defeating her own purposes by composing with chance. She said, oh no. I don't have a story in mind. “I like these poems because they tell me stories.”

☪

In Los Angeles we did *Avalanche #1, A Concert-Drama* by Dennis Johnson. On the programs³ that we passed out at the door the letters were scattered all over the page. Only a few sentences were readily readable. “The concert is three hours long the concert is three hours long the concert is thr” repeated itself all the way across the page. “What is a concert” repeated itself from top to bottom and finally one could read, “No Intermission.” The program notes on the other side were entirely unreadable until one worked out the system of letter placement. A few days later when David Degener found the system he worked the sentences out after several hours so that we could read them. Dennis put nothing on the programs pertaining to the order of the compositions. Thus the audience was informed merely of the length, that there would be no intermission and that we were not certain what a concert was. Having told them so little it was possible for them to have a new experience.

☪

Once when Richard Maxfield, Dennis Johnson, and I were talking about Christian Wolff at Richard's apartment in New York Dennis said, “He's only a wolf in a gilded cage.” More recently, Richard and I were discussing how original Christian Wolff had been and how many of his ideas had been ahead of everybody. Richard said, “Perhaps what Dennis should have said is that John is only a cage around a gilded wolf.” When I told these stories to Diane she said, “They both seem to be wrong. Dennis should have said, ‘He's only a gilded wolf in a cage,’ and Maxfield should have said, ‘John is only a gilded cage around a wolf.’” After Diane and I had decided what everybody meant and should have said, I concluded it didn't really matter anyway since the whole series of stories simply amounted to a study in tarnish.

☪

Every word I say contributes to the lie of art.

☪

Last year on one of the occasions that I was in Los Angeles, several of us were at my grandmother's house listening to electronic music by Richard Maxfield which he had just sent me from New York. As we were listening my grandmother, who has never been particularly good at keeping things straight, asked Dennis Johnson, “Did you write this?” referring to Maxfield's composition, *Sine Music*. Dennis replied, “Oh, many times.”

☪

When Karlheinz Stockhausen gave a lecture at the University in Berkeley, he talked of some work he had been doing with television. He said he tried to let the new medium, the television machine, inspire the form of the composition. At this point someone in the audience said to his neighbor, “But I thought music was supposed to be for people.”

☪

In another letter Terry Jennings wrote, “the cat is in the middle of time. his tail sometimes hits the sky (just the low parts below the branches.) he lies down a lot.

Quando pedi a Diane para escrever a declaração de Dennis sobre ele ter escrito a *Sine Music* de Maxfield muitas vezes, Dennis disse, "Para quê? Você vai dar outro concerto?".

A única maneira honesta de ganhar a vida é ser um ladrão.

Quando Dennis Johnson e eu estávamos hospedados no apartamento de Richard Maxfield em Nova Iorque, discutimos o grau de opções disponíveis para um compositor numa composição que utilizasse acaso ou indeterminação. Em geral concordamos que o compositor sempre mantinha algumas escolhas de um tipo ou outro. No mínimo, ele tinha que decidir quais incidências de acasos aconteceriam ou o que deixaria de indeterminado na sua composição. Algum tempo depois de que Dennis e eu havíamos deixado Nova Iorque, ele veio de Los Angeles me visitar. Ele me trouxe uma cópia da sua então nova composição, *The Second Machine*, que iríamos apresentar em um programa de música contemporânea na Universidade em Berkeley junto com o *Imaginary Landscapes #4 for Twelve Radios (Paisagens imaginárias #4 para doze rádios)* de Cage (que Dennis ia reger), a *Cough Music* (Música de tosse) de Richard Maxfield, e *Vision* (Visão), uma peça minha. Pouco tempo depois de ter chegado ao meu apartamento em Berkeley, Dennis mencionou que andava pensando sobre o que nós havíamos discutido em Nova Iorque e que ele havia descoberto uma peça que era inteiramente indeterminada e omitia o papel do compositor. Eu perguntei, "O que é?". Ele rasgou um pedaço de papel e escreveu algo nele. Em seguida me entregou. Estava escrito "OUÇA"

Um dos meus poetas favoritos é Po Chu-i. Ele viveu de 772-846. Este poema foi traduzido por Ching Ti.

A Harpa

Coloco minha harpa na mesa curva,
Deitada, imóvel, repleta apenas de emoções
Por que eu deveria preocupar-me em toca-la?
Uma brisa virá afagar suas cordas.

O problema com a maioria da música do passado é que o homem tem tentado fazer com que os sons façam o que ele quer que eles façam. Se estivermos realmente interessados em aprender sobre sons, me parece que deveríamos deixar que os sons sejam sons ao invés de tentar forçá-los a fazer coisas que são principalmente pertinentes para a existência humana. Se tentarmos escravizar alguns sons e forçá-los a obedecer à nossa vontade, eles se tornarão inúteis. Não podemos aprender nada ou muito pouco deles porque eles simplesmente refletirão nossas próprias idéias. Se, no entanto, formos até os sons como eles existem e tentarmos experimentá-los pelo que são – isto é, uma forma diferente de existência – então talvez possamos aprender algo de novo. Há um tempo atrás quando Terry Riley e eu conhecemos Ann Halprin, trabalhamos com ela várias vezes fazendo improvisações. Era muito agradável. Eu lembro de uma noite quando um dos dançarinos, que estava pendurado na parede, levou pelo menos meia hora para dar a volta na sala. Essas noites levavam especialmente à descoberta de novos sons. Encontramos muitos que não havíamos nunca ouvido antes. Juntamente com novos sons, é claro, encontramos novas maneiras de produzi-los, e também reconsideramos sons aos quais nunca havíamos escutado de tão perto. Às vezes produzíamos sons que duravam mais de uma hora. Se era um som alto meus ouvidos freqüentemente não recuperavam a audição normal por várias horas, e quando minha audição voltava lentamente ao normal era uma

When I asked Diane to write down Dennis' statement about his having written Maxfield's *Sine Music* many times, Dennis said, "What for? Are you going to give another concert?"

The only honest way of making a living is to be a thief.

When Dennis Johnson and I were staying at Richard Maxfield's apartment in New York, we discussed the amount of choice that a composer retained in a composition that used chance or indeterminacy. We generally agreed that the composer was always left with some choices of one sort or another. At the very least, he had to decide what chances he would take or what he would leave to indeterminacy in his composition. Sometime after Dennis and I had both left New York he visited me from Los Angeles. He brought me a copy of his then new composition, *The Second Machine*, which we were going to do on a program of contemporary music at the University in Berkeley along with Cage's *Imaginary Landscapes #4 for Twelve Radios* (which Dennis was conducting), Richard Maxfield's *Cough Music*, and *Vision*, a piece of my own. A short time after he had arrived at my apartment in Berkeley Dennis mentioned that he had been thinking of what we had discussed in New York and that he had discovered a piece which was entirely indeterminacy and left the composer out of it. I asked, "What is it?" He tore off a piece of paper and wrote something on it. Then he handed it to me. It said, "LISTEN."

One of my favorite poets is Po Chu-i. He lived from 772-846. This poem is translated by Ching Ti.

The Harp

I lay my harp on the curved table,
Sitting there idly, filled only with emotions.
Why should I trouble to play?
A breeze will come and sweep the strings.

The trouble with most of the music of the past is that man has tried to make the sounds do what he wants them to do. If we are really interested in learning about sounds, it seems to me that we should allow the sounds to be sounds instead of trying to force them to do things that are mainly pertinent to human existence. If we try to enslave some of the sounds and force them to obey our will, they become useless. We can learn nothing or little from them because they will simply reflect our own ideas. If, however, we go to the sounds as they exist and try to experience them for what they are—that is, a different kind of existence—then we may be able to learn something new. A while back, when Terry Riley and I first met Ann Halprin, we worked with her many times doing improvisations. It was very enjoyable. I remember one night when it took one of the dancers, who was hanging from the wall, at least half an hour to work his way around the room. These evenings were especially conducive to the discovery of new sounds. We found many we had never heard before. Along with the new sounds, of course, we found new ways of producing them, and we also reconsidered sounds we had never previously listened to so closely. Sometimes we produced sounds that lasted over an hour. If it was a loud sound my ears would often not regain their normal hearing for several hours, and when my hearing slowly did come back it was almost as much

experiência quase tão nova quanto quando ouvia o som pela primeira vez. Essas experiências eram muito gratificantes e talvez ajudem a explicar o que quero dizer quando digo, tão freqüentemente como sempre faço, que gosto de entrar dentro dos sons. Quando os sons são muito longos, como eram muitos dos que fazíamos com Ann Halprin, pode ficar mais fácil entrar dentro deles. Às vezes, quando eu fazia um som longo, eu começava a notar que eu estava olhando para os dançarinos e a sala a partir do som ao invés de ouvir o som de alguma posição na sala. Começava a sentir mais as partes e os movimentos do som, e começava a ver como cada som era seu próprio mundo e que esse mundo era apenas similar com o nosso mundo de forma que o experimentávamos através de nossos próprios corpos, isto é, em nossos próprios termos. Eu podia ver que sons e todas as outras coisas no mundo eram tão importantes quanto seres humanos e que se pudéssemos nos entregar a eles, isto é, aos sons e às outras coisas, aproveitaríamos a possibilidade de aprender algo de novo. Por nos entregar a eles, quero dizer entrar neles de algum modo para que possamos experimentar um outro mundo. Isso não se explica facilmente mas é mais facilmente experimentado. É claro que se não houver a disposição para entregar parte de si mesmo para o som, ou seja para alcançar o som, mas se insistir em abordá-lo em termos humanos, então provavelmente se experimentará pouca coisa nova, e se encontrará ao invés disso apenas o que já se sabe, definido nos termos com os quais a experiência foi abordada. Mas se for possível dar parte de si para o som, abordar o som com um som e entrar no mundo do som, então a experiência não precisará parar aí pode ser levada muito além, e os únicos limites são os limites que cada indivíduo se impõe. Quando entramos no mundo de um som, é novo. Quando nos preparamos para sair do mundo do som, esperamos voltar para o mundo que deixamos para trás. Nos damos conta, no entanto, que quando o som pára, ou quando deixamos a área na qual o som está sendo feito, ou simplesmente deixamos o mundo do som em certa medida, que o mundo no qual entramos não é o mundo antigo que deixamos para trás, mas um novo. Isto acontece parcialmente porque experimentamos o que era o mundo antigo com a adição do ingrediente que é o mundo do som. Talvez seja seguro que eu mencione agora que uma vez que você entra em um mundo novo, de um som, ou qualquer outro mundo, você nunca sairá realmente dele. No entanto, o fato que se leva partes de mundos passados consigo não nos impede nem um pouco de entrar em outros novos mundos. De fato, se considerarmos uma nova combinação de ingredientes velhos como uma coisa nova, estas partes que carregamos de mundos velhos podem melhorar os novos apesar de que elas (as novas combinações) não precisam de forma alguma ser a substância principal de um novo mundo.

Quando eu disse à Richard Brautigan que gostava de entrar nos sons, ele disse que não entendia bem o que eu queria dizer porque ele não visualiza uma forma quando ouvia um som, e ele imaginava que se deveria conceber uma forma para se poder falar de entrar em alguma coisa. Então ele perguntou, “É como estar sozinho?”. Eu disse, “Sim”.



Na mesma carta em que falava sobre seu gato, Terry Jennings disse:
Dennis pode estar flutuando —
no rio Colorado indo embora
em caiaque — algumas pessoas
no grupo Javanês disseram isso.



Na sua palestra, *Indeterminacy (Indeterminação)*, John Cage menciona ter ido a um concerto e ter visto que um dos compositores havia escrito nas notas do programa que achava que havia sofrimento demais no mundo. Depois do concerto John Cage disse a esse compositor que ele havia gostado da música mas que não concordava com sua declaração sobre sofrimento demais no

a new experience as when I had first begun to hear the sound. These experiences were very rewarding and perhaps help to explain what I mean when I say, as I often do, that I like to get inside of a sound. When the sounds are very long, as many of those we made at Ann Halprin's were, it can be easier to get inside of them. Sometimes when I was making a long sound, I began to notice that I was looking at the dancers and the room from the sound instead of hearing the sound from some position in the room. I began to feel the parts and motions of the sound more, and I began to see how each sound was its own world and that this world was only similar to our world in that we experienced it through our own bodies, that is, in our own terms. I could see that sounds and all the other things in the world were just as important as human beings and that if we could to some degree give ourselves up to them, the sounds and other things that is, we enjoyed the possibility of learning something new. By giving ourselves up to them, I mean getting inside of them to some extent so that we can experience another world. This is not so easily explained but more easily experienced. Of course if one is not willing to give a part of himself to the sound, that is to reach out to the sound, but insists on approaching it in human terms, then he will probably experience little new but instead find only what he already knows defined within the terms with which he approached the experience. But if one can give up a part of himself to the sound, and approach the sound as a sound, and enter the world of the sound, then the experience need not stop there but may be continued much further, and the only limits are the limits each individual sets for himself. When we go into the world of a sound, it is new. When we prepare to leave the world of the sound, we expect to return to the world we previously left. We find, however, that when the sound stops, or we leave the area in which the sound is being made, or we just plain leave the world of the sound to some degree, that the world into which we enter is not the old world we left but another new one. This is partly because we experienced what was the old world with the added ingredient of the world of the sound. Perhaps it is safe for me to mention now that once you enter a new world, of a sound, or any other world, you will never really leave it. Still, the fact that one carries some parts of previous worlds with him does not in the least prevent one from entering new ones. In fact, if one considers a new combination of old ingredients to be something new, these carried parts of previous worlds may enhance new ones although they (the new combinations) need by no means be the main substance of a new world.

When I told Richard Brautigan that I liked to get inside of sounds, he said that he didn't really understand what I meant because he didn't visualize a shape when he heard a sound, and he imagined that one must conceive of a shape if he is to speak of getting inside of something. Then he asked, “Is it like being alone?” I said, “Yes.”



In the same letter that he talked about his cat, Terry Jennings said:
Dennis might be floating —
the Colorado river going away
in a kayak — some people
at the Javanese group said that.



In his lecture, *Indeterminacy*, John Cage mentions going to a concert and finding that one of the composers had written in the program notes that he felt there was too much suffering in the world. After the concert John Cage said to this composer that he had enjoyed the music but he didn't agree with his statement about too much suffering in the world. The

mundo. O compositor disse, "O quê? Você não acha que há o bastante?" a o que Cage respondeu que ele achava que havia exatamente a quantidade certa. Mais tarde, numa carta, Dennis Johnson me escreveu, "Você acha que há Mal demais no mundo? John Cage acha que há exatamente a quantidade certa. Eu acho que há mundo demais no Mal". Algum tempo depois da carta de Dennis me lembrei que Richard Huelsenbeck havia contribuído uma outra permutação a essa frase. Em uma das palestras Dada que apresentou em Berlim, ele havia declarado que a guerra não havia sido sangrenta o bastante.

ଓଓ

Já mandei mensagens para dentes-de-leão

ଓଓ

Liguei para Terry Riley. Conversamos por um bom tempo — em certo ponto na conversa Terry disse, "Você tem que confiar no que ouve". — Depois houve silêncio — eu disse É — ambos o havíamos dito muitas vezes antes e eu estava cansado — eu havia passado o dia tentando encontrar 24 performers para a *Radio Piece* (*Peça de Rádio*) de John Cage. — Houve mais silêncio — então Terry disse, "Você tem que confiar até no que não ouve"

ଓଓ

Gostaria de conseguir lembrar o que Terry Jennings nos havia dito sobre a aranha que se acha na Antártica. Foi quando Terry visitou Nova Iorque. Estávamos jantando e eu comecei a lhe perguntar sobre quais animais e plantas viviam na Antártica. Ele disse que os cientistas haviam encontrado uma aranha que permanece congelada quase o ano inteiro. Parece que ele disse, "aproximadamente onze meses por ano". Então, quando o clima mais quente chega, a aranha derrete e toma vida — por aproximadamente um mês. Ele também disse que talvez a aranha viva até ter muitos anos de idade. Acho que ele disse, "talvez cem ou cento e sessenta anos".

ଓଓ

Uma vez experimentei um nabo cru com muita mostarda. Gostei mais do que qualquer Beethoven que já tinha ouvido.

Esta palestra foi escrita no verão de 1960. Apresentei-a pela primeira vez juntamente à performance de uma gravação do meu *Trio para cordas* (1958) durante um curso de música contemporânea que Terry Riley e eu demos na Ann Halprin Dancers' Workshop, no período letivo do Verão em 1960, em Kentfield, Califórnia. Eu escrevi mais algumas seções naquele verão enquanto eu morava em São Francisco, e em Nova Iorque no outono de 1960. Eu apresentei esta versão mais completa de *Palestra 1960* em algum momento durante ou depois de outubro de 1960, juntamente com a realização gravada feita por Robert Dunn do meu *Poema para cadeira, mesas e bancos*, etc. utilizando o meu *Composição eletrônica 1960 # 8* (*O som de piano da visão*) como fonte de som, em uma das sessões de estúdio de Richard Maxfield na 340 da Rua 88 West para o seu seminário da New School for Social Research sobre Música Eletrônica.

Esta palestra foi escrita em seções, que estão separadas abaixo. Cada seção era originalmente de uma página ou de um grupo de páginas grampeadas. Qualquer quantidade de seções pode ser lida em qualquer ordem. A ordem e a seleção podem ser determinadas pelo acaso, assim trazendo novas relações entre as partes e conseqüentemente novos significados. No entanto, ao longo dos anos, para várias publicações, tendo a colocar as seções numa ordem específica que me parece trazer a tona alguns dos aspectos mais sutis dos significados internos.

composer said, "What? Don't you think there is enough?" to which Cage replied that he thought there was just the right amount. Later, in a letter, Dennis Johnson wrote to me, "Do you think there is too much Evil in the world? John Cage thinks there is just the right amount. I think there is too much world in the Evil." Some time after Dennis' letter I remembered that Richard Huelsenbeck had contributed another permutation to that sentence. At one of those Dada lectures he gave in Berlin, he had made the statement that the war had not been bloody enough.

ଓଓ

I have sent messages to the dandelions.

ଓଓ

I called Terry Riley on the phone. We talked for a while — at one point in the discussion Terry said, "You have to trust what you hear." — There was silence — I said Yeah — we had both said it many times before and I was tired — I had spent the day trying to find 24 performers for the John Cage *Radio Piece*. — There was more silence — then Terry said, "You even have to trust what you don't hear."

ଓଓ

I wish I could remember what Terry Jennings told us about that spider that is found in Antarctica. It was when Terry visited New York. We were having dinner and I started asking him about what kinds of animals and plants lived in Antarctica. He said that the scientists had discovered a spider that stays frozen most of the year around. It seems like he said, "about eleven months of the year." Then when warmer weather comes, the spider thaws out and comes to life — for about a month. He also said that maybe the spider lives to be many years old. I think he said, "maybe a hundred or a hundred and sixty years old."

ଓଓ

Once I tried lots of mustard on a raw turnip. I liked it better than any Beethoven I had ever heard.

This lecture was written in the summer of 1960. I first delivered it simultaneously with a performance of a tape recording of my *Trio for Strings* (1958) during a course in contemporary music that Terry Riley and I gave at the Ann Halprin Dancers' Workshop, Summer Session 1960, Kentfield, California. I wrote a few more sections over that summer when I was living in San Francisco, and in New York City in the fall of 1960. I delivered this more complete version of *Lecture 1960* sometime during or after October 1960, simultaneously with Robert Dunn's tape realization of my *Poem for Chairs, Tables and Benches*, etc. utilizing my *Electronic Composition 1960 # 8* (*The Piano Sound from Vision*) as the sound source, at one of Richard Maxfield's 340 West 88th Street studio sessions of his New School for Social Research Seminar in Electronic Music.

The lecture is written in sections, which are separated below. Each section originally was one page or a group of pages stapled together. Any number of sections may be read in any order. The order and selection can be determined by chance, thereby bringing about new relationships between parts and consequently new meanings. However, over the years for various publications, I have tended to place sections in a particular order that I think brings out some of the more subtle aspects of the inner meanings.

Três seções da palestra foram publicadas em *KULCHUR 10*, Nova Iorque, Verão de 1963. 25 seções foram publicadas na *Tulane Drama Review*, Nova Orleans, 1965, e na republicação feita pela *TDR* de *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londres, Nova Iorque, Canadá, 1995. Uma versão com 20 seções foi publicada em La Monte Young Marian Zazeela, *Selected Writings*, Munique, 1969, e uma versão com 27 seções em *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Veneza, 1990. Uma edição francesa com 28 seções traduzidas por Marc Dachy foi publicada com o título *Conférence 1960* por Éolienne, Paris, 1998.

Para a publicação neste catálogo que acompanha a exposição *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*, Jon Hendricks pediu que eu incluísse o maior número de partes do manuscrito original que pudessem ser encontradas, mesmo nos casos nos quais eu as havia rejeitado em publicações anteriores. Portanto, atendi ao pedido incluindo todas as seções que já foram publicadas ou apresentadas oralmente, assim como quatro seções que nunca haviam sido transcritas mas que haviam provavelmente sido incluídas na apresentação oral original na aula de Ann Halprin. Portanto, esta edição contém um total de 33 seções.

Sobre o Fluxus, deve se chamar atenção ao fato de que minha *Palestra 1960* foi criada e apresentada tanto para a aula de Ann Halprin quanto à de Richard muito antes da palavra “fluxus” ser mencionada nos nossos círculos. Eu fui monitor de Richard Maxfield nos semestres de outono 1969 e da primavera de 1961 do seu Seminário na New School. George Maciunas não só compareceu ao seminário como estava presente quando apresentei a *Lecture* para a turma. Acredito que eu estava “lá” quando George introduziu oralmente pela primeira vez a qualquer um de nós a palavra “fluxus”, quando ele, Jackson Mac Low e eu estávamos conversando numa esquina do Village, talvez a esquina da 6ª Avenida com a Houston, depois de uma das aulas de Richard. George também compareceu a vários concertos que eu apresentei no loft de Yoko Ono em 1960-61. Os panfletos para os Concertos de Loft diziam, “O propósito desta série não é o entretenimento”. *Lecture 1960* e minha participação na aula de Richard, assim como as apresentações no apartamento de Yoko Ono, estão provavelmente entre as mais importantes influências iniciais sobre George quando ele veio aos Estados Unidos. Quando George nos conheceu, ele ainda estava interessado em apresentar obras de Luening e Ussachevsky se perguntava porque ele não podia apresentar estes trabalhos para refletir seus próprios gostos. Como Henry Flynt disse “George teve de ser arrastado no grito para a vanguarda”.⁴ Depois que George aderiu ao programa, e se envolveu com a apresentação e produção de trabalhos que ele havia começado a apreciar, ele gradativamente passou a colocar sua própria influência sobre eles e os levou mais em direção à comédia-pastelão e a piadas. George era um grande humanitário e me trouxe latas de comida quando eu estava passando fome. Sempre achei que George era o quinto irmão Marx e eu adorava seu senso de humor. Mas, por exemplo, na minha série no apartamento de Yoko Ono, eu havia dado a cada artista uma ou mais noites inteiras de apresentação para que pudessem mostrar a profundidade de seus trabalhos, enquanto George foi adiante e continuou a apresentar shows de variedades com tantos artistas quanto possível espremidos numa noite só a favor do entretenimento (titilação sensorial para evitar momentos tediosos). Por uma série de razões, eu acabei me retirando dos eventos Fluxus e tenho resistido agressivamente a classificação dos meus trabalhos com os do movimento Fluxus.

La Monte Young
02 VI 17

Three sections of the lecture were first published in *KULCHUR 10*, New York, Summer 1963. 25 sections were published in *Tulane Drama Review*, New Orleans, 1965, and in the *TDR* reprint, *Happenings and Other Acts*, Routledge, London, New York, Canada, 1995. A version with 20 sections was published in La Monte Young Marian Zazeela, *Selected Writings*, Munich, 1969, and a version with 27 sections in *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Venice, 1990. A French edition of 28 sections translated by Marc Dachy was published under the title *Conférence 1960* by Éolienne, Paris, 1998.

For publication in this catalog accompanying the exhibition, *What's Fluxus? What's Not! Why.*, Jon Hendricks requested that I include as many parts of the original manuscript as could be located, even in the cases where I had rejected them from earlier publications. Therefore, I have honored this request by including every section that has ever been published or included in an oral delivery, as well as four sections that had never been typed but were probably included in the original oral presentation at Ann Halprin's class. Thus, this edition includes a total of 33 sections.

Regarding Fluxus, it is to be noted that my *Lecture 1960* was created and delivered both to Ann Halprin's class and Richard's class long before the word “fluxus” was ever even mentioned in our circles. I was Richard Maxfield's teaching assistant for both the Fall 1960 and Spring 1961 semesters of his Seminar at The New School. George Maciunas not only attended Richard Maxfield's Seminar, but, as I recall, he was present when I delivered the *Lecture* to the class. I believe I was “there” the first time George ever orally introduced the word “fluxus” to any of us one day when he, Jackson Mac Low and I were conversing on a street corner in the Village, maybe the corner of 6th Avenue and Houston, after one of Richard's classes. George also attended a number of the concerts that I presented at Yoko Ono's loft in 1960-61. The flyers for the Loft Concerts stated, “The purpose of this series is not entertainment.” *Lecture 1960* and my participation in Richard's class, as well as the presentations at Yoko Ono's loft were probably some of the most important early influences on George after he came to America. When George met us, he was still interested in presenting the works of Luening and Ussachevsky and wondered why he couldn't play their works in order to reflect his own taste. As Henry Flynt has pointed out, “George had to be dragged kicking and screaming into the avant-garde.”⁴ Once George got with the program, as it were, and involved himself in the presentation and production of the works he had come to appreciate, he gradually put his own spin on them and turned it more in the direction of slapstick comedy and gags. George was a great humanitarian and brought me cans of food when I was starving. I always felt that George was the fifth Marx Brother and I loved his humor. But, for example, in my series at Yoko Ono's loft I had given each artist one or more full evening presentations to show the depth of their work, while George proceeded and continued to present variety shows with as many artists as possible jammed into one evening for the sake of entertainment (sensory titillation lest there be a dull moment). For a number of reasons, I eventually withdrew from Fluxus events and have aggressively resisted classification of my works with the Fluxus movement.

La Monte Young
02 VI 17

¹ A poetisa Diane Wakoski.

² A poetisa Susan Sherman.

³ Dennis não me havia mostrado os programas com antecedência e nem como decifrar seus códigos.

⁴ Conversa telefônica com Henry Flynt, 17 de junho de 2002

¹ The poet Diane Wakoski.

² The poet Susan Sherman.

³ Dennis had not shown me the programs in advance, nor told me how to decipher his encoding.

⁴ Telephone conversation with Henry Flynt, June 17, 2002.

Eventos (notas reunidas), 1961

George Brecht

A.

(Sobre partituras para eventos, como os "Eventos para três cadeiras")

A partitura é um evento; assim como achar uma incidência de sua existência.

Ao compor música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual sons são criados. Se uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura-do-evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas).

Partitura do evento. Haiku. Ao invés de ser uma "imagem de um momento concreto na vida" (Watts), é um sinal que prepara para o próprio momento.

Partituras-de-evento preparam para eventos que acontecem no "agora" de cada um

B.

Uma arte que beira o não-existente, dissolvendo-se em outras dimensões, ou se tornando sem dimensão, não tendo forma.

Uma arte que chega ao ponto da imperceptibilidade. Sons que quase não se ouve, vistas que mal se vê. "Arte do limite" (Veja para que lado vai.)

"Podando interesses culturais sem piedade" (Herbert)
gentileza, frugalidade, reticência

C.

Os eventos se estendem aos limites da forma, à beira do ser onde dimensões são perdidas, incluem naturalmente todas as dimensões de tempo, espaço, número, atitude, emoção, o que se sente intuitivamente que é ignorado nos objetos.

Eventos na experiência. um "agora" imediato (diferente de um passado-presente-futuro)

D.

Menos distinções: eventos visuais – pássaro, rochas, Braque

Eventos sonoros – arrastar de pés, Bach, chuva
– café, gasolina

se sente a primavera, mas não a quarta-feira

Nenhuma forma incorreta se apresenta.

Não há lixo, não há tesouros.

E.

Se a arte não for forma, pode ser (vida) ao invés de arte.

ou:

Pode a arte não ter forma e ainda ser arte?

Events. (assembled notes.), 1961

George Brecht

A

(Concerning scores for events such as the "Three Chair Events".)

The score is an event; so is finding an incident of it.

In composing music, the composer permits an experience by arranging a situation within which sound arises. If a musical score (sound-score) prepares a musical (sound) situation, the event-score prepares one for events in all dimensions (or outside of dimensions).

Event-score. Haiku. Rather than an "image of a concrete moment in life" (Watts), it is a signal preparing one for the moment itself.

Event-scores prepare one for an event to happen in one's own "now".

B

An art verging on the non-existent; dissolving into other dimensions, or becoming dimensionless, having no form.

An art at the point of imperceptibility. Sounds barely heard, sights barely distinguished. "Borderline" art (See which way it goes.)

"Ruthlessly pruning cultural interests (Herbert)
gentleness, frugality, reticence

C

Events are extensible to the limit of form, to the edge of suchness where distinctions are lost, include most naturally all the dimensions of time, space, number, attitudes, emotions, the intuitively-felt ignored in objects.

Events in experience : an immediate (as other than a past-present-and-future) "now".

D

fewer distinctions: sight-events – bird, boulders, Braque
sound-events – shoe-scrape, Bach, rain
– coffee, gasoline

one feels Spring, but not Wednesday.

No incorrect forms present themselves.

No junk, no treasure.

E

If art were not in form. it would be (life) instead of art.

or:

Can art not be in form and still be art?

F

Modos de compreensão: arte, linguagem, mito, ciência (cada um usado com moderação, quando for preciso, como comida, água, sono). Cada modo deve ter seu próprio lugar, de acordo com o quanto é único; nem substituindo, nem interferindo com outro. Então, no entanto, a arte continua no universo das formas, e o que está além deste universo, além das dimensões, e, no entanto incorporando-as sem conflito, é a vida. Além da apreensão, nenhum entendimento.

G

chave de fenda

H

cocoa mats, pequenos vasos, tijolos brancos, cadeado para o portão, mangueira de jardim

I

dar Chave

J

"Escultura musical

Sons que perduram e saem de lugares diferentes formando uma escultura sonora que perdura". (Duchamp)

F

Modes of apprehension: art, language, myth, science (each to be used sparingly, as needed, like food, water, sleep). Each mode to have its own place, according to its uniqueness; neither superseding nor interfering with, another. Then, however, art remains within the universe of form, and what is beyond this universe, beyond dimensions, yet embodying them without conflict, is life. Beyond apprehension, no grasping,

G

screw-driver

H

cocoa mats, small pots, white bricks, lock for gate, garden hose

I

give Key

J

"Musical sculpture

Sounds lasting and leaving from different places and forming a sounding sculpture which lasts." (Duchamp)

Palavras de uma Inventora, 1962

Yoko Ono

Sinto uma forte nostalgia pelo primeiro homem na história da humanidade que mentiu. Como se sentiu quando disse que viu Deus, a eternidade, o céu, por exemplo? Será que ele pretendia enganar os outros enquanto tremia por causa da sua própria insegurança? Será que ele tentou fazer do seu mundo de mentiras um mundo verdadeiro enganando os outros? Ou será que ele acreditou que seu mundo fictício realmente existia em algum lugar do universo? Ouaisquer que tenham sido os seus sentimentos, acho interessante que ele não tenha conseguido guardar as suas mentiras, e as tenha compartilhado com outros.

A estilização é a materialização do desejo humano de se libertar do mundo da racionalidade irracional, a esperança de que possamos nos desvencilhar dela ao mergulharmos num mundo fictício. Os pensamentos medievais me interessam por esta razão. A arquitetura, a vestimenta, e várias convenções sociais são tentativas de fazer um desvio para a morte através da criação de encenações/ilusões que estão longe da realidade nua. No fundo disto existe o pessimismo sem fim em pensar que nada exceto um mundo fictício pode nos salvar.

Mas agora nos encontramos numa época "saudável", na qual a "ficção" é um tanto quanto abominada. De fato, temos desdém por qualquer ato fictício no âmbito da consciência. Mesmo com suas próprias regras, como as crenças, o homem não se satisfaz sem trazer a ordem natural para sua estrutura, assim fazendo parecer que suas regras são tão reais e válidas quanto as leis da natureza. É difícil não perceber a farsa, de que, ao invés de legitimar o sistema de crenças do homem, a natureza se transforma de repente numa ficção quando é plantada artificialmente no sistema da ordem feita pelo homem. Tendo falhado na tentativa de fazer a ordem inventada parecer tão real quanto a da natureza, o homem contemporâneo toma agora a direção oposta, colocando os homens em posição igual a dos objetos e das plantas. Essa é uma tentativa de elevar o status do homem ao da natureza, encarando a característica de acaso da natureza como superior à ordem fictícia dos homens. É o estado de espírito de querer se tornar uma folha e de se unir ao batimento do coração do universo através de um estado de inocência/do nada e de se deixar soprar num vento suave.

Essa direção surgiu do otimismo do pensamento de que, contanto que se descarte a consciência, e que nos deixemos nas mãos do acaso, poderíamos nos tornar folhas imediatamente. Essa linha de pensamento não me agrada.

É muito simplista achar que poderíamos alcançar um mundo de transcendência se participássemos de um mundo de Gyo e de suor. Será que o corpo humano merece tanta confiança? Estamos falando do corpo do traidor/l'etranger do mundo natural, que carrega o infortúnio de até mesmo ser capaz de controlar o comprimento da sua vida por sua própria vontade. Estamos falando de nós, o homem contemporâneo que está encharcado até os ossos com este inventor que se chama consciência.

Nós, "o traidor", somos de tal forma invadidos pela falsidade da consciência que não podemos sequer agir de acordo com o acaso através de métodos como o de deixar isto por conta do acaso. Ao invés disto, só ao estabelecermos as regras mais fictícias podemos possivelmente transcender nossa consciência.

A Word of a Fabricator, 1962

Yoko Ono

I feel a strong nostalgia for the first man in the human history who lied. How did he feel when he said he saw God, eternity, and heaven, for instance? Did he intend to deceive others while trembling from his own insecurity? Did he try to make the world of lies into a real world by deceiving others? Or did he believe that his fictional world actually existed somewhere in the universe? Whatever his feelings were, I think it's interesting that he could not keep his lies to himself, and shared them with others.

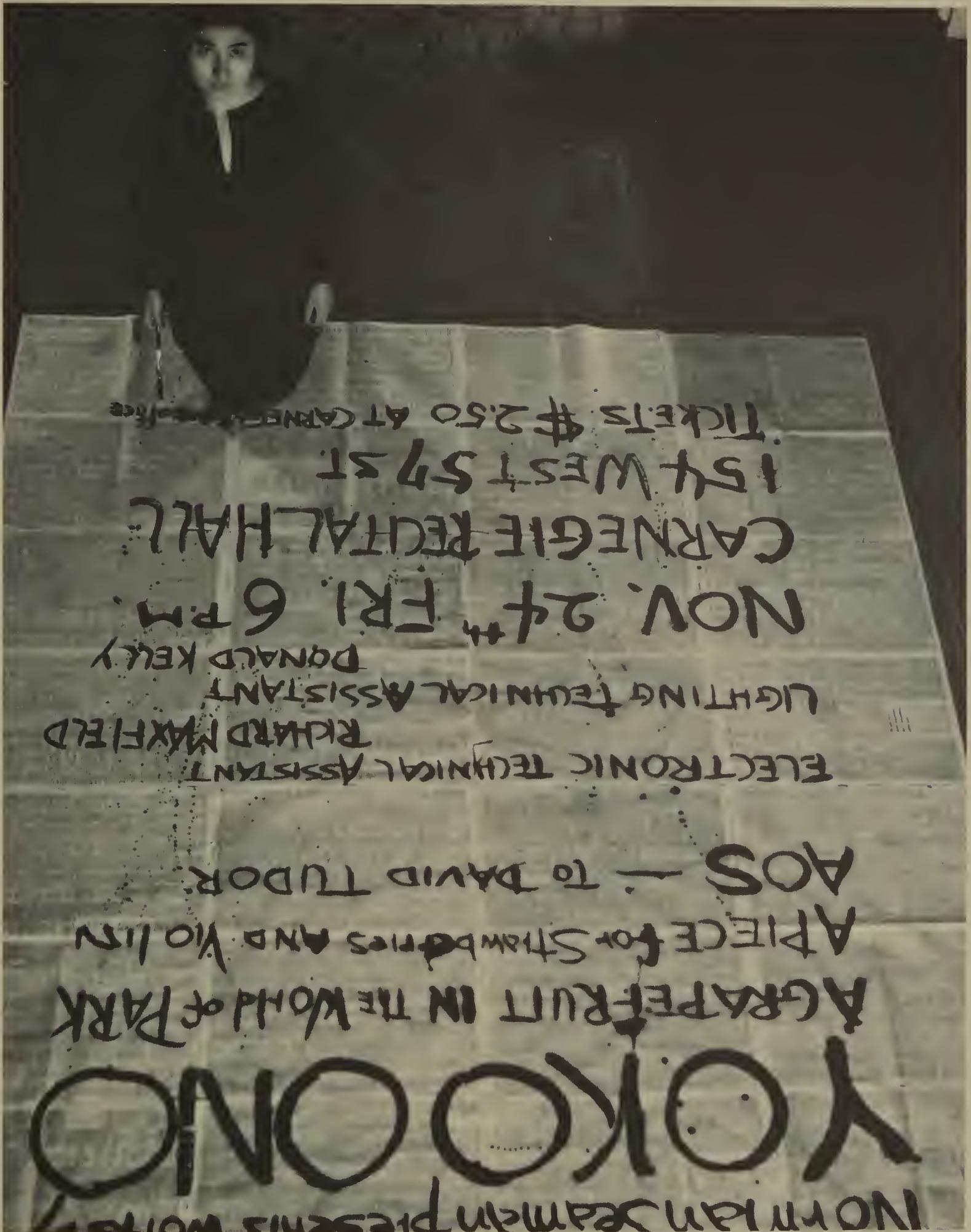
Stylization is a materialization of the human desire to free oneself from the world of irrational rationality, hoping that he could extricate himself from it by immersing oneself into a fictional world. Medieval thoughts interest me for that reason. Architecture, clothing, and various social conventions are attempts to make a detour to death by creating excessive dramas/illusions which are far from the naked reality. At its bottom lies an endless pessimism that nothing but a fictional order can rescue us.

But we now find ourselves in a "healthy" era, in which "fiction" is somewhat abhorred. In fact, we have contempt for any fictional act in the realm of consciousness. Even with one's own set of rules, such as one's belief, man cannot be satisfied without bringing the natural order into its structure, thereby making it appear as though his set of rules are equally real and valid as the law of nature. It is hard not to notice the farce, that instead of legitimizing man's belief system, nature suddenly mutates into fiction as it is planted artificially into the framework of the man-made order. Failing in the attempt of making the fabricated order appear equally real as nature, the contemporary man has now gone into a totally opposite direction of placing men in equal position to objects and plants. This is an attempt to raise men's stature to that of nature, by regarding nature's chance operational characteristic as superior to men's own fictional order, and succumbing to and adopting the chance operation as men's own. It is the state of mind of wanting to become a weed and join the heartbeat of the universe by entering a state of innocence/nothingness and blowing in a gentle wind.

This direction stems from one's optimism of thinking that as long as one discards one's consciousness, and leaves oneself in the hands of chance operation, one could immediately turn into being a weed. This line of thought rubs me the wrong way.

It is too simplistic to think that one can reach the world of transcendence as long as we participate in the act of Gyo and sweat. Is a human body worthy of such trust? We are talking about a body of betrayer/l'etranger to the natural world, who carries the misfortune of being capable of even controlling the length of his life by will. We're talking about, us, the contemporary men who are soaked to the bones with a fabricator called consciousness.

We, "the betrayer," are so invaded by the falsehood of consciousness we cannot even become chance operational by using such loose method as leaving it to chance operation. Instead, if we assign the most fictional rules, only then, we may possibly transcend our consciousness. My current



Yoko Ono, "A Grapefruit in the World of Park", cartaz Carnegie Recital Hall, Nova York, 1961. Foto de George Maciunas
Yoko Ono, "A Grapefruit in the World of Park", poster Carnegie Recital Hall, New York, 1961. Photo by George Maciunas

Meu interesse atual está num tal mundo de leis fictícias: as leis do inventor.

A suposição e a percepção de um círculo perfeito e de uma linha perfeita que só encontramos num mundo conceitual. O ato sem sentido de contar o número de chaminés no mundo todo, e a repetição de tais atos. Estabelecer tais regras para mim mesma.

Posso chamar isto de um ritual para racionalizar o irracional em nós, humanos. Pode ter algo em comum com a ação de estilização medieval. Exceto que aqui é um ritual que não pode ser compartilhado no mundo físico. Ou talvez devêssemos dizer que é um ritual que não tem a dignidade de ser real. Um ritual cuja existência eu mesma só poderia reconhecer como ficção/invenção. O estranho resultado disto é que "isto" se torna "matéria/substância" concreta apenas quando tentamos destruí-lo, pois, de outra forma, não escapa de ser "imaginário"

Uma realidade conceitual se torna uma realidade concreta apenas quando encontra a ação de forças destrutivas em circunstâncias acidentais. As regras deste mundo conceitual que estabeleço para mim mesma diferem em suas nuances do mundo de um certo Satori/elevação de consciência derivada por causa da tentativa de confundir a nossa própria imagem com a de uma folha e não sentir conflito algum, e mais ainda, se sentir mais satisfeito por ter se unido ao mundo superior do acaso por ter se tornado uma folha

Eu ainda estou tateando no mundo da viscosidade.

Minha tentativa não é tão séria quanto entregar uma faca a alguém e tentar causar a minha transcendência pedindo a assistência da força que não seja a minha. Não é nada mais do que o ato obsessivo dos possuídos, tentando fazer de sua própria ficção uma realidade deixando que outros cortem fora o inevitável romantismo da ficção.

De qualquer forma, não posso suportar o fato de que tudo é uma acumulação de "distorções", que se deve a visão enganada que temos. Eu quero a verdade. Quero sentir a verdade por quaisquer meios possíveis. Ouero que alguém ou alguma coisa me deixe senti-la. Não posso confiar no que meu corpo tem de folha e nem na manipulação da minha consciência. Não conheço outra forma que não seja apresentar a estrutura de uma encenação que assume a ficção como ficção, ou seja, como realidade inventada.

(A palavra de uma inventora)

Publicado pela primeira vez no *SAC Journal* Nº 24, maio de 1962, Tóquio

interest is in such a world of fictional rules: the laws of the fabricator.

The assumption and realization of a perfect circle and a perfect line which we have not encountered except in our conceptual world. The nonsense act of counting the number of chimneys all over the world, and the repetition of such acts. To assign such set of rules to myself.

I can call this a ritual to rationalize the irrationality in us, humans. It may have something in common with the act of medieval stylization. Except here, it is a ritual which cannot be shared in the physical world. Or shall we say, that it is a ritual without the dignity of being real. A ritual even I could only acknowledge it's existence as fiction/fabrication. The strange result of it is that, "it" becomes a concrete "matter/substance," only when one tries to destroy it, as, otherwise, it cannot escape from being "imaginary."

A conceptual reality becomes a concrete reality only when it meets the enactment of destructive forces in the accidental circumstances. The rules of this conceptual world I assign myself to, differs in its nuance from the world of a certain Satori/enlightenment derived by one trying to confuse one's self image with that of a plant and not feel any conflict, more over, feeling most satisfied that one has joined the superior world of chance operation by becoming like a weed.

I am still groping in the world of stickiness.

My attempt is not as serious as handing a knife to someone and trying to make my transcendence by asking the assistance of the force other than my own. It is nothing more than a obsessive act of the possessed, attempting to make ones own fiction a reality by letting others cut off the consistent romanticism inevitable to fiction.

Anyhow, I cannot stand the fact that everything is the accumulation of "distortion", owing to one's slanted view. I want the truth. I want to feel the truth by any possible means. I want some one or something to let me feel it. I can neither trust the plant-likeness of my body or the manipulation of my consciousness. I know no other way but to present the structure of a drama which assumes fiction as fiction, that is, as fabricated truth.

(A word of a fabricator)

First published, *SAC Journal* Nº 24, May 1962, Tokyo

Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte, 1962

George Maciunas

Neo dada, o seu equivalente, ou o que parece ser neo dada, se manifesta em campos muito amplos de criatividade. Varia das artes "do tempo" às artes "do espaço"; ou mais especificamente das artes literárias (arte do tempo), passando por literatura gráfica (artes do tempo-espaço), gráficos (artes do espaço), e através da arte musical gráfica (artes do espaço-tempo), da música sem gráficos e sem partitura (arte do tempo), passando ainda por música teatral (arte do espaço-tempo), até ambientes (artes do espaço). Não há fronteiras entre os dois extremos. Muitos trabalhos pertencem a várias categorias e também muitos artistas criam trabalhos separados em cada categoria distinta. Quase todas as categorias e quase todos os artistas, no entanto, estão ligados ao conceito de Concretismo, variando em intensidade do pseudoconcretismo, concretismo de superfície, concretismo estrutural, concretismo de métodos (sistemas de indeterminação), ao extremo do concretismo que está além dos limites da arte e a que se refere às vezes como antiarte ou niilismo da arte. As novas atividades dos artistas, portanto, podem ser diagramadas com referência a duas coordenadas: a coordenada horizontal que define a transição de arte "do tempo" a artes "do espaço" e de volta por "tempo" e "espaço" etc., e a coordenada vertical que define a transição de arte extremamente artificial, arte ilusionista, depois arte abstrata, (não faz parte do assunto deste ensaio), até concretismo moderado, que se torna mais e mais concreto, ou melhor não-artificial até se tornar não-arte, antiarte, natureza, realidade.

Em contraste com os ilusionistas, os concretistas preferem a unidade de forma e conteúdo, ao invés de sua separação. Eles preferem o mundo da realidade à abstração artificial do ilusionismo. Portanto, nas artes plásticas por exemplo, o concretista percebe e expressa um tomate podre sem mudar sua realidade ou forma. No fim, a forma e a expressão continuam sendo a mesma do que o conteúdo e a percepção – a realidade do tomate podre, ao invés da sua imagem ilusionista ou símbolo. Na música, um concretista percebe e expressa o som material com toda a sua inerente policromia, ausência de tons definidos e "incidentalismo", ao invés do som imaterial abstraído do tom puro ou de tons controlados, desnudados dos sons harmônicos que evitam as notas específicas. Um material ou tom concreto é considerado um que tenha a maior afinidade com o material que produziu o som – portanto um som cujo padrão de tons harmônicos e a policromia resultantes indiquem claramente a natureza do material ou a realidade concreta que o produziu. Portanto, uma nota que é tirada das teclas de um piano ou uma voz de bel canto é altamente imaterial, abstrata e artificial já que o som não indica claramente sua verdadeira fonte ou realidade material – a ação comum de cordas, madeira, metal, feltro, voz, lábios, língua, boca, etc. Um som, por exemplo, produzido ao golpear o mesmo piano com um martelo ou ao chutar o seu fundo é muito mais material e concreto já que indica de uma maneira muito mais clara a dureza do martelo, o vazio da caixa de ressonância do piano e a vibração de cordas. Um discurso humano ou sons que se produzem ao comer são, igualmente, mais concretos pela mesma razão de que se reconhece sua fonte. Estes sons concretos são normalmente, apesar de incorretamente,

Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, 1962

George Maciunas

Neo dada, its equivalent, or what appears to be neo dada manifests itself in very wide fields of creativity. It ranges from "time" arts to "space" arts; or more specifically from literary arts (time-art), through graphic-literature (time-space-art) to graphics (space-arts) through graphic-music (space-time-arts) to graphless or scoreless music (time-art), through theatrical music (space-time-art) to environments (space-arts). There exist no borderlines between one and the other extreme. Many works belong to several categories and also many artists create separate works in each category. Almost each category and each artist however, is bound with the concept of Concretism ranging in intensity from pseudo concretism, surface concretism, structural concretism, method concretism (indeterminacy systems), to the extreme of concretism which is beyond the limits of art, and therefore sometimes referred to as anti-art, or art-nihilism. The new activities of the artists therefore could be charted by reference to two coordinates: the horizontal coordinate defining transition from "time" arts to "space" arts and back to "time" and "space" etc., and the vertical coordinate defining transition from extremely artificial art, illusionistic art, then abstract art, (not within the subject of this essay), to mild concretism, which becomes more and more concrete, or rather nonartificial till it becomes non-art, anti-art, nature, reality.

Concretists in contrast to illusionists prefer unity of form and content, rather than their separation. They prefer the world of concrete reality rather than the artificial abstraction of illusionism. Thus in plastic arts for instance, a concretist perceives and expresses a rotten tomato without changing its reality or form. In the end, the form and expression remain (the) same as the content and perception-the reality of rotten tomato, rather than an illusionistic image or symbol of it. In music a concretist perceives and expresses the material sound with all its inherent polychromy and pitchlessness and "incidentalness," rather than the immaterial abstracted and artificial sound of pure pitch or rather controlled tones denuded of its pitch obliterating overtones. A material or concrete sound is considered one that has close affinity to the sound producing material-thus a sound whose overtone pattern and the resultant polychromy clearly indicates the nature of material or concrete reality producing it. Thus a note sounded on a piano keyboard or a bel-canto voice is largely immaterial, abstract and artificial since the sound does not clearly indicate its true source or material reality-common action of string, wood, metal, felt, voice, lips, tongue, mouth etc. A sound, for instance, produced by striking the same piano itself with a hammer or kicking its underside is more material and concrete since it indicates in a much clearer manner the hardness of hammer, hollowness of piano sound box and resonance of string. A human speech or eating sounds are likewise more concrete for the same reason of source recognisability. These concrete sounds are commonly, although inaccurately, referred to as noises.

chamados de barulhos. Eles podem não ter tons específicos em grande parte, mas a sua falta de tons específicos os torna policromáticos, já que a intensidade da cor acústica depende diretamente de harmônicos que apagam os tons definidos.

Um afastamento maior do mundo artificial da abstração é afetado pelo conceito de indeterminismo e improvisação. Visto que a artificialidade implica a predeterminação e o constrangimento humanos, um concretista mais verdadeiro rejeita a predeterminação da forma final de modo a perceber a realidade da natureza, cujo curso, como o do próprio homem, é indeterminado e imprevisível. Portanto, uma composição indeterminada se aproxima de um concretismo maior ao permitir que a natureza complete sua forma em seu próprio curso. Isto requer que a composição apresente uma forma de sistema, uma "máquina automática" no interior da qual ou pela qual a natureza (seja na forma de um participante independente ou de métodos de composição indeterminados ou do acaso) possa completar a arte efetivamente e independentemente do teatrólogo ou compositor. Portanto a contribuição primária de um artista verdadeiramente concreto consiste em criar um *conceito* ou *método* pelo qual a forma pode ser criada independentemente dele próprio, ao invés de criar a própria forma ou estrutura. Como uma solução matemática uma tal composição contém uma beleza que já está no método.

O maior passo em direção ao concretismo é claramente uma forma de niilismo da arte. Este conceito opõe e rejeita a própria arte, já que o seu próprio significado implica artificialidade seja na criação da forma ou do método. Para se aproximar de uma afinidade maior com a realidade concreta e de compreensão mais próxima, o niilista da arte ou antiartista (eles normalmente negam estas definições) cria "antiarte" ou exercita o nada. Os da "antiarte" estão dirigidos principalmente contra a arte como profissão, contra a separação artificial entre o artista e a platéia, ou criador e espectador, ou vida e arte; é contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte; é contra o sentido de propósito, de forma e de significado da arte. Antiarte é vida, é natureza, é verdadeira realidade – é um e todo. A chuva é antiarte, o burburinho da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, o vôo de uma borboleta, ou movimentos de micróbios são antiarte. Eles são tão lindos e tão dignos de serem percebidos quanto a própria arte. Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, (de idéias matemáticas à substância física) da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente "não-produtivos".

Esta é uma versão de um ensaio/manifesto escrito por George Maciunas (1931-1978), lido por Arthur C. Caspari, em alemão, concerto Fluxus chamado Apres John Cage, Wuppertal, Alemanha Ocidental, 9 de junho de 1962. Uma versão em alemão foi publicada em Jürgen Becker e Wolf Vostell, Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme (Hamburgo, 1965), páginas 192-95. O texto publicado aqui foi transcrito de um microfilme do Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

They maybe pitchless to a large extent, but their pitchlessness makes them polychromic, since the intensity of acoustic color depends directly on pitch obliterating inharmonic overtones.

Further departure from artificial world of abstraction is affected by the concept of indeterminacy and improvisation. Since artificiality implies human pre-determination, contrivance, a truer concretist rejects pre-determination of final form in order to perceive the reality of nature, the course of which, like that of man himself is largely indeterminate and unpredictable. Thus an indeterminate composition approaches greater concretism by allowing nature (to) complete its form in its own course. This requires the composition to provide a kind of framework, an "automatic machine" within which or by which, nature (either in the form of an independent performer or indeterminate-chance compositional methods) can complete the art-form, effectively and independently of the artist-composer. Thus the primary contribution of a truly concrete artist consists in creating a concept or a method by which form can be created independently of him, rather than the form or structure. Like a mathematical solution such a composition contains a beauty in the method alone.

The furthest step towards concretism is of course a kind of art-nihilism. This concept opposes and rejects art itself, since the very meaning of it implies artificiality whether in creation of form or method. To approach closer affinity with concrete reality and its closer understanding, the Art-nihilist or anti-artists (they usually deny those definitions) either creates "anti-art" or exercises nothingness. The "anti-art" form are directed primarily against art as a profession, against the artificial separation of a performer from audience, or creator and spectator, or life and art; it is against the artificial forms or patterns or methods of art itself; it is against the purposefulness, formfulness and meaningfulness of art; Anti-art is life, is nature, is true reality – it is one and all. Rainfall is anti-art, a babble of a crowd is anti-art, a sneeze is anti-art, a flight of a butterfly, or movements of microbes are anti-art. They are as beautiful and as worth to be aware of as art itself. If man could experience the world, the concrete world surrounding him, (from mathematical ideas to physical matter) in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar "nonproductive" elements.

This is a draft of an essay/manifesto by Maciunas, read by Arthur C. Caspari, in German, at the Fluxus concert Apres John Cage, Wuppertal, West Germany, June 9, 1962. A version in German was published in Jürgen Becker and Wolf Vostell, Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme (Hamburg, 1965), pp. 192-95. The text published here is transcribed from microfilm in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

Ben Vautier, Deus, 1960 - Ação em Londres durante o "Festival of Misfits", outono 1962

Ben Vautier, God, 1960 - Activity in London during the *Festival of Misfits*, Fall 1962,



Fotografias de Bruce Fleming
Photographs by Bruce Fleming





Manifesto

2. Afetar, ou chegar a um certo estado sujeitando a, ou tratando com, um fluxo. “*Fluxado a outro mundo.*” *Sul.*

3. *Med.* Causar uma descarga de, como uma purgação.

Fluxo S. (do lat. *Fluxus*, Fr. *Fluere, flurum*, fluir. Ver FLUENTE; FLUSH (de cartas)) 1. *Med.* uma supuração fluente ou fluida dos intestinos ou alguma outra parte: esp. uma descarga excessiva e mórbida: como, o *fluxo* sangrento, ou disenteria. b o material proveniente de uma descarga.

Purgar o mundo da doença burguesa, “intelectual”, cultura profissional e comercializada, PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO “EUROPANISMO”!

2. Ato de fluir: um contínuo ultrapassar e seguir em frente, como um córrego que flui; uma sucessão contínua de mudanças.

3. Um córrego; uma fluidez abundante; inundação; jorro.

4. A chegada da maré na costa. Cf. REFLUXO.

5. O estado de tornar-se líquido por meio de aquecimento; fusão. *Raro.*

Promover uma enchente e uma maré revolucionária na arte, promover arte viva, anti-arte, promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais.

7. *Chem. & Metal.* a Qualquer substância ou mistura usada para promover fusão, esp. a fusão de metais ou minérios. Fluxos metalúrgicos comuns são sílica e silicatos (ácidos), cal e pedra calcária (básico) e fluorita (neutro). b Qualquer substância aplicada às superfícies que serão unidas por meio de solda, antes ou durante a operação, para limpar as superfícies e retirar o óxido para assim promover união, como resina.

FUNDIR as estruturas culturais, sociais e revolucionárias políticas para chegar em uma frente unida e ação.

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 (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; 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 "EUROPANISM"!**

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.

Dez regras: Nenhuma Regra (Editorial), 1962

George Brecht

abdicar da intenção: nada que não foi feito

abdicar de necessidades: nada que não se conseguiu

abdicar da satisfação: nenhum favorecimento

abdicar do julgamento: nenhuma ação imprópria

abdicar da comparação: unidade exata

abdicar de afeto: nada a eliminar

nenhuma generalidade verdadeira

nenhum progresso, nenhum regresso: mudança estática, pontualidade completa

nenhum ir, nenhum vir

nenhum entendimento

1962

gb

Ten Rules: No Rules (Editorial), 1962

George Brecht

forgoing intention: nothing unaccomplished

forgoing needs: no requirement unfulfilled

forgoing satisfaction: no favoring

forgoing judgment: no inappropriate action

forgoing comparison: exact oneness

forgoing attachment: nothing to eliminate

no true generality

no progress, no regression: static change, complete punctuality

no coming, no going

no grasping

1962

gb

Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass

Nan June Paik

(1)

Minha televisão experimental
não é sempre interessante
mas
nem sempre é desinteressante
como a natureza, que é bela
não porque ela se modifica de forma bonita,
mas simplesmente porque ela se modifica.

A essência da beleza da natureza é que a QUANTIDADE ilimitada de natureza desarmou a categoria de QUALIDADE, que é misturada inconscientemente e de forma confusa com significados duplos.

- 1) caráter
- 2) valor

Na minha televisão experimental, o termo "QUALIDADE" significa somente o CARÁTER mas não o VALOR.

A é diferente de B
mas isto não significa
que A seja melhor do que B.

As vezes preciso de uma maçã vermelha
As vezes preciso de lábios vermelhos.

(2))

2. Minha televisão experimental é a primeira ARTE (?) na qual é possível haver o "crime perfeito"..... Eu somente pus um díodo na direção oposta e passei a ter uma televisão negativa de "ondas". Se meus epígonos fizerem o mesmo truque, o resultado será exatamente o mesmo (ao contrário de Webern, e epígonos-Webern)..... ou seja.....

Minha televisão NÃO é uma expressão de minha personalidade, mas simplesmente

uma "MÚSICA FÍSICA"

como meu "concurso de campeões FLUXUS", onde a pessoa-que-tiver-o-recorde-de-fazer-xixi-por-mais-tempo é honrado com a execução de seu hino nacional. (o primeiro campeão: F. Trowbridge. Estados Unidos. 59.7 segundos).

Minha televisão é mais (?) que a arte
ou
menos (?) que a arte.

Eu posso compor algo que seja
maior (?) que minha personalidade
ou

menor (?) que minha personalidade.

Afterlude to the Exposition of Experimental Television, 1963 March Galerie Parnass

Nam June Paik

(1)

My experimental TV is
not always interesting
but
not always uninteresting
like nature which is beautiful
not because it changes beautifully,
but simply because it changes

The core of the beauty of nature is, that, the limitless QUANTITY of nature disarmed the category of QUALITY, which is used unconsciously mixed and confused with double meanings.

- 1) character
- 2) value.

In my experimental TV, the words "QUALITY" means only the CHARACTER, but not the VALUE.

A is different from B,
but not that
A is better than B.

Sometimes I need red apples
Sometimes I need red lips.

(2))

2 My experimental TV is the first ART (?), in which the "perfect crime" is possible..... I had put just a diode into opposite direction, and got a "waving" negative Television. If my epigons do the same trick, the result will be completely the same (unlike Webern and Webern-epigons).....that is.....

My TV is NOT the expression of my personality, but merely

a "PHYSICALMUSIC"

like my "FLUXUS championcontest," in which the longest-pissing-time-recordholder is honoured with his national hymn, (the first champion; F. Trowbrige. U.S.A. 59.7 seconds)

My TV is more (?) than the art,
or
less (?) than the art.

I can compose something, which lies
higher (?) than my personality,
or
lower (?) than my personality.

Portanto (?), talvez portanto, o processo em andamento e o resultado final tenham pouco a ver com e portanto,..... nunca estive tão feliz num trabalho quanto estive com estas experiências de televisão.

Em composições normais, temos primeiro uma visão aproximada do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou "IDÉIA" em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa "IDÉIA" ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o "CAMINHO" e não posso vislumbrar para onde ele me leva. O "CAMINHO"..... isto significa: estudar o circuito, tentar vários "FEEDBACKS", cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc. cujos detalhes técnicos publicarei no meu próximo ensaio..... Mas enfim, o que eu preciso é o mesmo tipo de "IDÉIA" que uma agência americana de publicidade usava..... .. somente um caminho ou uma chave para chegar a algo NOVO. Esse uso "moderno" (?) de "IDÉIA" não tem muito haver com "VERDADE", "ETERNIDADE", "CONSUMAÇÃO", "IDÉIA ideal", de Platão – Hegel atribuiu a essa célebre terminologia clássica (IDÉIA).

Por exemplo:

"KUNST IST DIE ERSHEINUNG DER IDEE"
"Arte é a aparição da idéia"
(Hegel—— Schiller)

Esta diferença deve ser ressaltada porque me parece que "o fetichismo de idéia" é o critério crítico principal na arte contemporânea, como "Nobreza e Simplicidade" na arte grega (Winkelman), ou os famosos cinco pares de categorias de Woelfflin na Renascença e na arte barroca.

*****4*****

INDETERMINISMO e VARIABILIDADE são precisamente os parâmetros SUBDESENVOLVIDOS na arte óptica, apesar de que esse também tem sido o problema central na música nos últimos 10 anos (assim como o parâmetro SEXO é bastante subdesenvolvido na música ao contrário dos casos da literatura e da arte óptica).

- Eu usei intensamente o recurso de transmissão ao vivo de programas normais, que é o evento semântico e óptico mais variável nos anos 60. A beleza de Kennedy distorcido é diferente da beleza de um herói de futebol americano, ou da nem sempre bonita mas sempre burra apresentadora feminina.
- Segunda dimensão de variabilidade.
13 grupos sofreram 13 tipos de variações em suas unidades VÍDEO-HORIZONTAL-VERTICAL. Tenho orgulho em dizer que o circuito interno dos 13 grupos foram modificados. Não existia nenhuma repetição de operação técnica. Nenhum é apenas um borrão, algo que ocorre quando você mexe no botão de controle vertical e horizontal em casa. Gostei muito de estudar a área eletrônica que iniciei em 1961 assim como o perigo de vida que enfrentei ao trabalhar com 15 quilo watts. Tive a sorte de encontrar bons colaboradores: HIDEO UCHIDA (presidente do Instituto de Pesquisa em Rádio UCHIDA), um especialista genial e vanguardista em eletrônica que descobriu o princípio do transistor 2 anos antes dos americanos, e SHUYA ABE, um politécnico todo poderoso que sabe que ciência é mais beleza do que lógica! Agora UCHIDA está tentando provar telepatia e profecia por meio de eletromagnetismo
- Sendo a terceira dimensão de variabilidade, as ondas de vários geradores, gravadores de fita e rádios são alimentados a vários pontos para se darem ritmos diferentes. Essa beleza mais antiquada, que não é

Therefore (?), perhaps therefore , the working process and the final result has little to do with,,,, and therefore,..... by no previous work was I so happy working as these TV experiments.

In usual compositions, we have first the approximate vision of the completed work, (the pre-imaged ideal, or "IDEA" in the sense of Plato). Then, the working process means the torturing endeavour to approach to this ideal "IDEA". But in the experimental TV, the thing is completely revised. Usually I don't, or cannot have any pre-imaged VISION before working. First I seek the "WAY", of which I cannot foresee where it leads to. The "WAY" ,,,,,,that means, to study the circuit, to try various "FEED BACKS," to cut some places and feed the different waves there, to change the phase of waves etc..... whose technical details, I will publish in the next essay..... Anyway, what I need is approximately the same kind of "IDEA" which American Ad Agency used to use,,,,, just a way or a key to something NEW. This "modern" (?) usage of "IDEA" has not much to do with "TRUTH", "ETERNITY", "CONSUMMATION", "ideal IDEA", which Plato – Hegel ascribed to this celebrated classical terminology. (IDEA)=

f.i.

"KUNST IST DIE ERSHEINUNG DER IDEE."
"Art is the appearance of the idea."
(Hegel —— Schiller.)

This difference should be underlined, because of the "Fetichism of idea" seems to me the main critical criteria in the contemporary art, like "Nobility and Simplicity" in the greek art (Winkelman), of the famous five categories of Woelfflin in Renaissance and Baroque art.

*****4*****

INDETERMINISM and VARIABILITY is the very UNDEVELOPED parameter in the optical art, although this has been the central problem in music for the last 10 years, (just as the parameter SEX is very undeveloped in music, as opposed to literature and optical art.

- I utilized intensely the live-transmission of normal program, which is the most variable optical and semantical event, in Nineteen-sixties. The beauty of distorted Kennedy is different from the beauty of football hero, or not always pretty but always stupid female announcer.
- Second dimension of variability.
13 sets suffered 13 sorts of variation in their VIDEO-HORIZONTAL-VERTICAL units. I am proud to be able to say that all 13 sets actually changed their inner circuits. No Two sets had the same kind of technical operation. Not one is the simple blur, which occurs, when you turn the vertical and horizontal control-button at home. I enjoyed very much the study of electronics, which I began in 1961, and some life-danger, I met while working with 15 Kilo-Volts. I had the luck to meet nice collaborators: HIDEO UCHIDA (president of UCHIDA Radio Research institute), a genial avant-garde electrician, who discovered the principle of Transistor 2 years earlier than the Americans, and SHUYA ABE, almighty poli-technician, who knows that the science is more a beauty than the logic. UCHIDA is now trying to prove the telepathy and prophesy electromagnetically.
- As the third dimension of variability, the waves from various generators, tape-recorders and radios are fed to various points to give different rhythms to each other. This rather old-typed beauty, which is not essentially



Nam June Paik na sua *Exposição of Experimental Television*, Galeria Parnass, 1963. Foto de George Maciunas
Nam June Paik at this *Exposition of Experimental Television*, Galerie Parnass, March, 1963. Photo by George Maciunas

essencialmente combinada com Técnicas de Alta Frequência, foi mais facilmente compreendida pelo público leigo, talvez porque tenha alguns aspectos mais humanísticos.

- d) Assim como os tipos de queijo francês, há vários tipos de circuitos de televisão. Por exemplo, alguns modelos antigos de 1952 produzem certo tipo de variação que os modelos mais recentes com controle de frequência automático não podem produzir.
- e) Vários místicos tem interesse em ir além de TEMPO DE UMA SÉRIE, TEMPO DE UMA DIREÇÃO para assim poder COMPREENDER a eternidade.
- aa) Um método clássico de compreensão da eternidade é parar no ponto zero consumado ou estéril.
- bb) Um outro método clássico é perceber SIMULTANEAMENTE os fluxos paralelos de vários movimentos independentes.

Mas o coitado do Joyce se sentiu forçado a escrever histórias que avançavam paralelamente num livro de direção única por causa da ontologia do livro. Esta percepção simultânea de fluxos paralelos de 13 movimentos televisivos independentes pode, talvez, realizar esse antigo sonho místico. Apesar de que o problema, a possibilidade de atingir esse sonho com uma fisiologia normal (temos apenas um coração, uma forma de respirar, um foco ocular) e sem treinamento místico, permanece sem resolução. E SE BEM TREINADO..... ele não precisa nem de 13 televisões, nem televisão, nem coisas eletrônicas, nem música, nem arte..... o suicídio mais feliz da arte.... a anti-arte mais difícil que já existiu..... eu não sei quem poderia atingir essa consumação platônica e estéril da arte.

porque se alguém REALMENTE conseguiu atingir essa consumação,
eu não devo saber seu nome
eu não posso saber seu nome.

~~~~~5~~~~~

Toda esta reflexão me faz lembrar dos dois usos da palavra "ÊXTASE" que originalmente significa em grego:

eksisteanai (ek = ex - fora de - histanai - colocar, ficar em pé)

- xx) O uso normal dessa palavra é um frenesi de inspiração poética, ou transporte mental, ou embevecimento como consequência da contemplação de coisas divinas. (A.C.D)\*

Em outras palavras...

\*\*tempo totalmente preenchido\*\* a presença do presente eterno

\*\*\*um tipo de situação anormal da consciência

\*\*\*inconsciente - ou superconsciência

\*\*\*concentração extrema

\*\*\*\*alguns místicos se abandonam nisso

\*\*\*eu fico mais unido comigo mesmo

\*\*\* O mundo pára por 3 minutos!!! os eternos 3 minutos!!! (Dostoyevsky antes de ter um espasmo de epilepsia) etc. etc....

\*\*\*Existe uma dimensão de "ALTO" OU "PROFUNDO" que os alemães adoram.....

- zz) Os usos mencionados acima estão de alguma forma relacionados ao estado de consciência anormal. Mas J.P. Sartre usou esta palavra (ÊXTASE) ao analisar nossa consciência em ESTADO NORMAL.

(S. L'etre et Le Neant)

De acordo com Sartre, nossa consciência (cogito) está sempre "l'etre pour soi", numa espécie de estar/ser, que não pode se unificar consigo mesmo. Estamos condenados a pensar e isto significa que estamos condenados a perguntar.

Isto significa nas palavras dele:

combined with High Frequency Technique, was easier to understand to the normal audience, maybe because it had some humanistic aspects.

- d) There are as many sorts of TV circuits, as French cheese-sorts. F.i. some old models of 1952 do certain kind of variation, which new models with automatic frequency control cannot do.
- e) Many mystics are interested to spring out from ONE-ROW-TIME, ONE- WAY-TIME, in order to GRASP the Eternity.
- aa) To stop at the consummated or steril Zero-point is a classical method to grasp the eternity.
- bb) o perceives SIMULTANEOUSLY the parallel flows of many independent movements is another classical way for it.

But poor Joyce was compelled to write the parallelly advancing stories in one book with one-way direction, because of the othology of the book. The simultaneous perception of the parallel flows of the 13 independent TV movements can perhaps realize this old dream of mystics, although the problem is left unresolved, whether this is possible with our normal physiognomy (we have only one heart, one breath, one focus of eye,) without some mystical training. and IF WELL TRAINED,,,,,,he need neither 13 TVs, nor TV, nor electronics, nor music, nor art, .....the happiest suicide of art.... the most difficult anti-art, that ever existed..... I don't know, who could have achieved this platonic and steril consummation of art,

because if he REALLY did,

I should not know his name.

I must not know his name.

~~~~~5~~~~~

This reflection reminds me of two usages of the word "ECSTASY", which originally means in Greek

eksisteanai (ek=ex- out of - histanai to set, stand).

- xx) Normal use of this word is the frenzy of poetic inspiration, or mental transport or rapture from the contemplation of divine things. (A.C.D.)"

In other words,,,

** completely filled time** the presence of eternal present

*** a kind of abnormal situation of the consciousness

*** unconscious - or superconsciousness *** extreme concentration

****some mystics forget themselves

*** I unify with myself

*** The world stops for 3 minutes !!! the eternal 3 minutes!!!

(Dostoyevsky, before having the spasm of Epilepsy) etc. etc....

*** There is dimension of "HIGH" OR "DEEP," which Germans are very fond of

- zz) Above uses are somehow related with the abnormal state of consciousness, but J.P. SARTRE applied this word (EXTASIS) in analysing our consciousness in NORMAL STATE.

(S. L'etre et Le Neant)

According to Sarte,, our consciousness (cognito) is always "l'etre pour soi" (Sein fuer sich), a kind of being, which cannot unify with itself. We are condemned to think and that means we are condemned to ask.

That means in his word

EU SEMPRE SOU O QUE NÃO SOU e
E NUNCA SOU O QUE SOU.

Essa incessante ÊX-TASE (sair de si próprio) é o caráter "NORMAL" numa situação normal de nossa consciência. O termo "Êxtase" (êx-tase) é usado, nesse caso, quase como um antônimo do termo descrito em (xx). Em (xx) nossa consciência está UNIFICADA consigo mesma. Sintetizou a dualidade de nossa consciência. Mas em (zz), a dualidade, ou a evolução dialética do nosso espírito, se mantém preciosa como prova de nossa liberdade.....

))) 6 (((

(aa), (parar no ponto zero consumado ou estéril para compreender a eternidade), e (xx), (êxtase no sentido de "transporte mental ou embevecimento como consequência de coisas divinas), significam a mesma coisa. Mas (bb), (a percepção de fluxos paralelos de vários movimentos independentes simultâneos), e (zz), (êxtase no sentido de Sartre... ou seja, o procedimento perpétuo de nossa consciência em estado normal), parecem ser completamente diferentes. Mas há pontos importantes em comum entre estes dois ((bb) e (zz)). Tanto (bb) quanto (zz) desconhecem a estação final, conclusão, momento absoluto de parada, consumação, ascensão. Em outras palavras, são relativos, em suspensão, claros e comuns, móveis, variáveis...

NÃO MUITO SATISFEITO,
MAS NÃO MUITO INSATISFEITO.....

assim como minha televisão experimental

NEM SEMPRE INTERESSANTE,
MAS SEM SEMPRE DESINTERESSANTE.....

—7—

Bom, agora vou falar um pouco sobre Zen, apesar de que o evito normalmente para não me transformar num vendedor de "NOSSA" cultura como Daisetsu Suzuki, porque patriotismo cultural causa mais dano do que patriotismo político. Patriotismo cultural é disfarçado, e sobretudo, a auto-propaganda do Zen (a doutrina do auto-abandono), é um suicídio burro do Zen.

Mas, de qualquer forma, Zen consiste em duas negações.

a primeira negação:

O absoluto É o relativo.

a segunda negação:

O relativo É o absoluto.

A primeira negação é um fato simples que todo mortal encontra diariamente; tudo segue adiante... mãe, amante, herói, juventude, fama.... etc.

A segunda negação é o ponto CHAVE de Zen.

Significa.....

O AGORA é utopia, o que pode vir a ser.

O AGORA em 10 minutos também é utopia, o que pode vir a ser.

O AGORA em 20 horas também é utopia, o que pode vir a ser.

O AGORA em 30 meses também é utopia, o que pode vir a ser.

O AGORA em 40 milhões de anos também é utopia, o que pode vir a ser.

Portanto,

Devemos aprender,

como ficar satisfeito com 75%
como ficar satisfeito com 50%
como ficar satisfeito com 38%
como ficar satisfeito com 9%

I AM ALWAYS, WHAT I AM NOT and
I AM ALWAYS NOT, WHAT I AM.

This incessant EX-TASIS (to go out of oneself) is the "NORMAL" character in the normal situation of our consciousness. The word "Ecstasy" (ex=stasis) is used here, almost as an antonym to the first case (xx). In (xx) our consciousness is UNIFIED with itself. It has synthesized with the dualism of our consciousness. But in (zz), this dualism, or the dialectic evolution of our spirit is kept precious as the proof of our freedom,...

))) 6 (((

The aa) (to stop at the consummated or steril zero=point to grasp the eternity...) and the xx), (the ecstasy, in the sense of "mental transport or rapture from the contemplation of divine things") is the same thing. But the bb) (the perception of parallel flows of many independent movements simultaneously) and the zz) (the ecstasy in the sense of Sartre ,, that is, the perpetual proceeding of our consciousness in the normal state ,,) seems to be completely different. But there are important common things between these two (bb) and zz)).

Both bb) and zz) don't know the terminal station, conclusion, stopped absolute moment, consummation, ascension. In other words, they are relative, relative, suspending, plain and common, movable, variable, hanging in mid-air,,,

NOT VERY SATISFIED ,
BUT NOT VERY UNSATISFIED.....

like my experimental TV, which is

NOT ALWAYS INTERESTING
BUT NOT ALWAYS UNINTERESTING.....

— 7 —

Now let me talk about Zen, although I avoid it usually, not to become the salesman of "OUR" culture like Daisetsu Suzuki, because the cultural patriotism is more harmful than the political patriotism, because the former is the disguised one, and especially the self-propaganda of Zen (the doctrine of the self-abandonment) must be the stupid suicide of Zen.

Anyway, Zen consists of two negations,

the first negation:

The absolute IS the relative.

the second negation:

The relative IS the absolute.

The first negation is a simple fact, which every mortal meets every day; everything passes away,,, mother, lover, hero, youth, fame,,, etc.

The second negation is the KEY-point of Zen.

That means,,,,,,,

The NOW is utopia, what it may be.

The NOW in 10minutes is also utopia, what it may be.

The NOW in 20 hours is also utopia, what it may be.

The NOW in 30 months is also utopia, what it may be.

The NOW in 40 million years is also utopia, what it may be.

Therefore,

We should learn,

how to be satisfied with 75%
how to be satisfied with 50%
how to be satisfied with 38%
how to be satisfied with 9%

como ficar satisfeito com 0%
como ficar satisfeito com - 1000%.....

Zen é anti-vanguarda, anti-espírito de fronteira, anti-Kennedy...

Zen é responsável pela pobreza asiática.

Como posso justificar ZEN sem justificar a pobreza asiática??

É outro problema ao qual vou me referir em outro ensaio.

Bom, mas enfim, se você vir minha televisão, veja-a por mais de 30 minutos.

"a evolução perpétua é a perpétua INsatisfação.

Somente é mérito da dialética Hegeliana."

(R. AKUTAGAWA)

"a insatisfação perpétua é a perpétua evolução.

É o mérito principal da minha televisão experimental."

(N.J.P.)

A frustração permanece uma frustração.

NÃO existe catarse.

(8)

Não espere de minha televisão: choque, Expressionismo, Romantismo, clímax, surpresa, etc..... coisas que causaram grande elogio às minhas composições anteriores. Na Galerie Parnass, uma cabeça de touro causou mais sensação do que 13 aparelhos de televisão. Talvez seja necessário 10 anos para que as pessoas possam perceber a diferença delicada entre 13 "distorções" diferentes (?), como era o caso de se perceber a diferença delicada entre tantos tipos diferentes de "ruídos" (?) na área de música eletrônica.

(por favor refira-se à introdução de J.P. Wilhelm e à minha para a exposição de março de 1963 na Galerie Parnass, Wuppertal. Re-edições disponíveis, também publicadas em Decollage no. 4)

how to be satisfied with 0%
how to be satisfied with -1000%.....

Zen is anti-avant-garde, anti-frontier spirit, anti-Kennedy..

Zen is responsible of asian poverty.

How can I justify ZEN, without justifying asian poverty ??

It is another problem to which I will refer again in the next essay.

Anyway, if you see my TV, please, see it more than 30 minutes.

"the perpetual evolution is the perpetual UNsatisfaction.

it is the only merit of Hegelian dialectic."

(R.AKUTAGWA)

"the perpetual Unsatisfaction is the perpetual evolution.

it is the main merit of my experimental TV"

(N.J.P.)

The frustration remains as the frustration.

There is NO catharsis.

(8)

Don't expect from my TV: Shock., Expressionism., Romanticism, Climax., Surprise., etc for which my precious compositions had the honour to be praised. In Galerie Parnass, one bull's head made more sensation than 13 TV sets. May-be one needs 10 years to be able to perceive delicate difference of 13 different "distortions" (?), as it was so in perceiving the delicate difference of many kinds of "noises" (?) in the field of electronic music.

(please, refer to introduction of J.P. Wilhelm and my own to the Exposition of 1963 March in Galerie Parnass, Wuppertal. (reprints available, also published in Decollage no.4)

Pós-música, um ensaio para a nova Ontologia da Música, 1963

Nam June Paik

A Revista Mensal da Universidade para o Hinduísmo de Vanguarda, 1963, editada por N.J. Paik. Uma publicação FLUXUS

Nova Ontologia da música (PAIK)

Estou cansado de renovar a forma da música.
- em série ou aleatória, gráfica ou cinco linhas, instrumental ou cantada, gritante ou de ação, fita ou ao vivo... -
Tenho de renovar a forma ontológica da música.
Num concerto normal,
os sons se mexem, o público se senta.
Na minha assim chamada música de ação,
os sons, etc., se mexem. O público é atacado por mim.
Na "Symphony for 20 rooms" ("Sinfonia para 20 quartos"),
os sons, etc. se mexem. O público também se mexe.
No meu "Omnibus music No. 1" (1961) ("Música de Ônibus No. 1"),
os sons se sentam. O pública os visita.
Na exposição de música,
os sons se sentam. O pública toca ou os ataca.
No "Moving Theatre" ("Teatro Móvel") na rua,
os sons se mexem nas ruas. O público os encontra ou dá de cara com eles "inesperadamente" na rua.
A beleza do teatro móvel está na "surpresa a priori" porque a maioria do público não foi convidada. Eles não sabem do que se trata, o porque da questão, quem é o compositor, o músico, o organizador - ou melhor - o organizador, compositor, músico.
"Music for the long road" ("Música para a longa estrada") - e sem público.
"Music for the large place"
("Música para o grande lugar") - e sem público.
e mais platônico.
Allison Knowles, sem avisar ninguém, escapou em segredo do hotel e sem dizer nada desenrolou os 1000 metros de fita de som numa rua de Copenhague.
Não havia um "público" convidado, nenhum fotógrafo; somente o programa que estava marcado para ser impresso dizendo "Time indeterminate, date indeterminate, place somewhere in Copenhagen and Paris" ("Hora indeterminada, data indeterminada, algum lugar em Copenhague e Paris").
"The music for high tower and without audience" ("Música para torres altas e sem público") é mais platônica. Alison Knowles subiu ao topo da Torre Eiffel e cortou seu belo e longo cabelo ao vento de inverno. Ninguém notou, nenhum programa foi impresso, nenhum jornalista estava presente. Desculpe, Dick Higgins viu. É o mal inevitável. Ele é o marido dela. A música mais platônica foi xxxxx com ooooo, que todos desconhecem menos nós. Se falarmos precisamente, somente xxxxx pode ser chamado de *happening*. *Happening* é apenas uma coisa nesse mundo, uma coisa pela qual não conseguimos ficar "famosos". Se você faz publicidade com antecedência, convida os críticos, vende ingressos às pessoas esnobes e compra muitas cópias dos jornais que escreverem algo sobre o evento, - deixa de ser um *happening*. Passa a ser somente um concerto. Portanto, eu nunca uso a palavra sagrada *happening* para denominar meus "concertos" que são tão metidos quanto os do Franz Liszt. Eu somente sou mais consciente de mim mesmo, ou menos hipócrita do que alguns dos meus amigos anti-artistas. Sou tão palhaço quanto Goethe e Beethoven.

Postmusic, an Essay for the New Ontology of Music, 1963

Nam June Paik

The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism, 1963 edited by N.J. Paik. A Fluxus publication

New ontology of music (PAIK)

I am tired of renewing the form of music.
- serial or aleatoric, graphic or five lines, instrumental or bellcanto, screaming or action, tape or live...
I ~~hope~~ must renew the ontological form of music.
In the normal concert,
the sounds move, the audience sit down.
In my so said action music,
the sounds, etc., move, the audience is attacked by me.
In the "Symphony for 20 rooms",
the sounds, etc., move, the audience moves also.
In my "Omnibus music No.1"(1961),
the sounds sit down, the audience visits them.
In the Music Exposition,
the sounds sit, the audience plays or attacks them.
In the "Moving theatre" in the street,
the sounds move in the street, the audience meets or encounters them "unexpectedly" in the street.
The beauty of moving theatre lies in this "surprise a priori", because almost all of the audience is uninvited, not knowing what it is, why it is, who is the composer, the player, organizer - or better speaking - organizer, composer, player.
"Music for the long road" - and without audience,
("Music for the large place") - and without audience are more platonic.
Alison Knowles notifying no one escaped secretly from the hotel and saying nothing unrolled 1000 meter sound tape in a street of Copenhague.
There was not one invited "audience", not one hotographer; only the program was due to be printed, announcing "Time indeterminate, date indeterminate, place somewhere in Copenhagen and Paris."
"The music for high tower and without audience" is more platonic. Alison Knowles "ascended" to the top of the "Eiffel tower" and cut her beautiful long hair in the winter wind. No one noticed, no program was printed, no journalist was there. Sorry, Dick Higgins saw it. It is just the unavoidable evil. He is her husband.
The most platonic music was xxxxx with ooooo, which no one in the world knows about, except us two.
Precisely speaking, only this xxxxx can be called a "happening". "Happening is just one thing in this world, one thing through which you cannot become "famous". If you make the publicity in advance, invite the critics, sell tickets to snobs, and buy many copies of newspapers having written about it, - then it is no more a "happening".
It is just a concert. I never use therefore this holy word "happening" for my "concerts", which are equally snobbish as those of Franz Liszt. I am just more self-conscious or less hypocritical than my anti-artist friends. I am the same clown as Goethe and Beethoven.

A pós-música "A Revista Mensal da Universidade para o Hinduísmo de Vanguarda" segue a minha busca pela nova ontologia da música e é, simultaneamente, o primeiro "Journalisme pour le Journalisme" com o mesmo sentido de "l'art pour l'art", ou também "La poste pour la poste" no sentido de "l'art pour l'art".

Toda revolução musical se deve a, ou, tem algo que ver com a nova forma ontológica de música.

Por exemplo, nos cantos gregorianos, era de extrema importância a hora em que eles seriam cantados. Imagine como devem ser diferentes os cantos nas missas matutinas e os cantos nas missas vespertinas, apesar da melodia ser praticamente a mesma para um observador externo.

Esse QUANDO (hora do dia e dia do ano, uma medida muito interessante que será desenvolvida e explorada intensamente na minha pós-música "A Revista Mensal da Universidade para o Hinduísmo de Vanguarda") desaparece no século 18 quando essa música saiu da igreja.

Sinfonia pré-clássica (música de estado de espírito tipo MANTOVANI) surgiu para entreter os nobres parcialmente intelectualizados nas suas salas de jantar, cresceu até chegar à Nona Sinfonia para satisfazer o heroísmo dos burgueses livres românticos, e logo caiu ao Schubertlieder para ser cantado no "gasse" de Viena.

As Variações Goldberg de Bach deveriam ser longas o suficiente para fazer com que os "lordes" adormecessem.

O *show business* de KARAJAN e a idiotologia de CALLAS são impensáveis sem a indústria musical.

A música entediante do estilo "New American" (Americano Novo) provavelmente é uma reação e resistência contra os filmes excessivamente de ação de Hollywood.

Pós-música é tão calma, fria, seca e não-expressionista quanto minhas experiências com televisão

Você recebe algo em um ano.

Quando você está quase esquecendo a última coisa que você recebeu, você recebe outra.

Isto tem uma forma fixa, e é como o grande oceano

calmo ensolarado calmo calmo

chuvoso calmo ventoso calmo ensolarado

calmo ensolarado ensolarado ensolarado calmo

tempestuoso calmo tempestuoso tempestuoso

tempestuoso calmo tempestuoso chuvoso calmo calmo calmo

etc.. .. .

The Post music "The Monthly Review of the University of Avant-garde Hinduism" comes in succession from my search for the new ontology of music, and simultaneously is The first "Journalisme pour le Journalisme" in the sense of "l'art pour l'art", or "La poste pour la poste" in the sense of "l'art pour l'art".

Every revolution of musical form was due to, or had something to do with the new ontological form of music. for example in the Gregorian chant the time when it was to be played was of main importance.

Imagine how matin services in the early mornings sound completely different from vesper services in the evenings, although melody is almost same for the outsider.

This WHEN (time of day and day of year, a very interesting measure, which shall be intensely developed & exploited in my post music "The Monthly Review of the University of Avant-garde Hinduism) disappeared in 18th century. when that music escaped from the church.

Pre-classical symphony (mood music a la MANTOVANI) came into life to entertain the half-intellectual nobles in their dining rooms, grew up to the Ninth Symphony to satisfy the heroism of romantic free-bourgeois and then fell down to the Schubertlieder to be sung in a Vienna "gasse".

Bach's Goldberg Variations should be so long as to make the "lord" fall asleep.

KARAJAN's show business and CALLAS' idiotology are

unthinkable without the record Industry.

New American style boring music is probably a reaction and resistance against the too thrilling Hollywood movies.

Post music is as calm, as cold, as dry, as non-expressionistic as my television experiments.

You get something in a year.

When you are about to forget the last one you received you get something again.

This has a fixed form, and this is like the large ocean.....

calm sunny calm calm

rainy calm windy calm sunny

calm sunny sunny sunny calm

stormy calm stormy stormy

stormy calm stormy rainy calm calm calm etc.....



Nam June Paik, performing "One for Violin" no "Neo- Dada in Der Musik", Düsseldorf, 16 de junho de 1962
 Nam June Paik, performing "One for Violin" at "Neo-Dada in Der Musik", Düsseldorf, June 16, 1962

O Teatro Total, 1963

Ben Vautier

- O Teatro é ao mesmo tempo – Público – Criação – Linguagem e Difusão -
- A essência de uma criação é que seja nova, ou seja, que traga o máximo de separação entre ela própria e o que a precedeu.
- A criação teatral não foge a esta regra.
- Portanto o teatro contemporâneo busca ao mesmo tempo uma linguagem nova e pensamentos novos.
- A busca nesses dois campos está limitada pela essência do teatro, ou seja :

- A) A existência do Público
- B) A existência da criação
- C) A existência da Difusão

- Mas colocando de lado a existência objetiva desses três dados axiomáticos tudo é permitido ao Criador.
- Essa consciência do Todo possível (Dada em 1920) fez nascer nos últimos dez anos um teatro Novo que chamarei de Teatro Total, e que se chama de acordo com o país e com a forma que toma.
- Evento-Happening – Proposição Teatral – Jogo ou Peça
- Os criadores através dos quais tomei consciência da existência do Teatro são :

George Brecht - John Cage - Maurice Lemaitre - Isodore Isou
Daniel Spoerri - Kaprow - Monte Young - Klein- Macuinas - Eu
BEN, e Ben Patterson.

Certamente devem existir outros criadores nessa vertente Teatral, mas a pouca documentação acessível não me permitiu conhecê-los.

- Nunca li George BRECHT mas numa noite em Londres Macuinas me disse :

"George Brecht sobe ao palco, acende a luz, a apaga, e isso é tudo. Isto me impressionou muito e eu deduzi que Brecht criava um Teatro de Essência.

Ou seja, que ele acentua e traz o teatro ao seu elemento mais puro e simples. – O choque Brecht existe - .

- As Idéias Teatrais de Daniel SPOERRI pedem uma participação direta do público na ação que se passa no palco.

"A Ira das Cadeiras" de Daniel SPOERRI –

"Os Atores num dado momento preciso quebram cadeiras com toda força, ao ponto que os espectadores recuam o mais rápido possível"

mostra um verdadeiro conhecimento da psicologia do público.

SPOERRI me disse: "Todo espetáculo teatral contém um tempo de descontração e um tempo de contração essenciais ao sucesso do espetáculo. O público respira e assim que quebramos alguma coisa no palco o público assopra (expira). Pessoalmente fiquei até sem ar.

Isou é Isou e Isou é antes de tudo um criador porque ele quer e acredita ser um criador, e depois porque Isou acredita na criação e é seu Sinônimo. Isou criou uma peça na qual será suficiente dizer, é Isou, para que a sala esteja cheia, não importa qual for a peça – A mensagem de Isou no Teatro Total é "Isou".

Le Theatre Total, 1963

Ben Vautier

- Le Theatre est à la fois Public Creation Langage et Diffusion –
- L'Essence d'une création est d'être neuve, c'est à dire d'apporter le plus d'écart possible entre elle et ce qui la précède.
- La création théatrale ne coupe pas à cette règle.
- Le théâtre contemporain cherche donc à la fois un nouveau langage et des nouvelles pensées.
- La recherche dans ces deux domaines est limitée par l'essence du théâtre c'est à dire.

- A) L'existence du Public
- B) L'existence de la création
- C) L'existence de la Diffusion

- Mais mis à part l'existence objective de ces trois données axiomatiques tout est permis au Créateur.
- Cette conscience du Tout possible (Dada en 1920) a donné naissance ces dix dernières années à un théâtre Nouveau que j'appellerai Théâtre Total, et qui s'appelle selon le pays et la forme qu'elle prend.
- Event Happening Proposition Théatrale Jeu ou Pièce.
- Les créateurs à travers lesquels j'ai pris conscience de l'existence de ce Théâtre sont:

George Brecht John Cage Maurice Lemaitre Isodore Isou
Daniel Spoerri Kaprow Monte Young Klein
Macuinas - Moi BEN, et Ben Patterson.

Certainement il doit exister d'autres créateurs dans ce courant Théatral mais le peu de documentation accessible ne m'a pas permis de les connaître.

- Je n'ai jamais lu George BRECHT mais un soir à Londres Macuinas m'a dit:

"Georges Brecht arrive sur scène, allume la lumière, l'éteint et c'est tout. Cela m'a beaucoup impressionné et j'en déduisais que Brecht crée un Théâtre d'Essence.

C'est à dire qu'il souligne et ramène le théâtre à sa plus pure et simple donnée. Le choc Brecht existe .

- Les Idées Théatrales de Daniel SPOERRI voudraient une participation directe du public à l'action sur la scène.

"La Colère des chaises" de Daniel SPOERRI -

"Les Acteurs à un moment donné précis cassent de toute leur force des chaises que des spectateurs reclouent aussi vite que possible"

montre une réelle connaissance psychologique du public.

SPOERRI m'a dit : "Tout spectacle théatral contient un temps de décontraction et un temps de contraction essentiel à la réussite du spectacle. Le public à une respiration et lorsque on casse quelque chose sur la scène le public souffle (expire). Personnellement j'ai été soufflé.

Isou est Isou et Isou est un créateur d'abord parceque il veut l'être e croit l'être, ensuite parceque Isou croit à la création et en est Synonyme. Isou créé une pièce dans laquelle il suffira de dire, c'est Isou, pour que la salle soit pleine quelque soit la pièce Le Message d'Isou dans le Théâtre Total c'est Isou.

Isou quer que o cenário passe pelo público – Isou quer tudo, é por isso que eu Ben, odeio Isou.

- Com um espírito de abordagem completamente diferente, devo falar de Kaprow e John Cage que em 1955 criaram os primeiros “happenings”.

Não são homens do teatro são Pintores que transformaram a pintura em Teatro.

De acordo com o próprio Kaprow Seu Procedimento foi Tela,

depois tela e pintura
depois tela com objetos colados nela
depois tela e objetos suspensos
depois os objetos suspensos da tela encheram a galeria
depois os objetos foram postos em movimento
depois ele acrescentou gestos, pessoas e gritos
depois tudo saiu da Galeria de Arte
para ser inserido numa Usina abandonada ou num Vale,

Kaprow e John Cage são depois de mim, os primeiros criadores de uma pintura Teatral (Gestual)

- Klein no Teatro como na pintura procura igualmente o absoluto.
O jornal de Yves Klein é um documento monumental sobre o Teatro Total – Klein como pintor havia querido assinar os extremos e o absoluto, - “o Monocromo” “o vazio” e teria conseguido se eu não estivesse lá, mais metafísico do que ele, para assinar antes dele – a MORTE – o UNIVERSO – a Noção de TODO – o Conceito de não fazer nada – o pastiche – o Mistério – Deus numa Caixa, etc
- O procedimento de Klein no Teatro como na pintura não é a de um realizador, mas de uma megalômano – Quando Klein decide entrar no Teatro, Isou já criou tudo, Klein quer ignorá-lo e se apropria no seu próprio jornal como ele quis fazer na pintura os limites extremos do Teatro.
Ele assina “A Vida” Domingo 27 de novembro peça de Teatro no mundo
Ele assina “o Sono” – Uma peça na qual um homem dormirá!
Ele assina – Uma peça na qual as pessoas estão amarradas e deverão suportar o Monocromo Klein.
Ele assina (você só precisa ler o seu Jornal) A guerra, etc....

Infelizmente quase nenhuma das peças de Klein é tecnicamente realizável. Porém o Jornal de Klein é um texto importante de antecipação Teatral.

Klein como Isou não faz Teatro mas quer o Teatro em sua intenção.

Klein esqueceu que a VIDA não é sinônimo de Teatro.

O Teatro é imitar a vida, de re-encenar a vida, de enquadrar a Vida.

Klein a esqueceu propositalmente para criar uma nova consciência Teatral.

Antes de falar do maior, ou seja Eu Ben, direi: eu não sei nada ou pouco demais para falar sobre a obra de MACIUNAS – PATTERSON – HIGGINS – MONTE YOUNG – porém gosto da peça para Piano de Monte Young, na qual o ator empurra o piano contra a parede e continua a fazê-lo até estar completamente exausto.

Finalmente EU o possuidor de TUDO é um insignificante no Teatro e é uma vergonha, e é uma pena – Entendi tudo – Criei tudo e não fiz nada – Amem-me mesmo assim!

AS PROPOSIÇÕES TEATRAIS

Na sua fonte na Europa, o Teatro Total aparece frequentemente na forma de Proposições Teatrais.

Isou veut faire passer le décor parmi le public Isou veut tout, c'est pour cela que moi Ben, je hais Isou.

- Avec, un esprit d'approche absolument différent, il faut parler de Kaprow et John Cage qui en 1955 ont créé les premiers “happenings”.

Ce ne sont pas des hommes de théâtre ce sont des Peintres qui ont transformé la peinture en Théâtre.

Selon Kaprow lui même Sa Démarche a été Toile,

puls la toile, et de la peinture
puis la toile et des objets collés dessus
puis la toile et des objets suspendus
puis les objets suspendus à la toile ont rempli la galerie
puis les objets ont été mis en mouvement
puis il a ajouté des gestes, des gens et des cris
puis le tout a quitté la Galerie d'Art pour s'insérer dans une Usine désaffectée ou un Canyon,

Kaprow et John Cage sont après moi les premiers créateurs d'une peinture Théâtrale (Gestuel).

- Klein en Théâtre comme en peinture vise de suite à l'absolu.
Le Journal de Yves Klein est un document monumental sur le Théâtre Total Klein Peintre avait voulu signer les extrêmes et l'absolu “le Monochrome” “le vide” et aurait réussi si je n'avais pas été là, plus métaphysicien que lui, pour signer avant lui la M O R T - l'U N I V E R S la Notion de T O U T la Notion de Rien faire le Pastiche le Mystère Dieu en Boîte, etc ...
- La Démarche de Klein en Théâtre comme en peinture West pas celle d'un réalisateur mais d'un mégalomane
Quand Klein décide de s'attaquer au Théâtre, Isou a déjà tout Créé, Klein veut l'ignorer et s'approprie dans son propre journal comme il a voulu le faire en peinture les limites extrêmes du Théâtre.
Il signe “ La Vie ” le Dimanche 27 Nov. pièce de Théâtre dans le monde.
Il signe «le Sorneil” Une pièce dans laquelle un homme dormira!
Il signe Une pièce ou les gens sont attachés et devront supporter le Monochrome Klein.
Il signe (vous n'avez qu'à lire son Journal) La guerre, etc....

Hélas presque aucune des pièces de Klein est techniquement réalisable. Pourtant le Journal de Klein, est un texte important d'anticipation Théâtrale.

Klein comme Isou ne font pas du Théâtre mais veulent le Théâtre dans l'intention.

Klein a oublié que la VIE n'est pas synonyme de Théâtre.

Le Théâtre c'est d'imiter la vie, de rejouer la vie, d'encadrer la Vie.

Klein l'a volontairement oublié pour créer une nouvelle conscience Théâtrale.

Avant de parler du plus grand, c'est à dire Moi Ben, je dirai: je ne connais rien ou trop peu pour parler de l'oeuvre de MACIUNAS – PATTERSON – HIGGINS – MONTE YOUNG
pourtant j'aime la pièce pour Piano de Monté Young celle ou l'acteur pousse le piano contre un mur et continue a le faire jusqu'à essoufflement complet.

Enfin MOI le possesseur de TOUT est un insignifiant en Théâtre et c'est une honte, et c'est dommage J'ai tout compris J'ai tout créé et je n'ai rien fait Aimez moi quand même!

LES PROPOSITIONS THEATRALES

A sa Source en Europe, le Théâtre Total apparaît souvent sous la forme de Propositions Théâtrales.

A PROPOSIÇÃO TEATRAL consiste da imaginação de um choque (uma ação) que acontecerá diante de um público.

Ex: 1) Uma peça é anunciada e coloca fogo no palco.

A Proposição Teatral não é sempre tecnicamente realizável. Ela faz então parte de uma literatura de antecipação Teatral e só pode ser julgada no plano literário (O Teatro de Klein).

Aliás, há também proposições Teatrais ruins.

É muito fácil e original imaginar uma peça de piano na qual só serão tocadas três notas durante duas horas. Mas se o público achar enfadonho (e essa não for a intenção da criação) A Peça será ruim.

Não se deve jamais portanto ignorar a existência do público e sua realidade humana.

Na verdade, se não são realizáveis as Proposições Teatrais são um jogo dos mais fáceis.

Fiz a tentativa em Nice, onde depois de ter dado as regras do jogo, e aberto a porta para o pastiche. (É muito fácil propor a inundação de um Teatro depois que um criador tenha proposto queima-lo.) Fiquei surpreso com a amplitude e a facilidade com a qual as pessoas podem imaginar "choques Teatrais".

Desta forma, a criação não está tanto na imaginação das propostas (originais) quanto no sucesso de sua realização – A menos que as proposições tenham uma qualidade nova.

Assim, uma vez que admitimos o choque Brecht, o resto é freqüentemente pastiche visto que encontramos as mesmas proposições com todo mundo. Para isso a realização se torna essencial.

Não perca, portanto a quinzena Ben em Nice.

LA PROPOSITION THEATRALE consiste dans l'imagination d'un choc (une action) qui se déroulera devant un public.

Ex: 1) On annonce une pièce et on met le feu à la scène.

La Proposition Théatrale n'est pas toujours techniquement réalisable. Elle fait alors partie d'une littérature d'anticipation Théatrale et ne peut être jugée que sur le plan littéraire (Le Théâtre de Klein).

Par ailleurs il y a aussi de mauvaises propositions Théatrales.

Il est très facile et original d'imaginer une pièce pour piano dans laquelle on ne jouera que trois notes pendant deux heures. Mais si le public s'ennuie (et que là, n'était pas l'intention de création) La Pièce sera mauvaise.

Il ne faut donc jamais ignorer l'existence du public et de sa réalité humaine.

En fait, si elles ne sont pas réalisables les Propositions Théatrales sont un jeu de salon des plus facile.

J'ai fait l'essai à Nice, ou après avoir donné les règles du jeu, et ouvert la porte au pastiche. (Il est très facile de proposer d'inonder un Théâtre après qu'un créateur est proposé de le brûler). J'ai été étonné par l'ampleur et la facilité avec laquelle les gens peuvent imaginer des "chocs Théatraux".

Ainsi la création n'est plus autant dans l'imagination des propositions (originales) que dans la réussite de leur réalisation A moins que les propositions soient d'une qualité neuve.

Ainsi une fois admis le choc Brecht, le reste est souvent pastiche car on retrouve les mêmes propositions chez tout le monde. Pour cela la réalisation devient essentielle.

Ne ratez donc pas à l'occasion de la quinzaine Ben à Nice.



Ben Vautier assinando certificados durante o "Festival Fluxus de Arte Total e Comportamento", julho de 1963, Nice - França. Foto de George Maciunas

Ben Vautier signing certificates during the "Fluxus Festival of Total Art and Comportamento", July 1963, Nice - France. Photo by George Maciunas

Declaração 1963 e Carta para Maciunas, 1970

Robert Filliou

36, rue des Rosiers
Paris, 4ème
21-12-1963

Ao Editor
Berlinske Tidende
Copenhagen, Dinamarca

Caro Senhor:

A respeito do artigo sobre a Bienal de Paris publicado no seu jornal no dia 19 de dezembro de 1963, no qual algumas das minhas opiniões foram citadas, gostaria de fazer as seguintes precisões

Não é correto dizer que me recusei a participar do Festival Fluxus em Copenhague (novembro de 1962). Ao contrário, foram meus amigos do Fluxus que decidiram, por razões técnicas, não apresentar nada meu, apesar de que meu nome estava no programa. Considero homens como Benjamin Patterson, Dick Higgins, Emmett Williams, Nam June Paik, entre outros, artistas importantes e maravilhosos. São bons amigos meus, aliás, como também é Arthur Köpcke, que tem feito tanto para produzir e promover formas de arte moderna na Dinamarca.

É claro que o grupo Fluxus é composto por indivíduos que têm personalidades e trabalhos que diferem muito. A abordagem humana geral, no entanto, é sensivelmente a mesma, eu acho, ou seja, lutar com força contra a estupidez, tristeza, e maldade sem fim que atormentam nossas vidas constantemente; e por um mundo no qual a espontaneidade, a alegria, o humor, e – por que não? – algum tipo de sabedoria maior (muitos de nós tem sido influenciados pelo Budismo Zen), e verdadeira justiça social e previdência (muitos de nós somos politicamente da esquerda) sejam tão comuns quanto os olhos da minha mulher são verdes.

Que meta! Eu sei. Eu sei. No entanto, estamos nos empenhando nisso. Nossos principais problemas são, como eu vejo, evitar: - cair na vulgaridade, ou na armadilha da antiarte (neo-dadaísmo); ser negligente na escolha dos trabalhos, por medo que o ruim (as imitações) afastem o bom (as contribuições originais), - nos tornarmos prisioneiros de um "sistema". Afinal, arte é o que fazem os artistas, e todos nós escrevemos, pintamos, compomos, amamos, nos apresentamos, etc..., porque sabemos como fazê-lo. O que quero dizer é que não estamos sozinhos. Nossas metas são fundamentalmente as de todo mundo. Os defeitos de todo mundo são também os nossos. Por mim, quem pelo menos me ajudar a lutar contra o pior é meu amigo, se assim desejar.

Estou grato pelo artigo, no entanto. Mais uma vez a Dinamarca – como a Guinness para outros – tem sido boa para mim. Eu digo "mais uma vez" porque minha esposa é dinamarquesa, assim como minha filha, e ambas são lindas, obrigado. Fiz ou concebi muito do que considero ser meus melhores trabalhos na Dinamarca. E, num ponto crucial da minha vida, fui muito ajudado e influenciado por um dos homens mais loucamente originais que conheço, meu amigo e irmão, o pintor Dan Fischer de Hellerup. Eu lhe devo muito. Da-me grande prazer reconhecer isto publicamente.

Statement 1963 and Letter to Maciunas, 1970

Robert Filliou

36, rue des Rosiers
Paris 4ème
21-12-1963

The Editor
Berlinske Tidende
Copenhagen, Denmark

Dear Sir:

Regarding the article of the Paris Biennale published in your newspaper Dec. 19, 1963, in which some of my opinions are quoted, I should like to make the following precisions :

It is not true that I refused to participate in the Fluxus Festival in Copenhague (November 1962). On the contrary, it is my Fluxus friends who decided, for technical reasons, not to put anything of mine, although my name was on the program. I consider men like Benjamin Patterson, Dick Higgins, Emmett Williams, Nam June Paik, among others, as wonderful and important artists. They are my good friends, besides, as is Arthur Köpcke, who has done so much to introduce and promote modern forms of art in Denmark.

Of course, the Fluxus group is composed of individuals who differ much in their personality and their work. The general human approach of all, however, in sensibility the same, I think, namely to fight hard against the bottomless stupidity, sadness and meanness that keep plaguing our lives, and for a world in which upon – spontaneity, joy, humor, and – why not? – some sort of higher wisdom (many of us have been influenced Zen Budism) , and true social justice and welfare (most of us are politically of the left) would become as common as green are my woman's eyes.

Some program! I know. I know. Still, we're busy at it. Our main problems are, as I see it, to avoid : – falling into more slapstick, or into the trap of anti-art (neo-dadaism) ; – being slack in the choice of work, by fear that the bad (the imitations) should drive out the good (the original contributions) ; – becoming prisoners of a 'system'. After all, art is what artists do, and we all write, paint, compose, love, perform, etc..., because we know how. What I mean is, we're not alone. Our aims are fundamentally everyone's. Everyone's defects are also our own. As for me, anyone who at least helps me to fight off the worst is my friend, if he wishes.

I am grateful for the article, though. Once more Denmark – like for others Guinness – has been good for me. I say 'once more' because my wife is Danish, as is my small daughter, and they're both very beautiful, thank you. I've done or conceived much of what I consider my best work in Denmark. And, at a very crucial point in my life, I have been greatly helped and influenced by one of the most wildly original men I know, my friend and brother Dan Fischer, from Hellerup. I own him an immense debt. It gives me great pleasure to acknowledge it publicly.

E um Feliz Natal e Próspero Ano Novo para todos vocês.
Fraternalmente

Also a Merry Christmas and a Happy New Year to all of
you.Yours faithfully

George Maciunas
Fluxus
Nova Iorque

Robert Filliou
4 Düsseldorf
Bagelstrasse 122 a
27/05/1970

George Maciunas
Fluxus
New York N.Y.

Robert Filliou
4 Düsseldorf
Bagelstrasse 122 a
27/5 – 1970

Acho que você se interessará em ver de antemão a carta que usarei como minha afirmação para o show Happenings-Fluxus. Eu a escrevi em 1963 quando um jornalista dinamarquês escreveu um artigo pondo meu trabalho no céu e criticando o Fluxus. Fiquei puto da vida.

Acredito que minha carta acabou nunca sendo publicada. O interesse que ela tem hoje esta na minha leitura inicial de Fluxus. No geral ainda concordo com ela. Como você sabe, nunca me uni a um grupo. Não gosto de -ismos. Tanto na arte quanto na vida eu rejeito teorias. Manifestos me deixam entediado. O espírito que leva as coisas a serem feitas é o que me interessa. Então o que leio em Fluxus existiu em Fluxus. Fluxus é uma espécie de não-grupo de qual me senti mais próximo até hoje, ao mesmo tempo mantendo minha independência e opinião.

Outra coisa. Já comentei com Harald Szeemann que o nome "Happenings-Fluxus" para sua retrospectiva não é adequado. Isto porque happening é, ou foi, um gênero e Fluxus é, ou foi, uma espécie de antologia feita por pessoas que faziam happenings, ou eventos, ou poesia de ação, ou filmes, ou provocações políticas, ou música não-instrumental, ou performances de rua, ou uma combinação de todas essas coisas, etc. etc. Importa? Olhando para o passado, vejo os anos 60 como um período no qual todos contribuimos para trazer uma mudança fantástica, uma quase mutação, uma situação pré-revolucionária. Nós éramos algumas centenas ou milhares (é claro que estou pensando em muitos outros criadores além daqueles associados às nossas performances) e marcávamos nossa presença. Hoje em dia somente fazemos parte de uma cena artística de literalmente milhões de jovens que fazem seus trabalhos muito bem... E, então, seguimos em frente até a próxima década, na qual a maioria de nós estará ainda bem viva e ativa.

Bom, de qualquer forma, minha contribuição foi em poesia de ação, poesia visual, performances de rua, intermedia, teatro de acaso, educação, invenção, economia, e que mais, o que eu chamo de "Criação Permanente" (para o espírito), e, (para a técnica), l'Autrisme: "qualquer coisa que você faça, faça outra. Qualquer coisa que você pense, pense em outra."

É por isto George, que preciso lhe lembrar do ordinograma sobre a vanguarda que você fez em 1964-1965 (você se lembra?). Por alguma razão você me listou somente em Teatro Verbal. Claro que poderia ser uma piada. Mas como Szeemann está fazendo uma retrospectiva, preciso sugerir uma correção em nome da verdade histórica. (Pessoalmente, achei a piada boa.) Você, eu e outros sabemos que o que eu chamo de histórico é a verdade pura e simples.

Espero te ver em Köln no outono, assim como o máximo de velhos e novos amigos possível. Você não acha que esse elemento de amizade e colaboração ou de pelo menos camaradagem e respeito tem sido de extrema importância? Espero que isso transpareça no show; quero dizer, as barreiras entre por exemplo happenings, eventos, ações, etc. não eram tão rígidas quando pareciam.

Saudações-de-primavera calorosas,

RF

P.S. Eu pretendo usar esta carta como introdução à minha declaração. O.K. ?

I think you'll be interested in seeing beforehand the letter I will use as my statement for the Happenings-Fluxus show. I wrote it in 63 after a Danish journalist wrote an article praising my work to the sky, and attacking Fluxus. It pissed me off.

I believe my letter was never published. Today, its interest lies in my early reading of Fluxus. On the whole, I stick to it. As you know, I have never joined any group. I dislike -isms. In art, in life, I reject theories. Manifestoes bore me. The spirit in which things are done is what interests me. So, in so far as what I read in Fluxus did exist in Fluxus, Fluxus is a sort of non-group I've felt closest to, while keeping my own counsel and independence.

Another thing. As I pointed out to Harald Szeemann, the name "Happenings-Fluxus", for his retrospective, is a misnomer, since Happenings is, or was, a genre, and Fluxus is, or was, a sort of anthology made up of people gathered by yourself, who engaged in happenings, or events, or action poetry, or films, or political provocation, or non-instrumental music, or street performances, or a combination of these, etc..., etc... Does it matter? Looking back, I see the 60's as a period during which we all contributed to precipitate a fantastic change, a near-mutation, a pre-revolutionary situation. We used to be a few hundreds of thousands (I think of course many more creators than those associated with our performances), and we stood up and out as such. Now we are just part of the scene among literally millions of young people, who carry on beautifully and do their work... And so, on to the next decade, that most of us enter still very alive and kicking.

Anyway, my own contribution was in action poetry, visual poetry, street performances, intermedia, chance plays, education, invention, economics, and what else, what I call "Permanent Creation", (for the spirit), and, (for the technique), l'Autrisme: "whatever you do, do something else. Whatever you think, think something else."

This is why, George, I must remind you of the ordinogramme on the avantgarde you made in 1964-65 (remember?). Somehow you listed me merely under Verbal Theater. Of course, it could be a joke. But as Szeemann stages a retrospective, I owe to historical truth to suggest a correction. (on personal grounds, I appreciated the joke). You and I and others know that, what I claim as historical is simply the plain truth.

I hope to see in Köln in the fall, and as many old and new friends as possible. This element of friendship and collaborating, or at least of comradeship and esteem, has been all-important, don't you think ? I hope it'll come through in the show; the barriers between, say, happenings, events actions, etc...., were not as rigid as would seem, I mean.

Warm springregards

RF

P.S. I intend to use this letter as an introduction to my statement. O.K. ?



George Brecht e Robert Filliou, La Cedilla, Villefranch, 1966. Foto de Strauch-Barelli.
George Brecht and Robert Filliou, La Cedilla, Villefranch, 1966. Photo by Strauch-Barelli.

Algo sobre Fluxus, maio de 1964

George Brecht

Agora que as atividades do Fluxus estão acontecendo em Nova Iorque se tornou possível para os que moram nos Estados Unidos terem alguma compreensão e, relativamente, alguns mal-entendidos sobre a natureza do Fluxus. (Uma relatório sobre as atividades do Fluxus no ano passado na Europa, o "Postfacio" de Dick Higgins, estará disponível no verão.) Do meu ponto de vista, as compreensões individuais do Fluxus vieram de colocar as mãos nas *Caixas Táteis* de Ayo, de fazer um poema na *Máquina de Poemas* de Diter Rot publicado no jornal Fluxus, de assistir Ben Vautier amarrar Alison Knowles-no-banco-azul a objetos na sala e à platéia no *Anima I* de Kosugi...

Os mal-entendidos parecem ter vindo de comparar Fluxus com movimentos ou grupos cujos indivíduos tinham algum princípio em comum, ou um programa sobre o qual concordavam. No Fluxus nunca houve nenhuma tentativa de concordar sobre objetivos ou métodos; indivíduos com alguma coisa difícil de identificar em comum simplesmente se uniram naturalmente e apresentaram seus trabalhos. Talvez este algo em comum seja um sentimento de que o âmbito da arte é muito maior do que ele tem parecido convencionalmente, ou que a arte e que algumas demarcações instituídas há muito tempo não são mais muito úteis. De qualquer forma, indivíduos na Europa, nos EUA e no Japão têm descoberto o trabalho um do outro e encontrado algo de nutritivo (ou algo assim) neles e criado objetos e eventos que são originais e freqüentemente difíceis de categorizar, de uma estranha nova maneira:

BEAN CAN (LATA DE FEIJÃO) de Alison Knowles: Cartas Vermelhas de Dia dos Namorados Cedo, Mohawks Cedo, Longas Seis Semanas Amarelas, Canterbury's Inglêses.... Pé de Bota Impermeável de Bean (suspensórios não estão incluídos)... Ich bean ein Star-, ein Kino - Star-... As plantações de feijão dos EUA fariam sopa suficiente para fazer com que as cascatas do Niagara corresse por três horas...

BOX OF ROCKS (CAIXA DE PEDRAS) de Bob Watts, marcadas com seu peso em quilogramas.

ZYKLUS de Tomas Schmit; o performer cercado por um anel de garrafas, transfere água de uma garrafa para a próxima, até que toda a água tenha evaporado ou tenha sido derramada.

TWO MOVEMENTS FROM SYMPHONY NO.1 (DOIS MOVIMENTOS DA SINFONIA N.1) de Ben Patterson: a platéia espera numa fila. Uma pessoa de cada vez senta do outro lado da mesa onde está Ben, que pergunta "Você confia em mim?". Ben coloca síms num lado da sala e não do outro. As luzes se apagam. Há uma espera; possivelmente alguma tensão. Então, o cheiro de café, chuva-de-café-moído, nos cabelos e pelo chão. Medaglia d'Oro.

Bottle of Dirty Water, the Street Composition (Garrafa de Água Suja, a Composição de Rua) de Ben Vautier DEITE DE COSTAS, Total Art Sculpture (Escultura de Arte Total) PEGUE OUALOUER COISA OUE ESTIVER A SEUS PÉS, Total Art Poetry (Poesia de Arte Total) DIGA OUALOUER COISA...

OPTIQUE MODERNE de Daniel Spoerri: coleção de óculos desconhecidos, com as notas inúteis de Dufrêne.

Palestra de Dick Higgins, como "O dia começa. Depois de algum tempo o dia acaba. O dia começa. Depois de algum tempo o dia acaba. O dia começa ..." (repetir o número de vezes que um dia aparece num espaço de tempo comum)

Emmett Williams PIECE FOR LA MONTE YOUNG (PEÇA PARA LA MONTE YOUNG) - "La Monte Young está na platéia?"

Something About Fluxus, May 1964

George Brecht

Now that Fluxus activities are occurring in New York it's possible for statesiders to get some understanding and, relatively, some misunderstanding of the nature of Fluxus. (A report on last year's Fluxus activities in Europe, Dick Higgins' "Postface", is to be available this summer.) From my point of view the individual understandings of Fluxus have come from placing hands in Ayo's *Tactile Boxes*, from making a poem with Diter Rot's *Poem Machine* published in the Fluxus newspaper, from watching Ben Vautier string Alison Knowles-on-the-blue-stool to objects in the room and to the audience in Kosugi's *Anima I*...

The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals have had some principle in common, or an agreed-upon program. In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnamable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long-established bounds are no longer very useful. At any rate, individuals in Europe, the U.S., and Japan have discovered each other's work and found it nourishing (as something) and have grown objects and events which are original, and often uncategorizable, in a strange new way:

Alison Knowles' BEAN CAN: Early Rod Valentines, Early Mohawks, Long Yellow Six Weeks, English Canterbury's.... Bean's Insulated Boot Foot Wader (Suspenders extra)... Ich bean ein Star-, ein Kino - Star-... The U.S. bean crop would make enough bean soup to run Niagara Falls for three hours...

Bob Watts' BOX OF ROCKS marked with their weight in kilograms.

Tomas Schmit's ZYKLUS; the performer, surrounded by a ring of bottles, pours water from one bottle into the next, until all the water has evaporated or been spilled.

Ben Patterson's TWO MOVEMENTS FROM SYMPHONY NO.1: The audience stands in line. One person at a time sits at a stool across the table from Ben, who whispers, "Do you trust me?" Ben puts yesses on one side of the room, noes on the other. The lights go out. Waiting; possibly tensions. Then, the smell of coffee, ground-coffee-rain, in the hair, dusting over the floor. Medaglia d'Oro.

Ben Vautier's Bottle of Dirty Water, the Street Composition LIE DOWN ON YOUR BACK, Total Art Sculpture PICK UP ANYTHING AT YOUR FEET, Total Art Poetry JUST SAY ANYTHING...

Daniel Spoerri's OPTIQUE MODERNE: collection of unknown spectacles, with Dufrêne's useless notes.

Dick Higgins' lectures, like "The day begins. After a time the day ends. The day begins. After a time the day ends. The day begins..." (repeated the number of times that a day appears in a common span of time)

Emmett Williams PIECE FOR LA MONTE YOUNG - "Is La Monte Young in the Audience ? "



George Brecht, caixa do Yam Festival e outros carimbos, 1962
Foto Oren Slor

George Brecht, a box of Yam Festival and other rubber stamps, 1962.
Photo by Oren Slor

Cadeira Brooklyn Joe Jones, com interruptores nos braços. Abaixar o chapéu branco translúcido sobre sua cabeça e ligue os interruptores. Luzes aqui e ali, e sons vindos de rádios periféricos liga, desliga, notícias, estática, música twist, comerciais .BEAD PUZZLE (QUEBRA-CABEÇA DE CONTAS): "Seu aniversário".

La Monte Young, COMPOSITION 1960, NO.2, (COMPOSIÇÃO 1960 N.2) "Acenda uma fogueira em frente à Platéia..."

EXIT EVENTS (EVENTOS DE SAÍDA) de Ay-o's os espectadores deixam a sala de performance através de um corredor estreito, sobre um espelho no chão, ou uma cama de agulhas com buracos do tamanho de pés, ou por cordões tensos colocados à altura do joelho. Nam June Paik ZEN FOR FILM (ZEN PARA FILMES). (Veja, depois vá ao cinema do seu bairro e veja de novo.)

Os anti-culturais e "down-withs" de Henry Flynt (fazendo uma espécie de elogio invertido à cultura), fazendo os brotos de feijão de Alison Knowles parecem ainda mais bonitos.

Se você acha que salas de concerto, teatros, e galerias de arte são os lugares naturais para se apresentar música, performances, e objetos, ou acha que estes lugares são mumificantes, preferindo as ruas, casa, estações de trem, ou se não vê utilidade em distinguir entre esses dois aspectos do teatro do mundo, há alguém associado ao Fluxus que concorda com você. Artistas, anti-artistas, não-artistas, anartistas, os que tem compromisso político e os apolíticos, poetas da não poesia, não-dançarinos, fazedores, desfazedores e não fazedores, o Fluxus abrange opostos. Considere opô-lo, apoiá-lo, ignorá-lo, mudar de idéia.

Brooklyn Joe Jones' chair, switchboards on the arms. Lower the white translucent hat over your head, and flip the switches. Lights here and there, and sounds from peripheral radios on, off, news, static, twist music, commercials ...George Brecht's BEAD PUZZLE: "Your birthday."

La Monte Young, COMPOSITION 1960, NO.2, "Build a fire in front of the Audience..."

Ay-o's EXIT EVENTS: the audience leaves the performance room through a narrow hall, over a large mirror on the floor, or over a bed of upward-pointed nails, with foot-sized gaps in the bed, or through rows of taut, knee-high strings.

Nam June Paik ZEN FOR FILM. (See it, then go to your neighborhood theater and see it again.)

Henry Flynt's professional anti-culture and down-withs (paying culture a sort of inverse compliment), making Alison Knowles' bean-sprouts seem even lovelier.

Whether you think that concert halls, theaters, and art galleries are the natural places to present music, performances, and objects, or find these places mummifying, preferring streets, homes, and railway stations, or do not find it useful to distinguish between these two aspects of the world theater, there is someone associated with Fluxus who agrees with you. Artists, anti-artists, non-artists, anartists, the politically committed and the apolitical, poets of non-poetry, non-dancers dancing, doers, undoers, and non-doers, Fluxus encompasses opposites. Consider opposing it, supporting it, ignoring it, changing your mind.

No Evento, 1964

Robert Watts

Ao dar uma olhada nas coisas que fiz nos últimos anos não consigo encontrar nenhum tipo de continuidade especial nem interesse específico. Acredito que seja uma boa coisa que tudo esteja no ar, apesar de admitir que nem sempre isso me causa uma sensação agradável. Ultimamente, estou fazendo questão de não excluir tantas coisas como eu costumava fazer. Há alguns anos atrás eu deixava de lado qualquer coisa que não parecesse se adequar ao que eu estivesse fazendo naquele momento. Todas as outras coisas eram, de alguma forma, distrações. Hoje em dia, quando aparece alguma distração eu separo um tempinho para pensar sobre ela, ou escrever sobre ela, ou fotografá-la, gravá-la, filmá-la, ou modelá-la, ou comê-la ou alguma outra coisa do estilo. Aliás, me parece que cada vez mais, as distrações são mais interessantes do que qualquer outra coisa.

A medida em que dou uma olhada nos eventos (EVENTOS – realmente não é uma boa palavra) nos quais tive algum tipo de participação, parece haver uma série de idéias que foram interessantes. Eu rasguei uma carta sem querer uma vez e mais tarde fiquei com a impressão de que foi a única coisa interessante que havia acontecido naquela semana. Esse provavelmente não era o caso mas decidi que o era. Então eu refiz a carta em bronze e lhe dei um banho de cromo. Aquilo era uma escultura. Daí eu a pus no mesmo tipo de caixa de correio que teria contido a carta original, para que quem abrisse a caixa encontrasse um novo tipo de carta. Aí deixou um pouco de ser uma escultura, especialmente para aqueles que tentassem abrir o envelope metálico a força esperando achar uma carta dentro. Eu também escrevi um evento para caixa de correio pensando que talvez fosse interessante passar algumas instruções junto com ele:

evento caixa de correio

abra a caixa de correio
feche os olhos
retire a carta que preferir
rasgue a carta
abra os olhos

Até agora não consegui descobrir se alguém já fez o evento da caixa de correio (além de mim). Ao fazer o selo para a carta de bronze decidi no futuro fazer meus próprios selos já que a maioria deles já não são muito interessantes. Antigamente eles eram, na época em que eu os colecionava aos 8 anos de idade, especialmente um selo espanhol da *Maja* de Goya. Ao fazer os selos descobri que sou obviamente interessado em whisky, W.C. Fields, mulheres, partituras de música, latas de gás, sexo, alicates, lápis, seios, letras do alfabeto e uma série de outras coisas. Alguns dos selos foram considerados pornográficos, um assunto que me interessa bastante. Eu me pergunto se existe algo que realmente seja pornográfico. Também fiz um selo com uma nota de dólar já que todos estão interessados em dinheiro.

Alguns dos eventos são somente coisas para pensar. Outras são ações e podem ser levadas a cabo frente ao público ou poucas pessoas. Alguns são ações para serem apresentadas em particular. Alguns são instruções para ações, atitudes, posições ou posturas. Alguns são impossíveis, outros inconseqüentes. Os eventos aos quais eu me refiro são aqueles impressos em cartões e reunidos em uma caixa. A medida em que novos eventos surgem, eles podem ser acrescentados à caixa para formar uma espécie de trabalho mutável e em expansão. Também existem

In the Event, 1964

Robert Watts

In looking over what I have done over the past few years I can not find any special continuity or even any specific interest. I suspect it is a good thing that everything is up in the air although I must admit I am not always comfortable with that feeling. I have been making a point recently not to shut out so many things as I used to. Some years ago I had to keep out anything that did not seem appropriate to what I was doing at that moment. All those other things were somehow distractions. Now when a distraction comes along I may take out time to think about it, or write it down or photograph it, record it, film it, or cast it, or eat it, or something else. As a matter of fact it seems more and more that distractions are more interesting than anything else.

As I look over the events (EVENTS – not really a very good word) that have concerned me there seem to be a number or of ideas that have been of interest. One day, I tore up a letter by mistake and later on it seemed that was the only important thing that had happened all week. Since probably that was not the case, I decided it really was, so I remade the letter out of brass and had it chrome plated. That was a piece of sculpture. So I put it into the same kind of mailbox the original had been in, so that anyone could open it and find a new kind of letter. Then if was not quite so much a piece of sculpture, especially for those who tried to pry open the metal envelope hoping to find a letter inside. I also wrote an event for mailbox with the thought that it might be of interest to do it under instruction:

mailbox event

open mailbox
close eyes
remove letter of choice
tear up letter
open eyes

So far I haven't discovered if anyone has really done the mailbox event (except myself). In making the postage stamp for the brass letter I decided in the future to make my own postage stamps since most stamps are not very interesting any more. They once were when I collected them when I was eight years old, especially a Spanish stamp of Goya's *Maja*. In making the stamps I found I was interested, evidently, in whiskey, W. C. Fields, girls, sheet music, gas cans, sex, pliers, pencils, breasts, alphabet letters and a number of other things. Some of the stamps have been declared pornographic, a subject that is of some interest to me. I wonder if anything really is. I also made a dollar bill since everyone is interested in money

Some of the events are just things to think about. Others are actions that can be carried out sometimes before an audience or persons. Some are actions to be performed in private. Some are instructions for actions, for attitudes, positions, or stances. Some are impossible, some inconsequential. The events to which I refer here are the ones that are printed on cards and collected in a box. As future ones come along they can be added to the box to form a kind of expandable and changing work. There are

alguns eventos na caixa que, quando feitas as ações, o cartão do evento em si é modificado diretamente; como por exemplo os *Eventos de Hospital* que são explosivos.

Alguns eventos são feitos com uma idéia de performance em mente. Estes são, mais precisamente, obras de teatro, no sentido de contarem com um público, um palco ou área, objetos de cena, iluminação, som etc. Eu tenho uma tendência a analisar os eventos como ações de curta duração que podem não ter nenhum tipo de relação especial. Quando uma série de eventos acontece de uma só vez (como em *Yam Lecture*), parece um cordão de contas onde cada conta representa um evento. Pode ser, ou não, como um *happening*, onde o programa inteiro é sagrado em sua totalidade. Eu vejo *Yam Lecture* como uma série de eventos encadeados organizados de forma tal que a seqüência é bastante aleatória, nenhuma performance igual a outra, com vários apresentadores, fantasias, ações, sons, palavras, imagens etc. A "estrutura" é feita de forma flexível (quase inexistente) e permite a inclusão de qualquer coisa que alguém tenha vontade de fazer e de qualquer possível mudança futura. É uma estrutura solta e aberta. O público a faz da forma que preferir ou não a faz.

Idéias similares surgiram no *Festival Yam* que fiz junto com George Brecht ano passado. O que de fato fizemos foi mandar uma série de coisas ao público, sendo que estas coisas eram muitas vezes aleatoriamente escolhidas. Algumas eram cartões de evento parecidos com os já mencionados; outras eram objetos, comida, lápis, sabões, fotos, fatos, ações, afirmações, declarações, quebra-cabeças etc. Algumas eram encomendadas. Alguns podem dizer que trabalhar dessa forma é uma maneira de chamar atenção para o que se deseja falar, ou é uma forma de falar. Ou é uma forma de deixar os demais inspecionarem minuciosamente uma série de materiais que normalmente não é tão diretamente útil para arte ou pelo menos ainda não foi considerada útil. Alguns podem dizer que dessa forma é possível sugerir a relação entre muitas coisas ou a falta de relação entre elas, ou algum outro pensamento ou teoria formal. Outros podem dizer que esta é uma maneira formal de se lidar com diversos pensamentos, sensações, atitudes e assuntos. Eu estou feliz de poder falar tão facilmente de árvores quanto de carros, pássaros e pessoas. O universo inteiro de fenômenos observáveis (ou será que até mais?) pode ser considerado útil, proveitoso, notável, ou, pelo menos presente. Não existe um problema como existe em pintura ou em outras formas convencionais como por exemplo quando alguém sente que deve tomar decisões formais racionais formais sobre o que incluir e excluir, como uma coisa se junta com a outra, que espaço e cor algo deve ter etc. Podemos argumentar, no entanto, que esses problemas são e sempre foram a preocupação própria da arte e do artista. Tradicionalmente isto é verdade e é, a princípio, aceito, assim como indica os vínculos limitados da tradição, e define o que a arte tem sido.

Nos últimos tempos alguns artistas, e não somente artistas visuais mas também dançarinos, diretores de cinema e outros, tem testado seus pensamentos e idéias em seu próprio domínio indo contra nossas recentes experiências com eventos, ambientes e *happenings*. Provavelmente será possível que os pintores modifiquem a natureza da pintura caso eles queiram. Presumo que isto está acontecendo nesse exato momento. Também é possível inventar novos métodos, novas formas de se lidar com novas idéias. Presumo que isto também esteja acontecendo.

Mencionei anteriormente que as distrações estão se tornando cada vez mais interessantes para mim. Isto sugere que talvez seja produtivo se todos pensarem mais sobre o que os distrai. Aqueles sinais momentâneos: aquele cachorro que late, aqueles cheiros de óleo, um fragmento de palavras, uma descarga de privada, aquele cabelo engraçado. Como enfim podemos decidir o que é importante para a arte? Quando decidimos fazer algo com relação a ela.

The Times Literary Supplement, quinta-feira, 8 de agosto de 1964

also such events in the box, that when the action is taken the event card itself is changed directly: such as the *Hospital Events* which are explosive.

Some events have been composed with an idea of performance in mind. These are more precisely theatre pieces in the sense that they account, for an audience, a stage or area, props, lighting, sound, etc. I tend to look upon events as actions of short duration, not necessarily related in any special sense. When a number are done at one sitting (as in *Yam Lecture*) it is rather like cutting open a string of beads, each bead is an event. This may be like, or unlike, a happening where the whole program is scored as a totality. I consider *Yam Lecture* a chain of events arranged in such a way that the sequence is quite random, no performance exactly like any other, with changing performers, costumes, actions, sounds, words, images, and so on. The "structure" is such that it is very flexible (nearly non-existent) and permits inclusion of anything one wished to do and any possible future changes. It is a loose and open thing. The audience puts it together the way it wishes or not at all.

Similar ideas were at work in *Yam Festival* which George Brecht and I carried out last year. In effect this was a mailing to an audience, sometimes randomly chosen, of an assortment of things. Some were event cards similar to the above; others were objects, food, pencils, soap, photos, actions, words, facts, statements, declarations, puzzles, etc. Certain ones were by subscription. One might say this way of working is a way or manner of calling attention to what one wishes to talk about; or is a way of talking about it. Or it is a way to hold up for scrutiny a range of material that ordinarily is not so directly useful for art or has not yet been so considered. Some might say it is possible in this way to suggest the relationships among many things, or the non-relatedness of all things, or some other formalistic thinking or theory. Others may feel this is a formal means to cope with or deal with many diverse thoughts, feelings, attitudes and subjects. For me, I am pleased that I can as easily say something about trees as about autos, about birds as about persons. The whole universe of observable phenomena (or even more?) can be considered as useful, helpful, worthy, or at least there. There is not the problem as there is in painting or other conventional forms, say, where one feels he must make rational formal decisions about what to include or exclude, how this goes with that, what space or color should this and that have, etc. One might argue, however, that these problems are and always have been the proper concerns of art and artists. Traditionally this is true, is accepted a priori, and indicates the limiting bonds of tradition, defines what art has been.

In recent times some artists, and not only visual artists but dancers, film makers, and others, have been testing out their thoughts and ideas in their own domain as seen against our recent experience with events, environments, and happenings. It will probably be possible for painters to change the nature of painting if they so wish. I presume it is being done this very minute. It is also possible to invent new forms, new methods, to deal with new ideas, I presume this also is occurring.

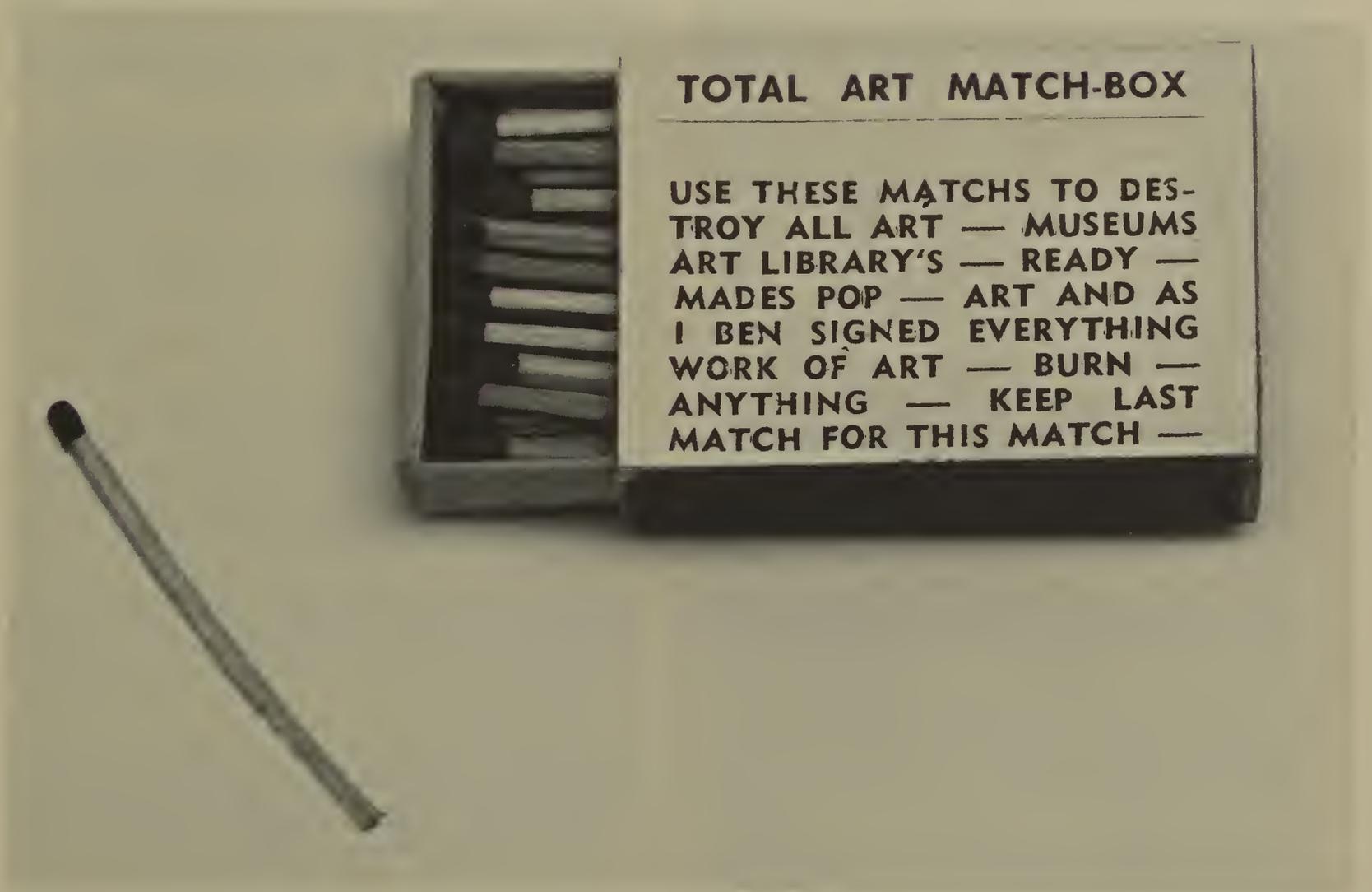
Earlier I mentioned that distractions seem to be more and more interesting to me. This suggests that it might be fruitful if everyone thought more about what is distracting to him. Those momentary signals: that baking dog, those greasy smells, a fragment of words, a flushed toilet, that funny hair. How do we decide about what is important for art, anyway? When do we decide to do something about it.

The Times Literary Supplement, Thursday, August 8, 1964

Caixa de Fósforos Arte Total, 1965

Total Art Match-Box, 1965

Ben Vautier



Para o Pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) - uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966

Yoko Ono

Yoko Ono 1 west 100th ST New York, 10025 23 de janeiro de 1966

Para as Pessoas da Wesleyan (que foram à reunião.) - uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro, 1966

Quando um violinista toca, qual dos dois é incidental: o movimento do braço ou o som do arco?

Tente somente fazer o movimento do braço.

Se minha música parece exigir silêncio físico, é porque ela lhe exige concentração em você mesmo - e isso exige um silêncio interno que pode levar a um silêncio externo também.

Eu penso na minha música mais como uma prática (gyo) do que como uma música

Para mim, o único som que existe é o som da mente. Meus trabalhos servem somente para induzir música na mente das pessoas.

Não é possível controlar um tempo da mente com um cronômetro ou um metrônomo. No mundo da mente, as coisas se espalham e vão além do tempo.

Há um vento que nunca morre.

Minhas pinturas, que são todas pinturas com instruções (e destinadas a que outros as façam), vieram depois do surgimento no mundo da arte da *collage & assemblage* (1915) e do *happening* (1905). Tendo em vista a natureza da minha pintura, qualquer um dos três termos citados acima ou mesmo um novo termo pode ser usado ao invés de pintura. Mas eu gosto do termo antigo, pintura, porque ele remete imediatamente à pintura do tipo "pintura de parede" e é agradável e engraçado.

Meu maior interesse com minhas pinturas com instruções é "pintar para construir dentro da sua cabeça". Dentro da sua cabeça por exemplo, existe a possibilidade de uma linha reta existir não como segmento de uma curva mas como uma linha reta. Além disso, uma linha pode ser reta, curva e algo mais ao mesmo tempo. Um ponto pode existir como um objeto em 1, 2, 3, 4, 5, 6 dimensões ao mesmo tempo ou em vários tempos em combinações diferentes, da forma que sua percepção deseje. O movimento da molécula pode ser contínuo e descontínuo ao mesmo tempo. Pode ser com e/ou sem cor. Não há objeto visual que não exista em comparação a ou simultaneamente com outros objetos. Mas se você preferir, essas características podem ser eliminadas. Um pôr do sol pode durar dias. Você pode comer todas as nuvens do céu. Você pode montar uma pintura junto com uma pessoa no Pólo Norte pelo telefone da mesma forma que você joga xadrez. Este método de pintura vem do tempo da Segunda Guerra Mundial quando não tínhamos o que comer e eu e meu irmão fazíamos uma troca de cardápios no ar.

To the Wesleyan People (Who attended the meeting) - a footnote to my lecture of January 13, 1966

Yoko Ono

Yoko Ono 1 west 100th ST New York, 10025 January 23, 1966

To The Wesleyan People (who attended the meeting.) - a footnote to my lecture of January 13th, 1966

When a violinist plays, which is incidental: the arm movement or the bow sound?

Try arm movement only.

If my music seems to require physical silence, that is because it requires concentration to yourself - and this requires inner silence which may lead to outer silence as well.

I think of my music more as a practice (gyo) than a music.

The only sound that exists to me is the sound of the mind. My works are only to induce music of the mind in people.

It is not possible to control a mind-time with a stopwatch or a metronome. In the mind-world, things spread out and go beyond time.

There is a wind that never dies.

My paintings, which are all instruction paintings (and meant for others to do), came after collage & assemblage (1915) and happening (1905) came into the art world. Considering the nature of my painting, any of the above three words or a new word can be used instead of the word, painting. But I like the old word painting because it immediately connects with "wall painting" painting, and it is nice and funny.

Among my instruction paintings, my interest is mainly in "painting to construct in your head". In your head, for instance, it is possible for a straight line to exist - not as a segment of a curve but as a straight line. Also, a line can be straight, curved and something else at the same time. A dot can exist, as a 1,2,3,4,5,6, dimensional object all at the same time or at various times in different combinations as you wish to perceive. The movement of the molecule can be continuum and discontinuum at the same time. It can be with colour and/or without. There is no visual object that does not exist in comparison to or simultaneously with other objects, but these characteristics can be eliminated if you wish. A sunset can go on for days. You can eat up all the clouds in the sky. You can assemble a painting with a person in the North Pole over a phone like playing chess. This painting method derives from as far back as the time of the Second World War when we had no food to eat, and my brother and I exchanged menus in the air.

Pode haver um sonho que duas pessoas sonhem juntas, mas não há cadeira que duas pessoas vejam juntas.

a a a a

Eu acho que é possível ver uma cadeira como ela é. Mas quando você queima uma cadeira você se dá conta de que a cadeira na sua cabeça não queimou ou desapareceu.

O mundo da construção parece ser o mais tangível e portanto final. Isso me deixou nervosa. Eu comecei a me questionar se isso era verdade.

Uma construção não é o começo de algo, como uma semente? Não é o segmento de uma totalidade maior, como o rabo de um elefante? Não é algo que está a ponto de emergir sem estar totalmente estruturado - sem nunca estar totalmente estruturado... como uma igreja inacabada com o céu no lugar do teto? Portanto, o que se segue funciona:

Uma vênus feita de plástico mas com sua cabeça deixada para ser imaginada.

Uma bola de papel e um livro de mármore sendo que a versão final é a fusão desses dois objetos que passa a existir somente na sua cabeça.

Uma esfera de mármore (que de fato existe) que, dentro da sua cabeça, gradativamente se transforma num cone pontudo quando é estendido até o lado oposto do quarto.

Um jardim coberto por um mármore grosso ao invés de neve - mas, ao mesmo tempo, como a neve, que deve ser apreciada somente quando você retira a camada de mármore.

Mil agulhas: imagine enfiar uma linha reta por elas.

Eu gostaria de ver a máquina de céu em cada esquina ao invés da máquina de coca-cola. Nós precisamos de mais céus do que de cocas.

Dança foi numa época a forma pela qual as pessoas se comunicavam com Deus e o que há de divino nas pessoas. Quando foi que dança transformou-se num exibicionismo de dançarinos com caras pintadas num palco iluminado? Por acaso é impossível haver comunicação se estiver tudo escuro?

Se as pessoas tiverem o hábito de dar cambalhotas a cada duas ruas quando estiverem indo aos seus escritórios, tirarem suas calças antes de brigarem, cumprimentarem estranhos quando tiverem vontade, derem flores ou parte de suas roupas nas ruas, metrô, elevadores, banheiros, etc., e se os políticos passarem por uma porta de casa de chás (rebaixada, para que as pessoas tenham que se abaixar bastante para poderem passar) antes de discutirem qualquer coisa e passarem o dia olhando a dança da fonte de água no parque próximo, o ritmo do negócio mundial pode diminuir um pouco mas poderemos ter paz. Para mim, isto é dança.

Todos os meus trabalhos em outras áreas tem o que poderia ser chamado de "característica de Evento". As pessoas me perguntam porque chamo alguns dos meus trabalhos de Evento e outros não. Também me perguntam porque não denomino meus Eventos de *Happenings*.

Para mim, Evento não é uma assimilação de todas as outras artes como parece ser o caso do *Happening* e sim um desprendimento das várias percepções sensoriais. Não é uma "reunião de grupo" como a maior parte dos *happenings* são e sim um ato de lidar consigo mesmo. Também não existe roteiro como nos *happenings*

There maybe a dream that two dream together, but there is no chair that two see together.

a a a a a

I think it is possible to see a chair as it is. But when you burn the chair, you suddenly realize that the chair in your head did not burn or disappear.

The world of construction seems to be the most tangible, and therefore final. This made me nervous, I started to wonder if it were really so.

Isn't a construction a beginning of a thing like a seed? Isn't it a segment of a larger totality, like an elephant's tail? Isn't it something just about to emerge - not quite structured - never quite structured... like an unfinished church with a sky ceiling? Therefore, the following works:

A venus made of plastic, except that her head is to be imagined.

A paper ball and a marble book, except that the final version is the fusion of these two objects which come into existence only in your head.

A marble sphere (actually existing) which, in your head, gradually becomes a sharp cone by the time it is extended to the far end of the room.

A garden covered with thick marble instead of snow - but like snow, which is to be appreciated only when you uncover the marble coating.

One thousand needles: imagine threading them with a straight thread.

I would like to see the sky machine on every corner of the street instead of the coke machine. We need more skies than coke.

Dance was once the way people communicated with God and godliness in people. Since when did dance become a pasted-face exhibitionism of dancers on the spotlighted stage? Can you not communicate if it is totally dark?

If people make it a habit to draw a somersault, on every other street as they commute to their office, take off their pants before they fight, shake hands with strangers whenever they feel like, give flowers or part of their clothing on streets, subways, elevator, toilet, etc., and if politicians go through a tea house door (lowered, so people must bend very low to get through) before they discuss anything and spend a day watching the fountain water dance at the nearest park, the world business may slow down a little but we may have peace. To me this is dance.

All my works in the other fields have an "Event bent" so to speak. People ask me why I call some works Event and others not. They also ask me why I do not call my Events, *Happenings*.

Event, to me, is not an assimilation of all the other arts as *Happening* seems to be, but an extrication from the various sensory perceptions. It is not "a get togetherness" as most *happenings* are, but a dealing with oneself. Also, it has no script as *happenings* do, though it has something that starts it moving - the closest word for it may be a "wish" or "hope". At a small dinner party last week, we suddenly discovered

apesar de ter algo que impulsiona esses Eventos. A palavra que mais se aproxima a isso poderia ser "desejo" ou "esperança". Num pequeno jantar semana passada descobrimos de repente que nossa amigo poeta, que admiramos muitíssimo, é daltônico. Barbara Moore disse, "Isso explica seu trabalho. Normalmente os olhos das pessoas estão bloqueados pela cor e não conseguem enxergar a coisa em si."

Após o desbloqueio de nossas mentes, nos livrando de percepções visuais, auditivas e cinéticas, o que sairá de nós? Haverá algo? Eu fico pensando. E meus Eventos acontecem basicamente com esses pensamentos.

Nos Templos Nanzenji, em Kyoto, o Monge Superior me deixou usar um de seus templos e seus jardins para meu Evento. É um templo de grande valor histórico, e o fato do Monge ter dado autorização para um uso deste tipo, sobretudo para mim, uma mulher, foi uma honra impensável. O evento durou do anoitecer até o amanhecer. Mais ou menos cinquenta pessoas vieram já sabendo que duraria até o amanhecer. As instruções eram para observar o céu e para "tocar". Alguns simplesmente dormiram até o amanhecer. Alguns sentaram nos jardins, alguns no corredor amplo que parece uma varanda. Era uma bela noite de lua cheia. A lua brilhava tanto que as montanhas e as árvores, que normalmente pareciam pretas na luz da lua, mostraram-se verdes. As pessoas falavam sobre queimaduras da lua, banhos de lua e sobre tocar o céu. Eu reparei que duas pessoas estavam cochichando sobre suas histórias de vida. Num momento, uma pessoa inquieta veio me perguntar se eu estava bem. Eu achei aquilo muito engraçado porque era uma noite de junho cálida e serena e não havia nenhuma razão para eu não estar bem. Provavelmente ele estava sentido algo acontecendo com ele, algo com o qual ele ainda não sabia como lidar, e a única solução para ele era vir falar comigo para ver se eu estava bem. Eu estava um pouco preocupada com as pessoas já que elas fumavam e poderiam fazer furos com os cigarros nos chãos do tesouro nacional e no tatame por estarem altos com o luar, já que a maioria das pessoas era jovem e moderna, grande parte japonesa mas também alguns franceses e americanos. Mas nada assim aconteceu. Quando a brisa da manhã chegou as pessoas calmamente acordaram seus amigos e tomamos um banho especialmente preparado para nós naquela hora do dia. Tomamos o banho três de cada vez. O banho do templo é feito de uma grande pedra e é muito morno. Depois do banho comemos sopa miso e onigiri (sanduíche de arroz). Sem que eu falasse nada as pessoas varreram o quarto e limparam o corredor silenciosamente antes de irem embora. Eu não conhecia a maioria deles porque eram de Kyoto. Eles foram embora sem falar seus nomes. Eu me pergunto quem eram.

Outra vez, também em Kyoto mas antes do Evento de Nanzenji, eu fiz um concerto no Yamaichi Hall. O show se chamava "The Strip-tease Show" ("Show de *Striptease*") (era um desnudamento da mente). Quando eu me encontrei com o Monge Superior no dia seguinte ele parecia pouco satisfeito.

"Eu fui ao seu show." - ele disse.

"Obrigada. Você gostou?"

"Para as Pessoas da Wesleyan

Bem, porque você tinha três cadeiras no palco e o denominou de *striptease* a três?"

"Da na mesma se é cadeira, pedra ou mulher, meu Monge."

"Aonde está a música?"

"A música está na mente, meu monge."

"Mas isso é o mesmo que nós estamos fazendo. Você não é uma compositora vanguardista?"

"Esse foi um rótulo dado por outros por conveniência."

"Por exemplo, Toshiro Mayuzumi cria música do mesmo tipo que a sua?"

"Eu só posso falar por mim."

"Você tem muitos seguidores?"

"Não. Mas sei de dois homens que sabem o que estou fazendo. Sou muito grata por isso."

that our poet friend whom we admire very much was colour blind. Barbara Moore said, "That explains about his work. Usually people's eyes are blocked by colour and they can't see the thing."

After unblocking one's mind, by dispensing with visual, auditory, and kinetic perceptions, what will come out of us? Would there be anything? I wonder. And my Events are mostly spent in wonderment.

In Kyoto, at Nanzenji Temples the High Monk was kind to let me use one of the temples and the gardens for my Event. It is a temple with great history, and it was an unheard of honour for the Monk to give permission for such a use, especially, to a woman. The Event took place from evening till dawn. About fifty people came with the knowledge that it will last till dawn. The instruction was to watch the sky and to "touch". Some of them were just fast asleep until dawn. Some sat in the garden, some on the wide corridor, which is like a verandah. It was a beautiful full moon night, and the moon was so bright, that the mountains and the trees, which usually looked black under the moonlight, began to show their green. People talked about moonburn, moonbath, and about touching the sky. Two people, I noticed, were whispering all about their life story to each other. Once in a while, a restless person would come to me and ask if I was alright. I thought that was very amusing, because it was a very warm and peaceful July night, and there was no reason why I should not be alright. Probably he was starting to feel something happening to him, something that he did not yet know how to cope with, the only way out for him was to come to me and ask if I was alright. I was a little nervous about people making cigarette holes on the national treasure floors and tatami, from being high on the moonlight, since most of the people were young modern Japanese and some French and Americans. But nothing like that happened. When the morning breeze started to come in, people quietly woke up their friends, and we took a bath, three at a time, in a bath especially prepared for us at that hour of day. The temple bath is made of huge stone, and it is very warm. After the bath, we had miso soup and onigiri (rice sandwich). Without my saying anything about it, people silently swept the room and mopped the corridor before leaving. I did not know most of them, as they were mostly Kyoto people, and they left without giving their names. I wonder who they were.

At another time, also in Kyoto, before the Nanzenji Event, I had a concert at Yamaichi Hall. It was called "The Strip-tease Show" (it was stripping of the mind). When I met the High Monk the next day, he seemed a bit dissatisfied.

"I went to your concert", he said.

"Thank you, did you like it?"

"Well, why did you have those three chairs on the stage and call it a strip-tease by three?"

"If it is a chair or stone or woman, it is the same thing, my Monk."

"Where is the music?"

"The music is in the mind, my Monk."

"But that is the same with what we are doing, aren't you an avant-garde composer?"

"That is a label which was put by others for convenience."

"For instance, does Toshiro Mayuzumi create music of your kind?"

"I can only speak for myself."

"Do you have many followers?"

"No, but I know of two men who know what I am doing. I am very thankful for that."

Though he is a High Monk he is extremely young, he

Apesar de ser Monge Superior ele é muito jovem, talvez mais jovem do que eu. Me pergunto o que será que o Monge está fazendo agora.

Outro Evento memorável para mim foi "Fly", ou "Voe", na Galeria Naiqua em Tóquio. Pediram para que as pessoas viessem preparadas para voar da própria maneira. Eu não compareci.

As pessoas falam sobre *happening*. Elas dizem que a arte está caminhando nessa direção, que *happening* está assimilando as artes. Eu não acredito no coletivismo da arte nem em existir somente um caminho para qualquer coisa. Eu acho que é bom voltar a ter várias artes diferentes, incluindo *happening*, assim como é bom ter muitas flores. Aliás, poderíamos ter mais artes de "cheiro", "peso", "sabor", "choro", "raiva" (competições de raiva e esse tipo de coisa), etc. As pessoas podem dizer que nunca experimentamos as coisas separadamente, que sempre há uma fusão, e é por isso que existe o *happening*, uma fusão de todas as percepções sensoriais. Sim, concordo. Mas se esse é o caso então torna-se mais desafiador e temos mais razão ainda de querer criar uma experiência sensorial isolada das demais experiências sensoriais, que é coisa rara hoje em dia. Arte não é meramente uma duplicação da vida. Assimilar a arte na vida é diferente de arte que duplica a vida.

Mas voltando ao assunto das várias divisões da arte, isto não significa que, por exemplo, tenhamos que usar somente sons para criar música. Podemos dar instruções para que se observe o fogo por dez dias para que se crie música na mente, ou então tomar água uma vez por mês para criar uma visão na mente de alguém.

*

A mente é onipresente. Eventos na vida nunca ocorrem sozinhos e a história está sempre aumentando em termos de volume. O estado natural da vida e da mente é a complexidade. Aqui, o que a arte pode oferecer (e me parece que temos de pensar se é que ela pode oferecer algo) é uma ausência de complexidade, um vácuo pelo qual você é levado a um estado de relaxamento total da mente. Depois disso você pode voltar à complexidade da vida novamente, pode ser que já não seja igual, ou talvez o seja, ou talvez você nunca volte, mas esse é problema seu.

Devemos nos preocupar com a riqueza mental da mesma forma que nos preocupamos com a riqueza física. Não foi Cristo que disse para que John Cage ir ao paraíso seria como um camelo tentando passar pelo furo de uma agulha? Eu acho bom abandonar o que temos ao máximo possível, tanto as posses mentais quanto as físicas, já que elas desordenam a mente. É bom manter a pobreza de ambiente, som, pensamento e crenças. É bom nos mantermos pequenos, como grãos de arroz, ao invés de nos expandirmos. Faça com que você seja dispensável, como papel. Veja pouco, escute pouco e pense pouco.

O corpo é a árvore Bodhi
A mente, em pé como um espelho brilhante
Preocupe-se em limpá-lo sempre
E não deixe o pó grudar. - Shen-hsiu

Nunca houve uma árvore Bodhi
Nem um espelho brilhante em pé
Fundamentalmente, nenhuma coisa existe
Então onde pode o pó grudar? - Hui-neng

y.o.

may be younger than myself. I wonder what the Monk is doing now.

Another Event that was memorable for me was "Fly", at Naiqua Gallery in Tokyo. People were asked to come prepared to fly in their own way. I did not attend.

People talk about happening. They say that art is headed towards that direction, that happening is assimilating the arts. I don't believe in collectivism of art nor in having only one direction in anything. I think it is nice to return to having many different arts, including happening, just as having many flowers. In fact, we could have more arts "smell", "weight", "taste", "cry", "anger" (competition of anger, that sort of thing), etc. People might say, that we never experience things separately, they are always in fusion, and that is why "the happening", which is a fusion of all sensory perceptions. Yes, I agree, but if that is so, it is all the more reason and challenge to create a sensory experience isolated from other sensory experiences, which is something rare in daily life. Art is not merely a duplication of life. To assimilate art in life, is different from art duplicating life.

But returning to having various divisions of art, does not mean, for instance, that one must use only sounds as means to create music. One may give instructions to watch the fire for 10 days in order to create music in the mind, or drink water once a month to create a vision in ones mind.

*

The mind is omnipresent, events in life never happen alone and the history is forever increasing its volume. The natural state of life and mind is complexity. At this point, what art can offer (if it can at all-to me it seems) is an absence of complexity, a vacuum through which you are led to a state of complete relaxation of mind. After that you may return to the complexity of life again, it may not be the same, or it may be, or you may never return, but that is your problem.

Mental richness should be worried about just as physical richness. Didn't Christ say that it was like a camel trying to pass through a needle hole, for John Cage to go to heaven? I think it is nice to abandon what you have as much as possible, as many mental possessions as the physical ones, as they clutter your mind. It is nice to maintain poverty of environment, sound, thinking and belief. It is nice to keep oneself small, like a grain of rice, instead of expanding, and make yourself dispensable, like paper. See little, hear little, and think little.

The body is the Bodhi Tree
The mind like a bright mirror standing
Take care to wipe it all the time
And allow no dust to cling. - Shen-hsiu

There never was a Bodhi Tree
Nor bright mirror standing
Fundamentally, not one thing exists
So where is the dust to cling? - Hui-neng

y.o.

Fluxus... 1968

Wolf Vostell

FLUXUS - Este conceito é de George Maciunas

FLUXUS foi fundado por Maciunas com a colaboração de Paik e Vostell em 1962 em Wiesbaden.

FLUXUS FESTIVAL aconteceu em 1962 em Wiesbaden, Londres, Copenhague e Paris.

FLUXUS ZENTRALE foi dirigida para a Alemanha por Tomas Schmit em 1962/3 em Colônia.

FLUXUS HEAD QUARTER foi instalado por Maciunas em 1964 em Nova Iorque.

FLUXUS FRANCE é dirigido por Vautier.

FLUXUS OST (leste), em Praga, é dirigido por Milan Knizak.

FLUXUS WEST na Califórnia E.U. é o grupo de Ken Friedman.

FLUXUS WEST localiza-se ao oeste do centro do Head Quarter de Nova Iorque.

FLUXUS WEST é Ken Friedman.

FLUXUS OST (leste) é Milan Knizak

FLUXUS MITTE (centro), é Alemanha.

FLUXUS DEUTSCHLAND (ALEMANHA) é Vostell

FLUXUS STADT IN DEUTSCHLAND (Cidade na Alemanha) é Colônia.

FLUXUS UND HAPPENING ZENTRUM IN DEUTSCHLAND (e centro de happening na Alemanha) é Laboratório em Colônia

FLUXUS Centro de documentação é em Württemberg

FLUXUS é incompatível com culto de estrelas ou comportamento místico.

FLUXUS não se baseia em terminologia cristã

FLUXUS nunca utilizou a cruz.

FLUXUS WEST é Ken Friedman no oeste dos EUA.

FLUXUS WEST se chama o centro de ações de Friedman na Califórnia.

FLUXUS WEST será sempre no oeste.

FLUXUS WEST não se encontra na Europa.

Vostell 10.12.68, Interfunktion, grupo para Teoria de Arte, Colônia
Colaboradores da Lidl-Academia, Düsseldorf

Carimbo: Mudança de nome de "Partido de Estudantes" para "FLUXUS ZONA OESTE"

Fluxus... 1968

Wolf Vostell

FLUXUS – This concept is by George Maciunas

FLUXUS was created by Maciunas with Paik's and Vostell's collaboration in 1962 in Wiesbaden.

FLUXUS FESTIVAL took place in 1962 in Wiesbaden, London, Copenhagen and Paris.

FLUXUS ZENTRALE was directed in Germany by Tomas Schmit in 1962/3 in Cologne.

FLUXUS HEAD QUARTERS were installed by Maciunas in 1964 in New York.

FLUXUS FRANCE was directed by Vautier.

FLUXUS OST (east), in Prague, was directed by Milan Knizak.

FLUXUS WEST in California, U.S., is Ken Friedman's group.

FLUXUS WEST is located west of the center of the Head Quarters in New York.

FLUXUS WEST is Ken Friedman.

FLUXUS OST (east) is Milan Knizak.

FLUXUS MITTE (center), is Germany.

FLUXUS DEUTSCHLAND (Germany) is Vostell.

FLUXUS STADT IN DEUTSCHLAND (City in Germany) is Cologne.

FLUXUS UND HAPPENING ZENTRUM IN DEUTSCHLAND (and center of the happenings in Germany) is the Laboratory in Cologne.

FLUXUS Documentation in Center is in Württemberg.

FLUXUS is incompatible with star cult and mystic behavior.

FLUXUS is not based on Christian terminology.

FLUXUS never used the cross.

FLUXUS WEST is Ken Friedman in the west of the U.S.A.

FLUXUS WEST is called the center of Friedman's actions in California.

FLUXUS WEST will always be in the west.

FLUXUS WEST is not in Europe.

Vostell 10.12.68, Interfunktion, group for Art Theory, Cologne
Collaborators at the Lidl-Academy, Düsseldorf

Stamp: Change of name from "Student Party" to "FLUXUS ZONE WEST"

Cronologia Fluxus, 1969

Wolf Vostell

PRÉ-FLUXUS EM NOVA IORQUE

Em 1961, GEORGE MACIUNAS promove na AG Gallery em Nova Iorque, na ocasião dirigida por ele, concertos de Maxfield, MacLow, Flynt, Higgins, Johnson e outros. Na mesma época, LA MONTE YOUNG prepara em Nova Iorque uma ANTOLOGIA que será formada por Maciunas.

MACIUNAS, por sua vez, já pensa em lançar uma publicação própria com o nome de FLUXUS. Em 1962, ele se muda para Wiesbaden para realizar seus planos em contato com artistas europeus.

PRÉ-FLUXUS EM COLÔNIA

Em 1959, realizam-se as primeiras apresentações de AKTIONS MUSIK de NAM JUNE PAIK. No mesmo ano, WOLF VOSTELL se muda para Colônia, onde realiza os primeiros EVENTOS de dé-coll/age. Em 1961, a Galeria Lauhus é, por pouco tempo, o ponto de encontro e centro de ATIVIDADES, CONCERTOS, DEMONSTRAÇÕES e EVENTOS DE VOSTELL, PATTERSON, PAIK, ROTELLA, CARDEW, SPOERRI, WEWERKA e outros. Este local de atividades é notado em Nova Iorque. Por motivo da planejada antologia, La Monte Young entra em contato com Paik.

FLUXUS – PRÉ-EVENTOS

Em maio de 1962, Maciunas chega em Colônia e pede a colaboração de Paik e Vostell no Fluxus. Os contatos e projetos são feitos em conjunto. Vostell trabalha no primeiro número de dé-coll/age, um boletim de IDÉIAS ATUAIS com conceitos de Paik, Maciunas, Köpke, Patterson, La Monte Young e Vostell. Assim, dé-coll/age é apresentado como a primeira PUBLICAÇÃO dos componentes do Fluxus antes da Antologia e o Anuário de Fluxus, os quais só aparecerão em 1964. Este fato motiva um breve desentendimento entre Maciunas e Vostell.

O NEO-DADA NA MÚSICA ocorre nos concertos de Kammer Spielen de Düsseldorf, em 16 de junho de 1962. É a primeira apresentação simultânea de compositores e pintores, de ações, eventos e música não instrumental, europeus e americanos. A organização destes concertos, assim como os de Wiesbaden, deve-se a JEAN PIERRE WILHELM QUE, INCLUSIVE, FEZ A INTRODUÇÃO. PAIK, BRECHT, MACIUNAS, CURTIS, BUSOTTI, HIGGINS, MCLow, VOSTELL, PATTERSON, SCHNEBEL, LA MONTE YOUNG e ISCHIYANAGI APRESENTARAM PARCIALMENTE AS SUAS PRÓPRIAS OBRAS. Em julho de 1962, na Galeria Parnass de Wuppertal, ocorre uma pré-apresentação de Fluxus com Maciunas, Curtis e Patterson. O primeiro prenúncio de Fluxus aparece com o propósito jornalístico de Maciunas.

FLUXUS

No Museu Municipal de Wiesbaden, sob a guarda do diretor Dr. Weiler e através da intermediação de J. P. Wilhelm, da presença e ajuda de Higgins e Knowles, e das atividades diurnas de Maciunas, ocorrem 14 noites de apresentações. FESTIVAIS INTERNACIONAIS FLUXUS DE MÚSICA NOVÍSSIMA* DE MACIUNAS, BRECHT, BUSOTTI, CAGE, CARDEW, CORNER, HIGGINS, KNOWLES, VOSTELL, PAIK, PATTERSON, MERCURE, LA MONTE YOUNG, entre outros.

2. FLUXUS – Festival em novembro de 1962 em Copenhague

3. FLUXUS – Festival em dezembro de 1962 em Paris

1962 foi o ano do FLUXUS

WOLF VOSTELL, 7/1/1969: INTERFUNKTION, GRUPO PARA TEORIA DA ARTE, COLÔNIA com trabalhos da Lidl Akademie, Düsseldorf

Fluxus Chronology, 1969

Wolf Vostell

PRE-FLUXUS IN NEW YORK

In 1961, GEORGE MACIUNAS promoted concerts by Maxfield, MacLow, Flynt, Higgins, Johnson and others at the AG Gallery in New York, which was at the time directed by him. During the same period, LA MONTE YOUNG prepared an ANTHOLOGY in New York that would be formed by Maciunas.

MACIUNAS, in turn, was already thinking about releasing his own publication under the FLUXUS name. In 1962 he moved to Wiesbaden to carry out his plans with European artists.

PRE-FLUXUS IN COLOGNE

In 1959, NAM JUNE PAIK carried out his first AKTIONS MUSIK presentations. In the same year WOLF VOSTELL moved to Cologne, where he organized his first dé-coll/age EVENTS. In 1961, the Lauhus Gallery because, for a short while, the meeting point and the center of ACTIVITIES, CONCERTS, DEMONSTRATIONS and EVENTS BY VOSTELL, PATTERSON, PAIK, ROTELLA, CARDEW, SPOERRI, WEWERKA and others. This activity site is noted in New York. Because of the planned anthology, La Monte Young contacts Paik.

FLUXUS – PRE-EVENTS

In May, 1962, Maciunas arrives in Cologne and asks for Paik's and Vostell's collaboration in Fluxus. The contacts and projects are carried out together. Vostell works on the first issue of dé-coll/age, a NEWSLETTER with CONTEMPORARY IDEAS with concepts by Paik, Maciunas, Köpcke, Patterson, La Monte Young and Vostell. Dé-coll/age is, therefore, presented as the first publication by Fluxus members before the Fluxus Anthology and Yearbook, which would only appear in 1964. This fact creates a brief quarrel between Maciunas and Vostell.

NEO-DADA IN MUSIC occurs at the Kammer Spielen in Düsseldorf, on July 16, 1962. It is the first simultaneous presentation of composers and painters, of actions, events, and non-instrumental music, Europeans and Americans. The organization of these concerts, as well as of those in Wiesbaden, was done by JEAN PIERRE WILHELM, WHO ALSO MADE THE INTRODUCTION. PAIK, BRECHT, MACIUNAS, CURTIS, BUSOTTI, HIGGINS, MCLow, VOSTELL, PATTERSON, SCHNEBEL, LA MONTE YOUNG and ISCHIYANAGI PRESENTED THEIR WORKS PARTIALLY. In July 1962, at the Parnass Gallery in Wuppertal, a pre-presentation of Fluxus with Maciunas, Curtis and Patterson is held. The first sign of Fluxus appears with Maciunas' journalistic purpose.

FLUXUS

At the Municipal Museum in Wiesbaden, under the protection of the director, Dr. Weiler, and through the intermediation of J. P. Wilhelm, of the presence and help given by Higgins and Knowles, and of the daytime activities of Maciunas, 14 night of presentations are held. INTERNATIONAL FLUXUS FESTIVALS OF VERY NEW MUSIC BY MACIUNAS, BRECHT, BUSOTTI, CAGE, CARDEW, CORNER, HIGGINS, KNOWLES, VOSTELL, PAIK, PATTERSON, MERCURE, LA MONTE YOUNG, among others.

2. FLUXUS – Festival in November, 1962 in Copenhagen

3. FLUXUS – Festival in December, 1962 in Paris

1962 was FLUXUS' year

WOLF VOSTELL, 7/1/1969: INTERFUNKTION, GROUP FOR ART THEORY, COLOGNE with work of Lidl Akademie, Düsseldorf

Fluxus é, 1981

Kate Millett

1 de janeiro de 1981, 295 Bowery, Nova Iorque

Fluxus é

- i) Fluxus é George Maciunas morto e o resto de nós ainda no Fluxus, com novos membros por toda parte.
- ii) Fluxus é John Lennon morto mas Yoko, um dos primeiros membros, ainda conosco, o seu trabalho Flux sendo desconhecido.
- iii) Fluxus é vida, morte e ressurreição, um movimento de arte político resultante do Dada, de Jean Toche e Jon Hendricks, pacifistas da arte que trabalham duro.
- iv) Fluxus é até mesmo eu, Kate Millett, um dos membros fundadores, (trabalhadora da arte de quarenta e seis anos de idade, escultora a vinte e quatro, pintora, cineasta, escritora, doutora em linguagem e literatura, também uma feminista de "Sexual Politics" (Política Sexual), "The Basement" (O porão), etc) apesar de que - como Yoko - jamais mencionada nos comunicados masculinos oficiais de comercialização e formulação ideológica do Flux.

Melhores votos a todos os espíritos Flux-ivres, sorrisos e beijos de uma poeta irlandesa maluca

Fluxus Is, 1981

Kate Millett

January 1st, 1981, 295 Bowery, New York City

Fluxus is

- i) Fluxus is George Maciunas dead and the rest of us still in Fluxus, with new members everywhere.
- ii) Fluxus is John Lennon dead but Yoko, an early member, still with us, her Flux work unknown.
- iii) Fluxus is life death and resurrection, a political art movement out of DADA, of Jean Toche and Jon Hendricks, hard working art pacifists.
- iv) Fluxus is even I, Kate Millett, one of the founding members, (art worker aged forty-six, sculptor of twenty-four years, painter, film-maker, author, doctor of language and literature also a feminist of Sexual Politics, The Basement etc) though - like Yoko - never mentioned in the official masculine communiqués of Flux commercialization and ideological formulation..

With best regards to all Flux-free spirits, smiles and kisses from a mad Irish poet.



Kate Millett, Móvel (banco) e "retrato da artista" por George Maciunas, 1967
Kate Millett, Furniture and "Portrait of the artist" by George Maciunas, 1967

Caro Gilbert Silverman..., 1981

Tomas Schmit - bleibtreu str.3, d - 1000 berlin 12
tel - 312 4649 - 3 de fevereiro de 1981

caro gilbert b. silverman,
normalmente sou suficientemente esperto para não tomar partido na discussão que se dá hoje em dia sobre fluxus, mas você foi esperto o suficiente para acrescentar um cheque de 100d ao seu convite e não estou nem na situação nem sou teimoso o suficiente para recusá-lo. portanto - o que você pede para que eu escreva é cheio de contradições - por favor aceite esta carta como minha contribuição e se possível publique uma cópia fac-símile.

você menciona "trabalhos não - fluxus por artistas fluxus". artistas não-fluxus podem fazer trabalhos fluxus? bom, esta é alguma-carta por um artista-qualquer.

mas no final das contas você tem razão: existe (e sempre existiu!) muito não-fluxus dentro do fluxus!

vou começar voltando um pouco atrás:

eu não gosto de toda essa agitação que tem se dado sobre o assunto desde que acabou (e não somente desde o fim dele!). eu não gosto das atividades de ben e dos demais 99 milhões de homens (ah, eu não quero entrar no jogo de "quem foi o primeiro membro?" - e se alguém quer entrar nesse jogo comigo: eu entrei tarde, como todos os demais, com a exceção de george brecht e la monte young, também. e além deles havia maciunas que não era membro, ele era o chefe).

eu acho burro e triste o fato de que por um lado, alguns caras ainda estão fazendo trabalhos e performances que eram originais há uns 18 ou 20 anos atrás..., e por outro lado, os que tentaram achar - ou até mesmo acharam - um caminho de saída desse belo nó, estão sendo mais ou menos considerados fora do jogo, 'primadonas', como maciunas disse uma vez.

mas eu não incluo isso em fluxus porque eu tenho uma visão bastante restrita dele: eu digo: logo após o começo de fluxus em nova iorque ele foi para a europa. e aí estava. e logo em seguida que maciunas (e fluxus junto com ele) voltou para nova iorque fluxus começou a desaparecer (desculpa, isso soa como mau chauvinismo europeu). do que eu vi e ouvi das atividades que se deram mais tarde em nova iorque, devo dizer: começou a tornar-se uma piada, festas com coquetéis coloridos e comida manipulada e coisas assim...,

e eu nunca tinha imaginado fluxus como uma piada!

agora vou te contar o que fluxus era para mim: eu aprendi muito por meio dele. quero dizer, conheci algumas pessoas através dele. Entre os mais importantes para mim estavam: addi köpcke, george brecht, emmett williams e ludwig gosewitz. e é claro que paik, mas não conheci paik através do fluxus. Eu conheci o fluxus através de paik. e eu conheci paik por acaso. aquela época sim que era boa.

era uma época na qual os artistas se reuniam ao invés de se separarem um dos outros. eu acho que o *underground* - por ser *underground* - não tende a se separar em setores ou mesmo em indivíduos. tende a reunir membros não importa de onde. e assim era. oportunidades felizes.

os trabalhos, atividades e personalidades dessas pessoas e outras como la monte young, ben patterson, as atividades de

Dear Gilbert Silverman..., 1981

Tomas Schmit - bleibtreu str.3, d - 1000 berlin 12
tel - 312 4649 - february 3, 1981

dear gilbert b. silverman,
usually i'm clever enough not to take part in the rush which is done about fluxus these days, but you were clever enough to add a 100-d-check to your invitation, and i'm neither in the situation nor donkey enough to refuse it, so what you ask me to write about is full of contradictions - please take this letter as my contribution and print it if possible facsimile.

you mention "non-fluxus works by fluxus artists", can non-fluxus artists do fluxus works? well, this is a some-letter by a what-artist.

but in the end you are right: there is (and always was!) a lot of non-fluxus in fluxus!

let me start from behind:

i dislike the rush that is done about it since the end of it (and not only since the end of him!).

i dislike the activities of ben and the other 99 million guys (oh, i do not want to play the game "who has the lower membership number?" - and if anyone wants to play it with me: i am a later-comer as all of them except george brecht and la monte young. and maciunas was no member, he was the chief.).

i find it stupid and sad, that, on one hand, some guys are still doing pieces and performances, which were original some 18 or 20 years ago., and, on the other hand, those, who tried to find - or even found - their own line out of this beautiful knot, are more or less said to be out of the game, to be 'primadonnas', as maciunas once called it.

but i don't count this into fluxus, because i have a rather strict view of it: i say soon after it started in new york, it came to europa. and there it was. and soon after maciunas (and it with him) left for new york again, it started to fade away (this sounds like bad european chauvinism, sorry). from what i saw and heard of the later n.y. activities i must say: it started to be joky, parties with colored drinks and manipulated food and things like this...,

and i never felt fluxus to be joky!

now i'll tell you what fluxus was for me: i learnt a lot by it. that is, i met some people by it. addi köpcke and george brecht and emmett williams and ludwig gosewitz, to mention the most important ones for me. and of course paik. but i didn't meet paik by fluxus. i met fluxus by paik. and i met paik by chance. those were the days.

days, in which artists gathered instead of separating themselves from each other. i think underground - as long as it is underground - doesn't tend to separate itself into sections or even individuals, it tends to collect members no matter from where. and so it was. happy chances.

the pieces, activities and personalities of these people and others, la monte young, ben patterson, etc, the activities of maciunas - all this made up a new thing. a thing new in the art scene. oh, it didn't fill a gap in the art scene*, (*as it seems to do now) it created its own gap outside the scene.

maciunas, etc. - tudo isso criava algo novo. Algo novo na cena artística. não preencheu um vão na cena artística (como parece fazer hoje); criou seu próprio vão fora da cena. criou um vão ao redor dela. uma nova forma de produzir, de apresentar e de se olhar às peças de arte. uma forma não-acadêmica, sem ficção, não-etc... sim, é fácil descrevê-lo usando o negativo e tão difícil usando o positivo. nós simplesmente o fizemos e não falávamos muito disso. mas mesmo se eu pudesse falar o que era exatamente, eu provavelmente deveria ficar calado (em parte porque acho que ainda está presente de certa forma nas minhas obras de arte).

não há bastante pessoas caladas sobre fluxus!

então como eu me recuso a falar sobre o interior, sobre a essência, eu posso falar sobre as coisas ao redor. Sim, as contradições, não.

uma delas é claro, era o fato de maciunas tentar ser o chefe. bom, nós éramos capazes de sorrir com relação a isso, mais ou menos.

outra é uma contradição muito mais forte, no entanto, as pessoas reparam muito menos nela... ao contrário, ela até parece ter se tornado uma marca registrada fluxus... esta contradição é o design fluxus, o desenho gráfico das coisas impressas.

isto sempre me deixou constrangido.

eu sempre achei que era muito influxístico!!

o uso em abundância de recortes bobos tirados de livros velhos, nostálgicos e loucos etc...,

os trabalhos de maciunas que duravam a noite toda brincando com letras gráficas, fazendo as organizações mais loucas possíveis com as letras mais loucas possíveis.. -

eu sempre achei que isso não tinha nada a ver com a linha de pensamento fluxus! no meu ponto de vista, um design fluxus seria da seguinte forma

letras retas e normais - como normalmente acontece na escrita

- uma depois da outra da esquerda

para a direita,

e - como também acontece - uma linha depois da outra de cima para baixo.

isso. e nada de brincadeiras bobas

uma parte importante de fluxus era seu contrário.

(eu presumo que o catálogo no qual essa carta será supostamente publicada mostrará muito do resto que era fluxus.)

e deixe-me tentar acrescentar: temos que pensar cuidadosamente quando revelamos que fluxus ainda não aconteceu!

tomas schmit

it gapped around it.

a new way to produce, to present, and to look at art pieces. a non-academic, non-feuilletonistic, non-etc... way, yes, it's easy to describe it negatively,

it's hard to do so positively.

we just did it. and didn't talk about it so much.

but even if i could tell the very thing, i think i'd better keep my mouth shut

(partly because i feel i'm still doing it by my art pieces, in a way).

there are not enough mouths kept shut about fluxus!

so, when i refuse to tell about the inner, the very thing, i may tell about the things around.

yes, the contradictions, no.

one of them of course was maciunas trying to play the chief, the boss. well, we were able to smile about it, more or less.

another one is a much harder contradiction. and though a much less noticed one... in contrary, it even seems to have become a sort of fluxus trade-mark...

that is the fluxus design, the graphic design of its printed items,

which always embarrassed me,

which i always felt to be very un-fluxish!!

the abundant use of silly cuts from crazy old nostalgic books etc.,

maciunas' nightlong works of fanatically playing with graphic letters, putting as crazy as possible letters into as crazy as possible arrangements...-

i always felt all this to be far out of the line of fluxus!

in my view, a fluxus design would look like this:

straight normal letters one - as it happens in writing - after the other from left

to right,

and one line - as it occurs - after the other from top to bottom,

that's it. and no silly joking around.

an important part of fluxus was its contrary.

(i assume the catalogue in which this letter is supposed to be printed will show much of the rest of what fluxus was).

and let me try to add:

we must consider carefully when we disclose that fluxus hasn't ever taken place yet!

tomas schmit

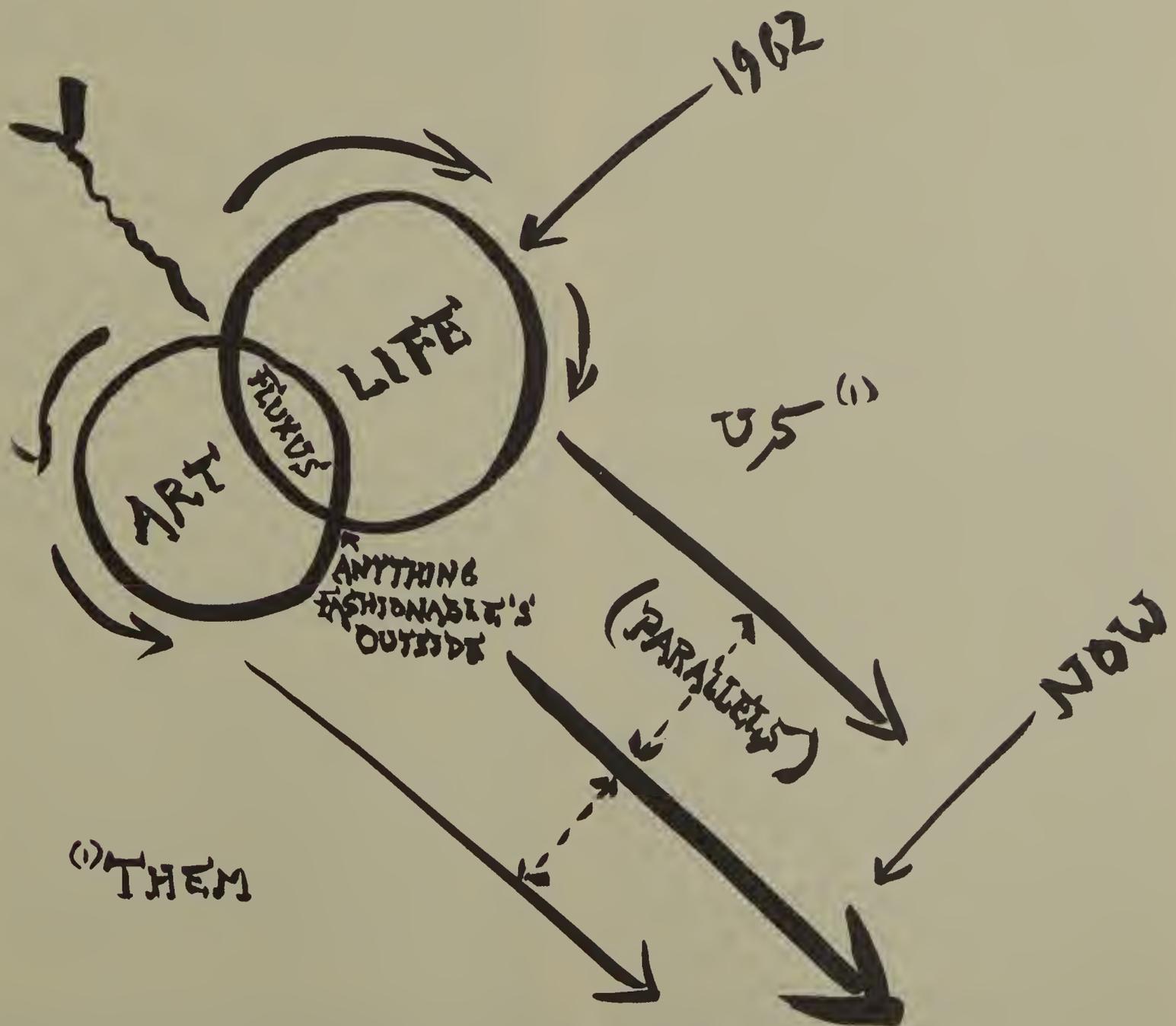


Marcel Broodthers, Tomas Schmit, Arthur Kœpcke and Robert Filliou
Antuérpia - Antwerp, 1969.
Foto - Photo Maria Gilissen

Diagrama Fluxus, 1978

Fluxus Chart, 1978

Dick Higgins



George Maciunas, 1981

Per Kirkeby

George Maciunas, *der geistige Voter der Happening/ Fluxus - Bewoguing ist vor kurzem gestorben*, como aparece em *der Redektion Ides kunstwerk 4*, 1978.

Até onde eu sei, George Maciunas tinha apenas 50 anos de idade quando morreu de câncer.

Em toda sua modéstia asmática, Maciunas era uma figura central durante todos os anos 60. Ele tinha uma espécie de força radiante e um caráter que é tão difícil de ser descrito quanto o conceito Fluxus ao qual estava tão intimamente ligado. Talvez ele só possa ser descrito indiretamente pelas coisas que o rodeavam ou pelo que ele não era. Não era uma influência espiritual. E aquilo que estava ao redor fazia parte de uma época em que tudo estava para cima e para baixo, onde o impuro bastava, onde uma insistência de princípios simples era inacreditavelmente vanguardista e em outros momentos completamente passado.

Conheci Maciunas em Nova Iorque em 1966. Até então o conhecia por uma série de "trabalhos indiretos", como uma figura, como arte, e também, como não podia deixar de ser, por conversas, ódios e tolerância amigável. O encontro com Maciunas esclareceu algumas verdades simples para mim. Experimentei essas verdades como proteção contra a vida artística a medida que ela se desenvolveu no final da década com os lançamentos de Arte Conceitual e outros.

Preciso esquematizar algumas coisas do meu próprio percurso em alguns desses anos - um percurso que não é nada além da passagem do tempo - porque somente posso fazer registros. Talvez isso seja o que as pessoas sempre fazem a princípio (se realmente queremos nos aprofundar), mas nesse caso preciso fazer isso literalmente. Isso porque literalmente eu não sei, honestamente, nada sobre George Maciunas.

O começo dos anos 60. Tudo estava dormente, havia ansiedade no ar. Todos os estágios tinham de ser vivenciados num espaço de tempo inacreditavelmente curto. Tinha de ser parecido à lei biogenética de Haeckel onde uma pequena passagem reflete a passagem de todo o esforço. E talvez fosse por causa dessa biologia condensada, uma ansiedade sobre a regularidade das séries, tudo que parecia indicar que essa "personalidade" adquirida com tanta dificuldade era somente o resultado das conformidades externas, que, além de tudo, somente se revelavam por meio de acidentes.

Todos os termos dos anos 60 representavam pequenos momentos ansiosos: acaso, jogo, "anonimato" e o nome e invocação da ansiedade em si: entropia. Aquela desordem e dissolução nos pressionou e somente um esforço de resistência, uma arte, conseguiu manter uma zona livre ao redor de cada um de nós para que pudéssemos viver. Desde que tivéssemos a força para fazer isso. Outros usavam o zen em manobras invocativas similares. Ao mesmo tempo, acreditávamos que tudo era novo e aberto. Beckett foi um pessimista dos anos 50. A vida de cada um era um roteiro. Nós interpretamos e re-interpretamos outros textos num sistema paralelo engenhoso. Beckett se encaixa perfeitamente com os anos 60. O otimismo limitado sobre as limitações é tão conspícuo quanto a ansiedade, e Beckett fala disso melhor que qualquer um porque ele consegue fazer sentido disso.

Depois da "biologia" caótica eu estava na ex-escola.¹ Havia *happenings* e havia Fluxus no mundo. Não havia sinais claros e específicos e era difícil distinguir entre qual surgiu da cabeça da

George Maciunas, 1981

Per Kirkeby

George Maciunas, *der geistige Voter der Happening/ FLuxus-Bewegung ist vor kurzem gestorben*. as it says in *Notizbuch der Redaktion (das kunstwerk 4, 1978)*.

As far as I know, George Maciunas was just 50 years old when he died of cancer.

In all his asthmatic modesty Maciunas was a central figure throughout the sixties. A sort of radiant strength whose character is just as difficult to describe as the concept it was intimately connected with-Fluxus. And can perhaps only be described indirectly through something roundabout or what it wasn't. A spiritual influence is what it wasn't. And that which was roundabout is a time when everything was up and down, where impure was good enough, where an insistence upon simple principles was terribly avant-garde and, at other times, completely passé.

I met Maciunas in New York in 1966. Before then I had known him through a number of 'roundabout works', as a figure, as art, and not least through talk, hate and friendly tolerance. The meeting with Maciunas made some simple truths visible to me. And which I experienced as a protection against art life as it developed at the end of the decade with launchings of Concept Art and so on.

I need to outline some things from my own course in some of these years - which is no more my course than that of the passage of time - because I can only record. Perhaps this is what one always does in principle (if we really got to the bottom of it), but in this case literally, because I really do not rightly know anything about George Maciunas.

The beginning of the sixties. Everything lay dormant, anxiety lurked. All stages were to be lived through in the course of an unbelievably short space of time. Like Haeckel's bio-genetic law, where a short passage is a reflection of the passage of the whole strain. And perhaps by reason of this condensed biology, an anxiety about the regularity of the series, all which looked like an indication of this painfully acquired 'personality' was just the result of outward conformities which, in addition, only revealed themselves through accidents.

All the sixties words lay in short anxious moments: chance, play, 'anonymity' and the name and conjuration of anxiety itself, entrophy. That disorder and dissolution pressed in upon us and only an effort of strength, an art, kept a zone free just around one that one could live in. As long as one had the strength. Others used Zen in similar invocatory maneuvers. At the same time one believed that everything was new and open. Beckett was a pessimist from the fifties. One's life was a script. One reinterprets, and one interprets other texts in an ingenious parallel system. Now Beckett and the sixties go together perfectly. The limited optimism about the limitations is just as conspicuous as the anxiety, and Beckett says it better because he gets it to make sense.

After a hectic 'biology' I was at the Ex-school¹ and out in the world there were happenings and Fluxus. Not particularly distinct signals and one could not distinguish between what came of

própria escola e qual era um empréstimo da biblioteca. E por muitos anos era importante quem veio primeiro em que: era a época de grandes disputas de precedência.

Happenings eram grandes atrativos para os indicadores. Eram físicos mas impuros, diziam os demais. Eu investiguei e me confundi por muitos anos com isso de puro/impuro e foi Maciunas que viria a me ajudar. Não por meio de palavras mas por sua atitude. Tudo é obviamente como um sistema de caixas chinesas. Também existem atitudes puras e impuras direcionadas ao puro/impuro. A assustadora guerra européia sobre religião, com suas disputas de precedência e suas ambições de conversão, era impura. Addi Kōpke perpetuou grande parte desse terror, mas ele o fez com uma pureza vulcânica. George Maciunas amava caixas. Ele as colecionava, tanto as triviais quanto as antiguidades, e quase todas as edições Fluxus vinham no formato de caixas.

Eu não fui aos concertos Fluxus em Copenhague. Acredito que a escola somente tinha mandado um observador. Apesar de que havia forte ansiedade no ar, não era realmente tentador. Mas de forma geral, de alguma forma havia ansiedade. Tornou-se mais determinante com as irrupções Krakatoa sem fim de Addi e com o contato da escola com a atividade missionária de Henning Christiansen e Eric Anderson. Henning logo revelou-se um grande pintor.

Durante todo esse tempo existia o terror de ser deixado para trás, de forma retardada, se atendo a uma pintura decrepita mediana, se agarrando a noções falsas de sua própria pessoa, e pior de tudo, noções falsas de artista. Constantemente ficamos com a consciência pesada por causa de nossa ambição. Ambição é o que força algo a sair, mas ninguém consegue distinguir entre a ambição pura e a impura, entre o abandono real e o impulso social. E agora, que a pintura foi escolhida para ser a água da ambição impura e sem-vergonha já que arte agora era uma idéia, como pregou Hunov em Roskilde Road, uma sensação de vergonha grudou-se na pintura de merda. E Addi, que na verdade nunca deixou de pintar, perpetuou esse terror com tanta energia que me deixou sempre com a sensação de que eu era um menino que nunca fez nada. E a companhia oficial, críticos e tal, se esforçaram para chegar a uma visão clara dos valores tradicionais da massa física. Até o argumento racional (e isso é importante porque veio muito antes de arte conceitual e esse tipo de coisa) de que as várias edições de arte-ideia eram de um radicalismo superficial, que elas estavam muito mais atreladas ao conceito tradicional da arte quando se chegava direto ao assunto, mais atreladas à pintura, que, por causa de sua camuflagem, tinha uma liberdade muito maior e sustentável - mesmo tudo isso não ajudou muito. Porque nós primeiro ficamos presos à linguagem sensível ao material, entramos na armadilha. Nós sabemos que as raízes que deixamos para trás não podem ser cortadas. Nós meio que fazemos excursões desafiadoras para chegarmos às "idéias". O processo de chegar a ser pintor foi doloroso e, no sentido mais profundo, duvidoso.

Isto tudo, infelizmente, não foi para contar toda a história, e sim o resultado de uma ansiedade incômoda e uma ruptura impressionante. Quando eu finalmente cheguei em Nova Iorque em 1966 toda essa discussão já tinha se dissipado com o tempo e, nos círculos mais iniciados, Fluxus já era quase passado. A inquietação ainda estava presente, mas não em Fluxus e no que poderia vir de lá. Eu já tinha ouvido falar em Maciunas. Ele era o presidente auto-indicado do movimento e inscrevia e excluía membros. Mas ninguém levava isso muito a sério. Era a época de esforços com menos princípios. E nesse então Maciunas fazia o tipo que ficava no escritório, que não bebia nem fumava, não corria atrás de mulheres nem queria ser famoso. Aliás, ele não era verdadeiramente um artista e isso se sustentava pelo fato dele ter de sentar lá e ser o diretor de escola de toda a causa. Se alguém fizesse algo de errado iria na melhor das hipóteses para a orientação, e na pior, poderia ser expulso.

the school's own head and what was pure library loan. And for many years it was important who was first with what: it was the time of great precedence disputes. Fingers out of the pot.

Happenings were attractive to painters. They were physical, but impure, said the others. And I rummaged around with this for many years, pure/impure, and was to be helped by Maciunas. Not by his words but by his attitude. Everything is obviously like a system of Chinese boxes. There are also pure and impure attitudes to pure/impure. The frightening European war of religion, with its precedence disputes and its convert ambitions, was impure. Addi Kōpke perpetrated much of the terror but he did it with a volcanic purity. George Maciunas loved boxes, he collected them, trivial and antique, and almost all of the Fluxus editions were boxes.

I didn't go to the Fluxus-concerts in Copenhagen - I believe that the school only sent one observer. Even though anxiety lay in the air it was not really tempting. But more generally somehow there was anxiety. It became more determinable with Addi's endless Krakatoa outbursts and school contact with the missionary activity of Henning Christiansen and Eric Andersen. Henning soon revealed himself to be a real painter.

All the time there was a terror of being left behind, quite retarded, clinging to a decrepit medium like painting, clinging to false notions of one's person, and, worst of all, as an Artist. One constantly has a bad conscience because one has ambition. It is that which forces something out, but no one can distinguish between pure and impure ambition, between real abandonment and social drive. And now, as Painting was chosen to be the bearer of impure and shameless ambition, because art was now Idea, as preached by Hunov on Roskilde Road, so a feeling of shame stuck to the shitty painting. And Addi, who in reality never had stopped painting, perpetrated this terror with an energy which always made me feel like a schoolboy who had never done anything. And the official entourage, reviewers and the like, put its shoulder to the wheel, with its clear eye for the traditional values in the physical mass. Even the rational argument (this is important for it was a long time before Concept Art and that kind of thing) that the many editions of idea-art were only a surface radicalism, that they were more tied to the traditional concept of art, when it came to the point, more tied than painting which, because of its camouflage, had a far greater and more tenable freedom, all this did not help much. Because one was first entrapped by this material sensuous idiom, one sits in the trap. One knows that the roots behind one are impossible to sever. One half-makes excursions, but in defiance, to do the 'ideas.' It was painful and, in the deepest sense, a doubtful process to be a painter - and this a time long before, and in another way then, that about 'painting is dead.'

This is unfortunately not to relate the whole story, but the result was a plaguing anxiety and a remarkable disruption. By the time I went to New York in 1966 all this had naturally somewhat dissipated in the teeth of time and, in more initiated circles, Fluxus was thus almost passé. The disquiet was still there but not located in Fluxus and what could otherwise come from that direction. I had heard of Maciunas, he was the president of Fluxus, self-appointed president, who enrolled and excluded members. But it wasn't anything that anyone took seriously. It was the time of more unprincipled efforts and it was under way. And then Maciunas was the cautious office-type, who neither drank, smoked nor whored after women, or wanted to be famous. In fact he wasn't really an artist, and this was supported by the way he had to sit there and be schoolmaster for the whole cause. If one did something wrong one got detention, if one did not get expelled.

Como isso aqui não é uma dissertação e sim uma homenagem. Agora vou inserir uma avaliação: as exclusões assim como as ameaças de Maciunas que, aliás, continuaram a ocorrer através dos anos com afirmações cada vez mais pessoais a medida que as pessoas gradativamente passaram a ver Fluxus como algo distante e histórico, transformaram-se numa declaração em forma de lista de méritos pessoais. Isto ocorreu até que um dia passou a ser perigoso porque era um sinal de que a pessoa em questão ou estava presa em algo obsoleto ou era um papagaio - todas as expulsões do grupo foram justificadas por uma posição clara de princípio. Todos estavam sendo controlados pela manutenção de uma atitude fundamental utópica e honesta. Esses sinais foram impulsionados por ocasiões tipo mídia e cheias de sensações, que faziam parte da estrada para a fama. Seguir o próprio caminho não era a mesma coisa que fazer os próprios objetos. Se deixar se associar ao mundo das artes e renunciar dedicação a qualquer forma de esforço coletivo se baseando numa vida totalmente espontânea, era repreensível. Arte nunca deve ser ganho pessoal. Arte deve existir pela arte, pela pureza de espírito e, talvez para adentrar no último esforço político; aquilo que recria a sociedade fora da "política" comum.

Aí eu visitei George Maciunas em Nova Iorque. Assim como visitei muitos outros pedaços de história. E, como sempre, fiquei numa posição extremamente desconfortável. "Olá, eu venho da Dinamarca, e é isso. E eu tenho acompanhado o que tem acontecido e gostaria de". Eu estava completamente sem esperança. O que os pobres podem fazer? Maciunas vivia em West Broadway numa área meio afavelada com sua mãe idosa que vinha de um dos estados Bálticos. Sentamos na cozinha, tudo estava bem arrumado, havia indicação de que era proibido fumar; ele era fortemente asmático em Nova Iorque. Ele foi meticulosamente cordial e mostrava bem claramente que estava ocupado com o que estava fazendo. Tudo fluiu bem e de forma interessante. Eu fiquei muito interessado e decidi falar da piada, Fluxus em caixas. Eu fiquei com a consciência pesada quando me inscrevi no grupo. Eu faço pinturas, disse desesperadamente. Sou um traidor nato. Eu realmente achava que fosse proibido. E aí veio. Estou chegando ao ponto de toda essa história: não importa, ele disse, não há nada de errado em ser um pintor. É a forma de ser um pintor que importa. Pureza. Ele não disse a palavra mas eu entendi o significado. Não há nada de errado fisicamente. É com os tabus, com a prostituição, com a prisão, que há algo de errado. Assim ficou mais fácil e a piada Fluxus transformou-se numa piada de verdade e falamos de vários trabalhos divertidos. A simplicidade provinciana ocasionalmente é útil.

Eles defendiam a arte Paik, que segue um formato parecido ao de Maciunas, tem defendido muito bem esse ponto de vista sistematicamente.

A essência da pureza Fluxus é que tudo é simples. É um princípio que sempre devemos ter em mente.

Nein, niemals. Für gewöhnlich war es... Maciunas, der kam und sagte: Heute Nacht nagle ich die Pianotasten fest. Wurde es Dir etwas ausmachen, die Nagel mit hereinzubringen? So ging er dann, setze ich an das Piano, in ich heilt ihm enie Hand voll Nagel hin. Es war alles sehr einfach und praktisch.

George Brecht

Se algo fica envolvido demais, elegante demais, profissional demais (entenda-se como facilmente adaptado e não profissional no sentido de dedicação) então há algo de errado. Quando o piano se transforma em tabu então ele tem de ser destruído, disse Paik em 1963. Mas não há nada de errado em tocar um piano. Há, sim, algo de errado com o tabu como uma realidade física e simples. Assim como o conceito "pintura" também pode ser (e é para a grande maioria) um tabu que exclui o físico e a arte da pintura. Pintura e piano estão sempre se transformando em tabus e devem ser reconquistados constantemente. Existe algo que incessantemente precisa de receber a revelação simples de que ele é simples. Isso

As this is not a dissertation but a tribute I will immediately insert an evaluation. Maciunas' exclusions, and threats, and they continued throughout the years as more and more personal statements as everyone gradually saw Fluxus as distant and historical, a declaration of personal merit lists until one day it became dangerous because it was a sign that the one in question either was stuck in something obsolete or was a parrot-all expulsions from the club were from a clear position of principle. They were all controlled by the maintenance of a fundamental utopian and honest attitude and the signal was triggered immediately by sensation-stamped, media-like occasions which were the road to fame. To go one's own way was not the same as to make one's own things. At allowing oneself to be enrolled in art-dealing and renounce allegiance to any form of collective effort in the completely spontaneous basis of life, was reprehensible. Art must never be personal gain. Art should be for its own sake, the purity of the spirit, and perhaps at last to pass into the ultimate political effort. That which recreates society outside of the usual 'politics.'

Then I visited George Maciunas in New York. Like I visited many other bits of history. And, as always, it put me in a remarkably awkward position. 'Hello, I come from Denmark and that's that, and I have followed what's going on and would like.....' Completely hopeless, what could the poor people do? Maciunas lived in West Broadway, a slum-like quarter, with his old mother from one of the Baltic states. We sat in the kitchen, everything was neat and tidy, there were signs that smoking was forbidden; he had a dangerous asthma, in New York. Was meticulously kind and very straightforwardly occupied with what he was doing, so all went easily and interestingly I became very interested and carried on the joke, Fluxus in boxes. I had a bad conscience when I was to be enrolled in the firm. I paint paintings, I said desperately, I am a born traitor. I really thought that it was forbidden. And then it came, here is the whole point of the story: it doesn't matter, he said, there's nothing wrong with being a painter. It's the way you are one. Purity-he did not say the word-but I got the meaning. It isn't physicality that there is anything wrong with, it is the tabus, the prostitution, the imprisonment that are all wrong. That made me easy, and the Fluxus-joke became a real joke and we fired off a few amusing pieces. One's provincial simplicity has some uses.

It was art they defended. Paik who is in the some format as Maciunas, has steadily and strikingly defended the same point of view.

The core of Fluxus' purity is that everything is simple. In principle, and keeping it always in mind.

Nein, niemals. Für gewöhnlich war es... Maciunas, der kam und sagte: Heute Nacht nagle ich die Pianotasten fest. Wurde es Dir etwas ausmachen, die Nagel mit hereinzubringen? So ging er dann, setze sich an das Piano, und ich heilt ihm enie Hand voll Nagel hin. Es war alles sehr einfach und praktisch.

George Brecht

If something becomes too involved, too elegant, too professional (understood as adaptable, not professional in the sense of dedication) then something is wrong. When the piano becomes a tabu it must be destroyed, said Paik in 1963. But there is nothing wrong with playing a piano. But the tabu on the piano as simple and physical reality. As the concept 'painting' can be (and is for most) a tabu which excludes physicality and art from the painting. Painting and piano are always becoming tabus end must constantly be reconquered, incessantly there is something which must have the simple revelation that it is very simple. That doesn't make it easier.

não facilita as coisas. Manter a simplicidade é uma tarefa difícil tanto em ocasiões sociais quanto mais privadas - da mesma forma que precisamos distinguir duas dimensões em moradias.

O físico. É óbvio que é impossível usar um martelo para bater a si próprio mas é de vital importância ter esse princípio claro.

Maciunas foi o grande organizador. Ele o foi em nome dos princípios e não pela organização Fluxus que era auto-suficiente. Foi isso que o fez tão perturbador. Ele tentou aumentar o grande livro de catalogação da arte contemporânea até o final de sua vida. É instrutivo, perigoso e divertido. Esse livro deveria ser reeditado apesar de que somente houve uma primeira edição e ainda estava em progresso uma edição revisada e aumentada da árvore genealógica. Digo que deveria ser reeditado porque chegaria a tempo de ser visto em Hvedekorn² No. 6, 1967, e naquela época quase ninguém sabia quem era W.C. Fields. E também reeditado porque aparece em Cras² XVI, 1977 no artigo introdutório de John Hunov sobre Fluxus numa reprodução ilegível.

Expanded Arts Diagram, ou diagrama de arte expandido, merece que usemos nosso tempo olhando-o. É feito de tal forma que haja algo em baixo e algo em cima. Estamos acostumados a ver isso em termos de apreciação. Também é uma avaliação moral particular de Maciunas. Ao mesmo tempo é uma caracterização precisa dos fenômenos diferentes, para que desconsideremos o cima-baixo, e assim possamos colocar nossa simpatia expressa na passagem ao redor de Wagnerismo por exemplo. Ao participar de forma tão particular, confessando nossos moralismos de forma tão honesta, há, paradoxalmente, espaço para o moralismo dos demais; partidário é uma causa decente. Aí também temos de estar cientes da outra coordenada, a passagem do tempo, que tem muitas linhas e vai do iconoclasmo bizantino aos guardas vermelhos chineses, da pré-história até 1966. Portanto temos que lembrar que só chega até 1966. No seu último ano de vida, se disse que Maciunas estava trabalhando intensamente numa grande árvore genealógica.

A partir de 1966, Fluxus era Maciunas. Maciunas se desassociou do fantasma da organização. Para esse fantasma, tudo era complicado, era uma afirmação de vulgaridade. E havia o suficiente para todos especialmente porque havia surgido um movimento de pseudo-simplicidade. Essa parte que denominou-se Arte Conceitual era simplicidade falsa. A água cai para baixo. Pode valer a pena demonstrar uma vez que um pêndulo é influenciado pela gravidade mas se é necessário mobilizar toda a indústria de construção alemã para mostrar essa simplicidade, então extrapolamos toda forma de razão.

"No entanto, tudo é agora. Nos preocupamos em simplificar as coisas e fazê-las da melhor forma possível sem controle exagerado - mas também sem desleixo desnecessário."

Disse George Brecht (*Texte zu einer Heterospektive, Bern Kunsthalle, 1978*), numa ênfase sobre a racionalidade. Todo excesso e complicadas construções além do necessário são tabu e ofuscam a simplicidade, arte.

Maciunas foi o grande organizador. Ele refez a sua pessoa para adequar-se a cada influência a tal ponto que uma pessoa tão convencional quanto ele quase não existia. Uma existência de processo puro sem propósito no sentido comum. Uma influência que não desejava poder ou fama.

"Tentarei responder todas as suas perguntas. A bagunça do aeroporto - meu dinheiro acabou 4 dias antes da minha data de partida eu tive que dormir em aeroportos. Então eu cheguei em Londres um dia antes porque eu sabia que o aeroporto de lá era muito bom para se dormir. Na noite em que cheguei tentei falar com você por telefone e gastei o último dinheiro que tinha no telefonema. Mas a Universidade de Exeter não sabia como te encontrar e não queria nem sequer anotar um recado (eles provavelmente nunca te

To maintain simplicity is difficult. Both in a social and a more private course of affairs-in the same way that one in housing needs can distinguish two dimensions.

The physical. Naturally it is impossible to use the hammer to hit oneself with, but it is vitally important to be clear on the principle.

Maciunas was the great organizer. On behalf of the principles, not for a self-sufficient Fluxus-organization. It was this which made him so disturbing. To the end of his days he tried to enlarge the great book-keeping on contemporary art. It is instructive, dangerous and entertaining. It ought to be reissued even though it is a first edition and he was in progress with a revised and enlarged family tree. Reissued, because it could in its time be seen in Hvedekorn² No. 6, 1967, and at that time one hardly knew who W.C. Fields was. (And yet again reissued because it appears in Cras² XVI, 1977, in John Hunov's introductory Fluxus article in a completely unreadable reproduction.

One can certainly pass the time with this Expanded Arts Diagram. It is made so that there is something lowest and something which is at the top. And we are used to reading this in terms of valuation. It is also Maciunas' own private moral evaluation but, at the some time, it is a very precise characterization of the different phenomena, so that if one disregards the up-down, then one can place one's expressed sympathy in the passage around Wagnerism for example. By taking part so distinctly, by confessing one's own moralism so honestly, there is, paradoxically, room for the moralism of others; partisanship is a decent cause. Then one should also just be aware of the other co-ordinate, the passage of time, which has not many lines, goes from Byzantine iconoclasm to the Chinese Red Guards, from prehistory to 1966. Thus it only goes up to 1966, one must remember. In his last year Maciunas was reputed to be working intensely upon a great family-tree.

From 1966 Fluxus was Maciunas. This phantom of an organization was the one from which Maciunas had disassociated himself. And everything to it was complicated, it was an assertion of vulgarity. And there was enough to get hold of. Especially because a movement of pseudo-simplicity had arisen. This much of what went under the name of Conceptual Art was false simplicity. That water falls downwards, that a pendulum is influenced by gravity can be well worth airing once, but if one has to have the whole of the German building industry to set up this simplicity then one has exceeded all reasonability.

'However everything is now, it is concerned with making things as simple and as good as possible without exaggerated control-but also without unnecessary slackness.'

Says George Brecht (*Texte zu einer Heterospektive, Bern Kunsthalle, 1978*). An emphasis on reasonability. All complicated overbuilding and excess is tabu and overshadows simplicity, art.

Maciunas was the great organizer. He remade his person to each influence to such a degree that a more conventional person hardly existed. An existence of pure process without purpose in the normal meaning. An influence that did not wish for power or fame.

I will try to answer all your questions. The airport mixup - I ran out of money 4 days before my departure and had to plan on sleeping in airports. So I arrived in London a day sooner, since I knew the airport was very comfortable to sleep in. The evening I arrived I tried to reach you by telephone, and spent the last money on it, but Exeter University did not know how to reach you and at first would not even take a message (they probably never gave you the message I left).

deram o recado que deixei). Eu não podia ficar o dia todo porque já estava ficando com fome. Então acabei pegando o vôo da manhã. Mas não desperdicei a viagem porque achei uma ilha fantástica numa baía em Manorca. (A baía chama-se Fernells.) A ilha é do tamanho de um hectare mas de formato bem irregular e com a costa bem acessível. Provavelmente vou comprá-la junto com Bob Watts e alguns outros. Então agora estou aproveitando meu tempo para fazer muito dinheiro no menor tempo possível. Provavelmente vai demorar esse ano todo e 1973 para juntar o dinheiro que preciso. 8 de nós estamos planejando fazer uma viagem de 6 meses em 1974 ao redor do mundo num pequeno avião. Essa idéia se deve ao fato de que nosso piloto tem \$8000 que ele recebeu do governo que somente podem ser gastos em aviação. Então estamos pensando em alugar um avião STOL para 8 passageiros e ir a lugares estranhos e inacessíveis como a ilha de Robinson Crusoe, Ilha de Páscoa, Pitacaira, Ue Huka, Bora Bora, Meerea, Raretenga, Manua, ilhas Phoenix, Gilberts, Yap, Palau, Bargbadur, Angher Vat, Bhuvanesvar, Konaraka, Chandigarh, Fatepuhr Sikri, Gwalier, Khajurahe, Sanchi, Ajanta, Ellura, Pattadakal, Kancipuram, Mamallapuram, Tanjere, Rameshwaram, Anuradhapura, Chiraz, Samarkand, Bukhara, ilhas Seychelles, Quênia, Luxer, Wadi-Natroun, Palmyra, Krak des Chevaliers, Ruweha, Bakirha, Kasr il Benat, Dar Kita, Kaleta, Dear Sim'an, ilhas Cycladic, etc. etc. etc. e depois passar pela Islândia, Groenlândia e ilha Baffin voltando para Nova Iorque. Tudo isso em passos de 1000 milhas. Tentaríamos viver do que o oceano nos oferece. Esse é o meu plano para os próximos anos."

George Maciunas

(trecho tirado de uma carta publicada em *Flux-Shoe*, Beau Geste Press, Inglaterra, 1972)

Agora George dorme no grande aeroporto.

Per Kirkeby

I was not able to stay all day since I was getting hungry, and left therefore with the morning flight. But the trip was not wasted since I found a phantastic island in a largo bay in Manorca. (bay is called Fernells) Island is only an acre but of a very irregular shape and the shores very accessible. I, Bob Watts and a few others will most likely buy it. So now I am spending my efforts in making lots of money in as little time as possible. It will probably take all this year and probably 1973. 1974 some 8 of us are planning a 6 month trip in a small airplane around the world, since our pilot has \$8000 of government money which he can spend only in flying. So we thought of leasing a STOL 8 passenger plane with 1500 mile range (Brequest makes one) and go to strange and inaccessible places like Robinson Crusoe island, Easter, Pitacairn, Ua Huka, Bora Bora, Meerea, Raretenga, Manua, Phoenix islands, Gilberts, Yap, Palau, Bargbadur, Anghor Vat, Bhuvanesvar, Konaraka, Chandigarh, Fatepur Sikri, Gwalier, Khajurahe, Sanchi, Ajanta, Ellura, Pattadakai, Kancipuram, Mamallapuram, Tanjore, Rameshwaram, Anuradhapura, Chiraz, Samarkand, Bukhara, Seychelles islands, Kenya, Luxer, Wadi-Natroun, Palmyra, Krak des Chevaliers, Ruweha, Bakirha, Kasr il Benat, Dar Kita, Kaleta, Dear Sim'an, Cycladic islands, etc. etc. etc. and then via Iceland, Greenland, Baffin island back to New York, all in 1000 mile steps. We would try to live off the sea. That's my plan for the next few years.'

George Maciunas

(from a letter reprinted in *Flux-Shoe*, Beau Geste Press, England, 1972)

Now George sleeps in the great airport.

Per Kirkeby (translated by Peter Shield.)

¹ A Escola de Arte Experimental em Copenhague

² Revista de Arte dinamarquesa

¹ The Experimental Art school in Copenhagen

² Danish Art Magazines

Capítulo IV

**George Maciunas falando,
e algumas outras vozes**

Chapter IV

**George Maciunas Speaking,
and Some Other Voices**



George Maciunas. Foto / Photo © Friedl Bondy

Para dar uma chance a George Maciunas de falar por si mesmo e definir seu ponto de vista sobre Fluxus, escolhi publicar algumas das suas cartas para artistas Fluxus. As cartas estão reproduzidas aqui na sua forma completa, (com apenas algumas pequenas correções de ortografia ou gramática) para que se possa ler a intensidade e a dedicação que Maciunas dava à sua missão. Com estas cartas, não restam mal-entendidos sobre a posição de Maciunas a respeito do Fluxus, ou seu papel na sua formação. As cartas falam por si mesmas. Também incluí nesta seção tantos documentos quanto foi possível a respeito da controvérsia entre Dick Higgins e outros e George Maciunas em 1966. Acredito que as intenções do Fluxus na época são apresentadas de forma extremamente clara nesta troca. Havia duas direções possíveis e Maciunas estava lutando para se ater à idealista, política, coletiva, revolucionária, enquanto Higgins tentava levar o barco numa direção individualista e estética, ou alguma outra coisa.

Jon Hendricks

To give George Maciunas a chance to speak for himself and define his vision of Fluxus, I have chosen to publish some of his original letters to Fluxus artists. The letters are reproduced here in their complete form, (with only a few minor spelling or grammatical corrections) so that one can read the intensity and commitment that Maciunas put into his mission. With these letters, there can be no misunderstanding of Maciunas' position about Fluxus, or his role in shaping it. The letters speak for themselves. I have also included in this section as many of the documents as possible regarding the controversy between Dick Higgins and others and George Maciunas in 1966. I believe that Fluxus' intentions at that time are made extremely clear through this exchange. There were two directions possible and Maciunas was struggling to hold on to the idealistic, the political, the collective, the revolutionary one, while Higgins was trying to steer the ship in an individualistic and aesthetic direction, or something else.

Jon Hendricks

George Maciunas para La Monte Young, outubro de 1962

La Monte: finalmente tenho tempo para sentar à máquina de escrever. No mês passado, como você adivinhou, tivemos nosso festival do fluxus – 14 concertos ao todo! Wiesbaden ficou chocada, o prefeito quase teve que abandonar a cidade por nos ter cedido a sala. Fizemos boas apresentações, é uma pena que o público não era muito grande e ainda perdi uns \$500 na história toda (talvez menos quando eu fizer a contabilidade mais exatamente). A imprensa esteve muito atenta e resenhas sobre este evento, ou melhor, estes eventos apareceram em uns doze jornais, 4 revistas, jornais em lugares tão distantes quanto Florença, Áustria, Dinamarca, etc. Uma das noites foi filmada para ser mostrada na TV, de cuja filmagem uma versão reduzida apareceu 4 vezes na TV. Essa noite da TV incluiu a peça de contrabaixo de Patterson, a canção 4-direcional de Emmett, a Thank II de Jackson, sua peça da linha, que Nam June Paik executou de sua habitual maneira improvisada: mergulhou a cabeça num pinico cheio de tinta e desenhou a linha com a cabeça sobre um longo rolo de papel esticado no chão. Então apresentamos minha peça do Olivetti, (na qual um de nós levantava um chapéu-coco, outro sentava para baixo ou para cima, outro (Emmett) fazia sons de pum com a mão e Dick respirava como um asmático, acompanhando a fita da máquina Olivetti) uma espécie de peça rítmica, mecânica. No final fizemos as atividades para piano de Corners, mas não de acordo com suas instruções já que destruímos sistematicamente um piano que eu havia comprado por \$5 e tinha que cortar em pedaços para jogar fora, senão teríamos que pagar pela mudança, uma composição muito prática, mas sentimentos alemães sobre este “instrumento” de Chopin foram feridos e criaram uma confusão a respeito. Anexei o programa, mas não o seguimos, já que não havia materiais suficientes do Japão (alguns chegaram tarde demais) então adicionamos mais peças americanas.

O que farei é escrever uma resenha sobre o festival ou um relato sobre o que foi feito etc. Num jornal impresso em ozolito para que eu não tenha que escreve-lo várias vezes para o pessoal em Nova Iorque, etc. Além disso, minha saúde está piorando e fico cansado muito rápido até mesmo escrevendo à máquina. Esse uso contínuo de cortisona começou a afetar a espinha dorsal de alguma maneira (como o médico disse que aconteceria algum dia), de forma que minhas mãos e uma perna por alguma razão (através da espinha dorsal se você conseguir entender) não operam muito eficientemente e ficam sujeitas a dores chatas e inconvenientes e outras coisas etc. etc. Ainda fui derrubado por outra infecção pulmonar nas últimas semanas e quase não consegui terminar o festival. Por isso o atraso das repostas às cartas etc. (também tinha muitas cartas a escrever). Então às notícias:

1. Fluxus I vai definitivamente ser impresso, aliás a edição inteira está na gráfica, fiz todo o meu trabalho. A gráfica está fazendo o serviço fiado (meu chapéu-coco os impressionou), exceto que tive que pagar pelo papel adiantado. Não é um mal negócio. Imagino que a edição saia em meados de novembro já que é um livro bastante grosso e que a gráfica não é muito rápida (não é tão lenta quanto Rapport em Nova Iorque).

2. Depois de toda a publicidade que recebemos em Weisbaden será mais fácil fazer festivais em outros lugares, então planejamos um em Copenhague (6 concertos na última semana de novembro) e em Paris (8 concertos na primeira semana de dezembro), depois teremos um mês ou dois de descanso antes de procedermos para outras cidades.

George Maciunas to La Monte Young, c. October 1962

La Monte: finally I have time to sit down in front of typewriter. The past month as you guessed right was our festival of fluxus – 14 concerts in all! Wiesbaden was shocked, the mayor almost had to flee the town for giving us the hall. We gave very good performances, too bad the audience was not too large and I still lost some \$500 in the whole deal (maybe less when I start accounting more exactly). The press was very attentive and reviews about this event or rather events appeared in some dozen newspapers, 4 magazines, papers even as far as Florence, Austria, Denmark etc. One evening was shot on film for TV presentation, a shortened version of which appeared 4 times on TV. That TV evening included Pattersons contrabass piece, Emmetts 4-directional song, Jacksons – *Thanks II*, your line piece, which Nam June Paik performed in his usual improvisational manner: dipped his head in a nightpot full of ink and drew line with his head over a long roll of paper stretched over floor. Then we did my Olivetti piece, (which called for one to lift a bowler hat, another to sit down or up, another to point to audience, another (emmett) was hand farting and Dick was breathing asmathically following Olivetti adding machine ribbon) a sort of rhythmical machine like piece. Then on the end we did Corners piano activities not according to his instructions since we systematically destroyed a piano which I bought for \$5 and had to have it all cut up to throw away, otherwise we would have to pay movers, a vary practical composition, but german sentiments about this “instrument” of Chopin were hurt and they made a row about it. I enclose the program, but we did not follow it, since there were not enough materials from Japan (some arriving too late) and so we added more of american works.

What I will do is write a sort of review of this festival or report on what was done etc. In a ozolith printed newsletter form, so I will not have to write it over and over to people in New York etc. Besides my health started to give way and I get tired very quick even on typing. This continuous use of cortisone started to affect the spine in some sort of way (as the doctor says would some day happen) so that my hands and a leg for some reason (by way of the spine – if you can figure it all out) don't operate very efficiently and are bothered by annoying and inconvenient pains and other things etc. etc. Then I was knocked off with another lung infection last few weeks and was hardly able to finish the festival. That's why the delay in letter replies etc. (many letters to write also). So the news:

1. Fluxus I is definitely coming out, in fact the whole issue is at printers, I have done all my work. Printer is doing on credit (my bowler hat having impressed him), except I have to pay for paper in advance. not a bad deal. I figure the issue should go out in mid November, since it is a rather fat book and printer is not very fast (not as slow as that Rapport in N.Y.)

2. After all the publicity we got in Wiesbaden it is easier to do festivals elsewhere, so we have it all arranged to have one in Copenhagen (8 concerts in last week of November) and Paris (8 concerts in first week of December), then we will rest a month or two before continuing in other towns.

3. É uma pena que eu não tinha Fluxus ou Anthology prontos no festival em Wiesbaden – poderia ter vendido alguns, as pessoas não paravam de perguntar, mas só o que tínhamos eram prospectos.

Agora revisarei suas cartas e tentarei responder todas as dúvidas:

1. Recebi seu pacote com Zazeela e consegui entender qual era a parte de cima.

2. Também tenho fotos de Jack Smith, poema de Ray Johnson e cópia da revista generation Mas como você disse que Peters conseguiu a revista, não haverá forma de reimprimi-la já que Peters é dono de Cage, especialmente aqui. Nós não podemos nem fazer apresentações das obras de Cage sem ter que pagar algum tipo de taxa ao GEMA etc. etc. É tudo muito comercial e não tenho nenhuma vontade de ter que lidar com aqueles sacanas do Peters. Vou incluir fotos de Smith (não todas) e R.J.

3. Também recebi algumas coisas de Joe Byrd.

4. Não cheguei a receber as fitas dos seus concertos - (?????)

5. Eu vou imprimir suas composições de 1961 com meu próprio dinheiro (ou melhor, o meu não-dinheiro). Em outras palavras, vou começar a trabalhar, conseguir papel etc., e pedir que a gráfica comece a trabalhar. Então espero que esteja pronto a tempo de registrar os direitos autorais este ano. Está bem? De qualquer forma será impresso independentemente de você mandar ou não dinheiro, apesar de que \$50 ou \$100 seria uma ajuda considerável.

6. Como é que Charlotte Norman poderá tocar o violoncelo estando em Nova Iorque? Isso não serve! Precisamos de alguém aqui. Lhe mandarei uma carta de qualquer forma. Você nunca chegou a me dar o endereço de Jack Glick.

7. Não posso pagar sua passagem até aqui porque perdemos um pouco de dinheiro no festival. Mas se você conseguir bancar sua passagem você poderia se apresentar nos festivais em Copenhague e em Paris (apesar de que presumimos que perderemos dinheiro nesses também). Nossa situação financeira não está nada bem e estou guardando todo o dinheiro para divulgar Fluxus e imprimir alguns livros, como o seu, e a caixa de cartões do Brecht. (Mais os custos dos festivais, que pelo menos não consomem tanto dinheiro quanto os concertos em Nova Iorque.)

8. Dick e Alison Higgins estão ajudando com os concertos e estão hospedados aqui em casa, então está meio apertado. Mas se você vier, um pessoal de Frankfurt, esqueci o nome deles, mas são uns falsos "coleccionadores" de arte nova etc. e amigos de Cage, ah sim! me parece que são os Sturtvants. Fim, eles disseram que você poderia ficar hospedado com eles. Quando eu fiz perguntas diplomáticas com relação a eles pagarem a sua viagem para cá, eles não as responderam, os sacanas. Mas enfim, eles são totalmente falsos e seguidores da moda. Mas, se você vier, eles deixariam você ficar na casa deles, ou pelo menos foi o que eles disseram. Não sei se eles hospedariam 3 de vocês, mas podemos tentar. Então você só tem que encontrar um maneira de atravessar o Atlântico. Você já tentou Icelandic Airways? A passagem custa \$200 até Luxemburgo e \$5 de Luxemburgo a Frankfurt. \$205 por um avião rápido até Frankfurt não me parece muito caro.

9. Com relação à sua última carta recebi seu trio de cordas. POR QUE VOCÊ O IMPRIMIU! Você jogou fora \$100!!!! Eu poderia ter feito as cópias de graça e passado diretamente para transparência. Eu poderia ter feito cópias rápidas para os artistas para apresentações imediatas. Agora a porcaria está impressa em ambos os lados do papel e nem sequer posso fazer as transparências para fazer as cópias rápidas (me refiro às cópias para as apresentações nos festivais para os atores). Você foi muito descuidadoso. Mas eu certamente vou incluí-lo em Fluxus então com isso você não tem que se preocupar. Então minha resposta definitiva para sua pergunta é: FLUXUS ESTÁ SAINDO. JÁ ESTÁ SENDO IMPRESSO. MAIS OU MENOS 30% JÁ ESTÁ PRONTO. SEU LIVRO SERÁ IMPRESSO

3. Too bad I did not have Fluxus or Anthology ready at Wiesbaden fests – could have sold quite a few of them, people kept asking, but all we had were prospectuses.

Now I will go over your letters in review and see if I can answer all points:

1. I got your package with Zazeela and figured out which way is up.

2. Also got photos of Jack Smith, poem of Ray Johnson, copy of generation magazine. But since as you say Peters got hold of it – there is no way of reprinting it, since Peters owns Cage completely, especially here. We can't even perform Cage without paying some fee to GEMA etc. etc. All very commercial, and I have no desire to deal with those bastards at Peters. Will include Smith photos (not all) and R.J.

3. Also got some things from Joe Byrd.

4. Never got the tapes of your concerts – (?????)

5. I will print your 1961 compositions on my own money (I mean on my own no-money), in other words I will start work, get paper etc. and ask printer to start work. So I hope we will have it done in time for copy-right this year. OK? Anyway it will definitely be printed, whether you send money or not, though \$50 or \$100 would be of considerable help.

6. How the hell can Charlotte Morman play cello being in New York, that's no good. We need somebody right here. I will write her anyway. You never gave address of Jack Glick.

7. Can't you pay your way over, since we lost money on festival. But if you can come on your own, you could perform in Copenhagen and Paris fests (although we assume they will lose money too). So money situation is not good at all and save all I can for getting the fluxus out and some of the books, like your book, Brecht box of cards. (plus some costs of festivals, which at least do not eat up as much \$ as New York concerts).

8. Dick and Alison Higginses are here helping out with concerts and are staying in my place, so the place is tight, but if you came over, some people in Frankfurt, I forget their names, some fake "collectors" of new art etc. and friends of Cage, oh yes they must be those Sturtevants, well they said they would put you up, but when I made inquiries about them backing your trip, they did not respond, the bastards. Anyway they are total fakes and fashion followers. But if you come over, they would put you up, so they say. I don't know whether they would put up 3 of you, but you can always try. So you must only find a way of getting over atlantic. Did you try Icelandic Airways ? it cost \$200 to Luxembourg and \$5 from Luxemburg to Frankfurt. So \$205 by fast airplane to Frankfurt is not too expensive.

9. Your last letter. Got your string trio. WHY THE HELL DID YOU PRINT IT ! You wasted \$ 100 completely ! ! ! ! ! I could have copied for nothing and have done it on a transparency directly, so I could print quick ozolith copies for immediate performances. Now the damn thing is printed both sides of paper and I can't even transparantize it for quick ozolith prints (for festival performance copies – for the players I mean) very thoughtless of you. But I will definitely put it in fluxus, so don't worry in that direction. So my definite answer as you asked is: FLUXUS IS COMING OUT, AND IS BEING PRINTED RIGHT NOW, SOME 30% ALREADY PRINTED. YOUR BOOK WILL BE PRINTED

APESAR DE QUE UM POUCO DE DINHEIRO AJUDARIA BASTANTE, EU LHE MANDAREI AS PROVAS EM UMA SEMANA. FLUXUS SERÁ DISTRIBUÍDO NOS ESTADOS UNIDOS, EUROPA, POLÔNIA, YUGOSLÁVIA, UNIÃO SOVIÉTICA, JAPÃO, ETC.

10. Se você quer ir à Turquia com Dick você deve vir à minha casa (primeiro parando em Frankfurt na casa dos Sturtivants) por volta de meados de novembro. Assim você pode ir aos festivais de Copenhague e Paris, se apresentar lá, que seria ótimo, e depois ir com Dick e Allison para a Turquia após o festival de Paris (que é o que eles estão planejando fazer). Mas eles querem ir de avião de forma extravagante. No entanto, a forma mais barata de ir à Índia não é passando pela Turquia e sim por um pequeno barco francês chamado "Laos" que vai ao Japão por \$400 da França. Então provavelmente parar na Índia sairia uns \$200. Outro caminho pode ser pela UNIÃO SOVIÉTICA. Você pode fazer concertos no caminho e assim pode não custar nada. Eu poderia te dar nomes de contatos que poderiam organizar as coisas. Você tem que conseguir vistos para a Alemanha oriental, Czechoslovakia, Polônia e UNIÃO SOVIÉTICA. Vistos às vezes demoram em sair então talvez seja uma boa idéia já começar a pedi-los.

11. Como eu já disse, Fluxus já está sendo impresso. Mas se você mandar mais material até daqui a três semanas (NÃO MAIS DO QUE ISSO) eu ainda posso incluí-lo. Então por favor mande seus trabalhos ao Henry como você disse que o faria. (Ouero dizer, mande para mim e não para Henry.)

12. OBRIGADO POR TODO O MATERIAL BOM QUE VOCÊ TEM MANDANDO. SÃO TODOS MUITO BONS PARA O FLUXUS. SUA COLABORAÇÃO É MUITO IMPORTANTE E VALIOSA ETC. MAS NÃO FIQUE CHATEADO PELAS MINHAS RESPOSTAS TARDIAS E O ATRASO DE FLUXUS. Como já disse, estive doente por um tempo e ainda estou com o inconveniente das minhas costas que decidiram fazer todo tipo de brincadeira comigo. Mas FLUXUS SAIRÁ COM CERTEZA ASSIM COMO SEU LIVRO. NÃO SE DESENCORAGE. Mande as fitas dos seus concertos. Podemos mostrá-las nos festivais.

13. Continue mandando coisas mesmo depois que Fluxus tenha sido impresso. Podemos incluir os materiais no próximo Fluxus, a edição americana de 1964. Está bem? Pergunte a Simone Morris porque ela não está mandando nada. Ainda estão faltando coisas dela. Bob Morris mandou algo legal. Ann Halprin mandou um monte de coisa. Algumas das coisas dela terei que incluir porque não tem nenhuma outra composição de dança. As coisas de Halprin são muito elaboradas e barrocas.

Nós apresentamos quase todas as suas obras e composições nos festivais. Nós cantamos o quinto intervalo por quase uma hora, foi muito legal, quase tão legal quanto os 7 gambas. (Pareceu um ritual budista, especialmente depois que Paik o apresentou em japonês e escreveu seu nome no quadro em caracteres chineses). Talvez você não tivesse gostado de tanta anônimidade, mas você estava num programa japonês e nós achamos que se encaixou bem. Nós gravamos assim como todos os outros concertos (com a exceção dos concertos de pura ação, como as músicas perigosas de Dick e as suas obras silenciosas.)

14. Porque você vai à Índia?????? O que você está tramando????? Porque não ficar na Europa e depois juntar-se a nós num tour pela Europa oriental e União Soviética no final de 1963??? E logo ficar na Sibéria. O clima lá seria muito saudável, inverno fresco. Poderíamos dar concertos ao lado da estrada de ferro siberiana. Pense sobre isso.

Vou escrever esta carta de notícias, e darei mais detalhes dos festivais. Nesse meio tempo, me diga seus planos exatos de viagem etc. e continue mandando trabalhos e encomendas. Minha mão está toda inchada e se recusa a apertar as teclas então desisto.

George

PS Recebi as três cartas que você mandou, inclusive a 633APO.

ALTHOUGH SOME \$\$ WOULD HELP IT OUT, I WILL SEND YOU THE PROOFS IN A WEEK FLUXUS WILL BE DISTRIBUTED IN AMERICAN, EUROPE, POLAND, YUGOSLAVIA, USSR JAPAN, etc.

10. If you want to go to Turkey with Dick, you better come to my place (first stopping in Frankfurt by those Sturtivants) say around mid November. Then you can go to Copenhagen and Paris festivals, perform there, which would be very nice, and go with Dick & Allison to Turkey after Paris fests (which is what they are planning to do). But they want to fly by plane in extravagant manner. The cheapest way to India however is not by way of Turkey but by a french small boat "Lace" which goes to Japan for \$ 400 from France, so probably stop at India would be some \$200 or so. Another way would be by way of USSR giving concerts along the way, so it may not cost anything at all. I would give you names to contact and they might be able to arrange things. But you must get visas for East Germany, Czechoslovakia, Poland, and USSR. Visas take time to obtain, so you better start obtaining them right now.

11. As I said fluxus is being printed, but if you send things within another 3 weeks (NOT ANY LONGER) I can still include. So please send your pieces to Henry as you said you may do. (I mean send them to me not Henry)

12. THANKS FOR ALL THE NICE MATERIALS YOU ARE SENDING, THEY ARE ALL VERY GOOD THINGS FOR FLUXUS, NAD AND YOUR COLLABORATION IS VERY IMPORTANT AND VALUABLE ETC. AND ALL THAT, BUT DON'T GET ANNOYED FOR MY LATE REPLY AND DELAYS IN FLUXUS, as I said, I was knocked off for a while with my sicknesses, which is still very inconvenient with this spine now playing all sorts of tricks with me, but FLUXUS WILL COME OUT FOR SURE, SO WILL YOUR BOOK, DON'T GET DISCOURAGED. Send those tapes of your concerts, we can play them in those fests.

13. Keep sending stuff even after fluxus is printed. They can all be included in the next fluxus, the 1964 fluxus american issue. OK? Ask Simone Morris, why the Hell she is not sending anything. Things are still missing from her. Bob Morris sent a nice thing. Ann Halprin sent a load of stuff, some of which I will have to include, since there are no other dance compositions included. Halprins things are very elaborate and baroque.

We just about performed every piece-composition of yours in the festivals. The fifth interval we hummed for almost an hour, which was very nice, almost nicer than the 7 gambas. (sounded like some Buddhist ritual, especially after Paik announced it in Japanese and wrote your name on blackboard in Chinese characters). You probably would have disliked such anonymity, but you were in a Japanese program and we thought it fitted very well in it. We recorded it on tape as well as all other concerts. (except the pure action concerts, like Dicks danger musiks and your silent pieces).

14. Why are you going to India ?????? what are you up to ????? Why not Stick around in Europe and then join us a tour of East Europe and USSR late in 1963 ??? then settle down in Siberia. Climate there would be very healthy, nice cool winters. Give concerts along the Siberian railroad stops. Think it over.

I will write this news letter, which will give more details on festival. Meanwhile let me know your exact plans on travels etc. and keep sending stuff and goodies. My hand is all swollen and refuses to push keys so I quit.

George

PS I got all your 3 letters, the one to 633APO also

George Maciunas para Tomas Schmit, final de dezembro de 1962 - início de janeiro 1963

Querido Tomas: Obrigado por sua carta e novas composições. Gostei muito delas, especialmente do primeiro trabalho de piano e nos; 2, 35, 165 de Sanitas. Gostaria de incluí-los nos próximos festivais que, aliás, serão mais seletivos e concentrados (somente 3 concertos).

Várias perguntas:

1. Você poderia me mandar todos os seus trabalhos (eles não precisam estar traduzidos para o inglês). o Sanitas completo, etc etc. Está bem?

2. Você se interessaria em me oferecer direitos exclusivos para publicar seus trabalhos (que pode significar todos os seus trabalhos se o resto de Sanitas for tão bom quanto as outras coisas que você me mandou). Tenho um acordo similar com Ben Patterson, Filliou, George Brecht, Robert Watts, La Monte Young (é o tipo de acordo que Cage tem com edições Peters). A vantagem de um acordo desse tipo é que os trabalhos podem ser combinados com as caixas-anuário fluxus (sendo elas caixas), ou vendidos separadamente, ou mesmo combinadas com fluxus. Os trabalhos serão patenteados depois da publicação. Isto significa que você controlará suas apresentações por meio de fluxus e cópias indiscriminadas serão proibidas. Você é o único europeu a quem eu ofereci um acordo desse tipo além de Paik e Filliou (Paik na verdade nem é europeu). Te ofereci o acordo porque acho que depois de Paik e talvez Nordenstrom, você é o melhor compositor europeu de eventos e de música de ação. A única condição que tenho no entanto, (igual a de qualquer editor sério), é que uma vez que você aceite ou decida oferecer seus trabalhos para serem publicados e eles forem aceitos, você não pode oferecê-los a, ou publicá-los com outro editor. Isto é necessário para proteger meu investimento em impressão e distribuição. Eu já perdi algumas centenas de marcos ao publicar Ligeti & Flynt e depois ter de eliminar seus trabalhos por causa das negociações rápidas de Vostell. Como fluxus vai ser patenteado como um todo, não posso legalmente incluir materiais que já foram publicados. A presença de materiais fluxus num esquema de "primeira vista" em outras publicações como Decollage é, portanto, muito prejudicial para mim financeiramente. Por isso insisto nas condições "convencionais" de editores. Está bem? Caso você me ofereça direitos exclusivos de publicação dos seus trabalhos eu estou obrigado, é claro, a publicar todo o material que você me der (uma vez que esse seja o acordo inicial que tenha feito com você) assim como você fica obrigado a passar todos os trabalhos a ninguém além de mim (uma vez que esse seja o acordo que você tenha feito comigo). O acordo se assemelha a um acordo tipo o de "Fausto". Me conte o que você pensa a respeito disso. Não publicarei as coisas que você me mandou até receber a sua resposta.

Fluxus deveria ser uma enciclopédia mais do que um boletim ou um periódico.

3. Continue pensando em idéias para a televisão.

4. Você se interessaria em fazer um dinheirinho traduzindo outros materiais fluxus para mim??? No momento estou pagando 8 pf por linha digitada na tradução. É bastante pouco mas é o que posso pagar por agora.

Eu tive má sorte aquele dia que fui embora de Paris. Eu tive de

George Maciunas to Tomas Schmit, Ca. late December 1962 – early January 1963

De-art-omas: Thanks for your letter and new compositions. I liked them very much, especially the first piano piece and nos; 2, 35, 165 of the Sanitas. I would like to include them in our new festivals, which by the way will be more selected and concentrated. (3 concerts only).

Several questions:

1. Could you send me all your works (they do not have to be in english translations): the complete Sanitas, etc. etc. OK?

2. Would you be interested to offer me exclusive rights to publish your works (which may mean all your works, if the rest of Sanitas is as good as other things you sent me.) I have similar arrangement with Ben Patterson, Filliou, George Brecht, Robert Watts, La Monte Young. (the kind of arrangement Cage has with Peters editions). The advantage of such arrangement is that such works can be combined with fluxus year-boxes (them being boxes), or sold separately, or parts combined with fluxus. The works will be copyrighted when published, which means their performances will be controlled by yourself through fluxus, and indiscriminate copy prohibited. Besides Paik and Filliou, you are the only European (Paik is not European anyway) whom I offered such arrangement, because I think, next after Paik and possibly Nordenstrom you are the best European composer of events & action music. My one condition however (like that of any other serious publisher) is that once you agree or decide to offer your works for publication and they are accepted, they can not be offered and published by any other publisher. This is necessary to protect my investment in printing and distribution. I lost a few hundred marks already, by printing Ligeti & Flynt and then eliminating the works because of Vostells fast dealings. Since fluxus will be copyrighted as a whole I can not legally include materials that already appeared in print. Such "preview" type appearance of fluxus materials in other publications like Décollage is therefore very harmful to me financially and I must insist thus on "conventional" publishers conditions. OK? If you offer to me exclusive rights to publish your works, I am bound of course to publish all that you submit (once I agree initially) just as you are bound to submit the works to no one else but me (once you agree initially) it is a sort of "Faust" arrangement. Let me know your thoughts on this. I will hold on printing the things you sent me until I hear from you.

Fluxus should be more of an encyclopedia than a review bulletin or even a periodical.

3. Keep thinking on TV ideas.

4. Would you be interested to earn some money by translating other fluxus materials for me??? Presently I am paying 8 pf. per typed line of translation, which is very little payment, but unfortunately that is all I can afford to pay.

I had bad luck that day I departed from Paris. I had to change

descer em Chalons sem nenhum carregador porque não havia nenhum disponível (foi um trabalho difícil!). Depois, quando cheguei em Verdun, descobri que meu carro não tinha sido consertado porque o motor estava danificado demais. Da base militar americana até lá descobri que não tinha como resolver a situação do carro no mesmo dia porque demora toda uma semana para preparar toda a documentação necessária para esse tipo de "evento". Xinguei até dizer chega mas não adiantou de nada. O único jeito de voltar para casa era se eu comprasse outro carro. Mas eu não tinha dinheiro o suficiente nem para o carro mais barato (DM 400). Então tive de esperar até segunda-feira a noite quando meu escritório me mandou meu salário adiantado. Na terça-feira então comprei um Citroën 1948 por DM 400 e voltei para casa bem tarde naquela noite. Eu ainda tenho que voltar àquela cidade idiota semana que vem para completar a documentação da porcaria do Chevrolet e talvez recuperar algumas peças úteis. Você precisa de alguma peça? calotas, volante, velocímetro???????

Mas o Citroën foi uma boa compra. AINDA não tive nenhum problema com ele apesar de que ainda estou tendo dificuldades em registrá-lo porque o comprei sem a documentação correta (atravessei a fronteira com a papelada errada).

Continue mandando suas composições - me interessam muitíssimo.

Saudações saudosas saudantes (assinatura) George

in Chalons without any porters since none where available (that was hard work ! *) Then upon arrival in Verdun, I found my car unrepaired because the engine was damaged too severely. From the U.S. army base there I found I could not junk the car the same day, because it takes a whole week to prepare documentation for such an "event". I was swearing to myself and them like a muzhik, but that did not help. The only way to return home was to buy another car, but I did not have enough money for even the cheapest cart (DM 400), so I had to wait till Monday evening when my office wired me my pay in advance, then Tuesday I bought a 1948 Citroen for DM400 and returned home late that evening. I still have to go to that idiotic town next week to complete documentation for that junk of a Chevrolet and maybe bring back some useful parts. Do you need any parts? wheel caps, steering wheel, speedometer ???????

The citroen was a good buy however, I had no trouble with it YET, although I still have difficulties registering it, since I brought it without proper documentation (passing the border with incorrect papers).

Keep sending me your compositions – I am very interested in them.

regardfulls regard regarding regardant ant – George

George Maciunas, Boletim Fluxus nº 5 1 de Janeiro de 1963

Distribuição.

George Brecht, Toshi Ichihyanagi, Robert Filliou, Gyorgi Ligeti, Jackson Mac Low, Kosugi, Nordenstrom, Yoko Ono, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alfred Hansen, Claes Oldenburg, Richard Maxfield, Stan Vanderbeek, Tomas Schmit.

A. Decidiu-se que, além de publicar as CAIXAS-ANUÁRIO FLUXUS (que tem uma característica enciclopédica e antológica) também publicaremos coletâneas especiais de autores assim como trabalhos-itens especiais de autores individuais

1. Coletâneas especiais incluirão, sempre que possível, as obras completas de um autor, que estarão contidas dentro de uma caixa que será perpetuamente renovada e expandida desde que o autor esteja vivo e produzindo novos trabalhos. Uma caixa básica será editada contendo trabalhos feitos até 1962. Suplementos desta caixa serão editados anualmente ou menos frequentemente dependendo da quantidade de novos trabalhos produzidos. Novas caixas serão acrescentadas às primeiras edições a medida em que essas forem preenchidas

2. Itens especiais consistirão em: filmes, fitas magnéticas, objetos, etc. Estes serão reproduzidos ou produzidos pelos próprios autores ou Fluxus e vendidos pelo sistema de distribuição Fluxus nos Estados Unidos, Europa oriental e ocidental e Japão.

80% dos lucros advindos das vendas dessas coletâneas e itens será repassado aos autores. O restante será retido por Fluxus.

Juntamente com as caixas-anuário Fluxus, essas edições especiais devem formar uma biblioteca significativa de boas coisas sendo feitas ultimamente, uma espécie de armazém Shosoin dos dias de hoje

Fluxus exige, no entanto, que as seguintes condições sejam cumpridas pelos autores que estiverem concordando em deixar seus trabalhos serem publicados constantemente.

1. Os autores devem dar direitos exclusivos de publicação de seus trabalhos a Fluxus. Não entregarão seus trabalhos a nenhuma outra publicação sem o consentimento Fluxus.

2. Fluxus terá o trabalho de publicar todos os trabalhos passados e futuros entregues pelos autores. Também deverá conseguir patentes internacionais para proteger os autores de cópias e apresentações sem autorização. Caso o Fluxus não consiga cumprir essas obrigações, os autores também passam a não ter de cumprir as suas obrigações.

Tal esquema monopolizador é proposto com a intenção de conseguir maior cobertura de direitos autorais, maior proteção aos autores e maior centralização da nova arte e das atividades anti-arte. Acredita-se que uma frente comum como esta facilitará o estabelecimento de uma base mais sistemática por meio da qual os autores poderão ser compensados pelas apresentações de seus trabalhos. Também fortalecerá a "propaganda" fluxus, as atividades, demonstrações, festivais, infiltrações e coordenação de atividades tendo a ajuda útil de pessoas de outros países.

Pede-se aos autores que estão recebendo esta carta que notifiquem Fluxus o mais rápido possível de suas intenções com relação a esse acordo de exclusividade

George Maciunas
6241 Ehlhalten

George Maciunas, Fluxus Newsletter No. 5, January 1, 1963

Distribution:

George Brecht, Toshi Ichihyanagi, Robert Filliou, Gyorgi Ligeti, Jackson Mac Low, Kosugi, Nordenstrøm, Yoko Ono, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alfred Hansen, Claes Oldenburg, Richard Maxfield, Stan Vanderbeek, Tomas Schmit.

A. It has been decided to publish in addition to FLUXUS YEARBOXES (which are of an encyclopedic-anthological character) also special collections of single authors and special items-works of single authors.

1. Special collections will comprise whenever possible, the complete works of a single author, to be contained in a box which will be perpetually renewable and expandable as long as the author is living and constantly producing new works. A basic box will be issued containing works up to 1962 and supplements will be issued *every* coming year or less frequently depending on quantity of new works produced. New boxes will be added to first issues as the first ones are filled up.

2. Special items will consist of films, magnetic tape, objects etc., that will be reproduced or produced by authors themselves or Fluxus and sold through Fluxus distribution system in USA, West and East Europe and Japan.

80% of the profits from the sale of such collections and items will be assigned to the authors. The remainder will be retained by Fluxus.

These special editions together with the Fluxus Yearboxes should establish a significant library of good things being done these days, a kind of present-day Shosoin warehouse.

Fluxus will require however the following conditions to be met by the authors agreeing to have their works constantly published:

1. authors are to assign exclusive publication rights to Fluxus. They will not submit any works to any other publication without the consent of Fluxus.

2. Fluxus will undertake to publish all past and future works submitted by authors and obtain international copy-rights to protect the authors from unauthorized copy and performance. Failure on the part of Fluxus to meet these obligations will relieve the authors from their obligations.

Such monopolistic scheme is proposed for the purpose of obtaining wider copyright coverage, greater protection of authors and greater centralization of new art and anti-art activities. It is believed that such a common front would facilitate establishment of a more systematic basis by which the authors could be compensated for the performances of their works. It would also strengthen fluxus "propaganda" activities, demonstrations, festivals, infiltration and coordination of activities with useful people in other countries.

It is requested that the authors receiving this letter notify Fluxus as soon as possible of their intentions regarding the proposed exclusive arrangement.

George Maciunas
6241 Ehlhalten

George Maciunas para Robert Watts, antes de março de 1963

Carobert: Recebi sua carta no meu último dia no hospital (não conseguiram me curar!) Por isso não pude fazer os eventos de Hospital – primeiro porque eu estaria cansado demais e segundo porque eu não tinha dados. (Estou não estou escrevendo pequeno demais?) Agora sobre o conteúdo da sua carta: caixas etc. Quero dizer poderíamos publicar 100 caixas – cada uma contendo objetos que “produziríamos em massa” como numa fábrica – lápis que não escrevem, tinteiros que vazam, pirulitos cromados – só coisas maravilhosas – NENHUMA FOTOGRAFIA, - mas OBJETOS – Como uma mala cheia de brindes. Daí porque achatar pessoas – mais fácil achatar animais como sapos, Pegue 100 sapos e coloque na prensa - & nós colocamos num livro. Ou talvez possamos pegar pessoas do necrotério – achatar (o tamanho deles aumentará muito, então terão que ser cortados em 100 páginas ou dobrados como um jornal.)

Então sugiro para a caixa fazer assim: Como uma mala de viajante um “kit para viagem”, vender por talvez \$50 mais ou menos. Daí dentro tudo compartimentalizado. Em um, eventos de cartas, noutro cartas de jogo – essas cartas (de jogo) são MUITO BOAS – você deveria fazer o baralho inteiro – daí nos reproduziremos. Como Brecht que está fazendo uma série da qual farei uma reprodução especial. Daí em outros compartimentos – os objetos, lápis de bronze etc. etc. – todos produzidos em massa. Daí outro compartimento com fotos de 2 tipos – um tipo de objetos grandes que não cabem na caixa outra de estudos de filmes – quadros parados de filmes – Daí pode haver uma oferta especial para vender os filmes a um preço, digamos, se custam \$340 para imprimir – vender filme por \$500.

Ou uma outra ideia – posso conseguir na Inglaterra por um \$ pequenos projetores de 8mm operados a mão – para apenas um olho. Eles só funcionam com loops. – Então por que você não faz film loops de 8mm especialmente!!!

Ou vários loops – e nós incluiremos estes loops com o projetor para olho de \$1 – eles funcionam muito bem. Posso consegui-los mais baratos se comprar em quantidades grandes. – mas você deve projetar os filmes em loops – loops de qualquer diâmetro. Diga isto a George também! Talvez ele queira pensar em alguma coisa também. Daí a caixa pode conter animais achatados, ou livros de todos os tipos. Então a mala pode ser vendida como todo ou com partes – cada compartimentos separadamente. Podemos colocar anúncios digamos no New Yorker e dizer por \$50 esta “maleta feita a mão” com tudo que um homem de negócios em viagem precisa” – e talvez vender 100 delas, daí podemos fazer outras 100 ou abrir uma fábrica!?! (Não estou escrevendo pequeno demais?)

Não deixe de mandar um pinto numa caixa para mim (não para o Japão) mande APO 666 já que a partir da próxima (digo, esta segunda-feira) estarei em APO 666 e isso é apenas a taxa para um setor – muito barato. Aquelas palestras – coisas – Yam (Inhame), estou muito interessado. Mas acho que deveríamos ter uma FRENTE COMUM – CENTRALIZAÇÃO de todas estas atividades. Yam lá, Fluxus aqui, - não é bom, porque não juntar tudo em um só esforço – para que possamos fazer uma Revolução Mundial com Yamflux??? Daí a um problema de duplicação. Nós chegaremos em novembro (digo, eu, Paik e Schmit) e espero fazer com a ajuda de todos vocês, um grande FestumFluxorum, mas se você está fazendo isso agora, daí talvez não devêssemos fazer um Fluxorum? Quer dizer, há este problema com a platéia etc. Não saberão o que está indo o que está vindo e nos acabaremos perdendo IDENTIDADE. Portanto penso que todos os PROLETÁRIOS DEVEM SE UNIR!! FRENTE COMUM.!!! etc. etc. Escrevi isto para Brecht, mas ele foi

George Maciunas to Robert Watts, before March 11, 1963

Dearobert: I got your letter on the last day in the hospital (they did not succeed in curing me!) So I was not able to do the Hospital events – first I would be too tired and then had no dice. (I am not writing too small?) Now about the contents of your letter: boxes etc. I mean we could publish 100 boxes – each containing objects which you would “mass produce” like in a factory – pencils that don’t write, leaking ink bottles etc, Lollipops chrome plated – all wonderful stuff – NO PHOTOGRAPHS, – but OBJECTS – Like a suitcase of goodies. Then why flatten out people – easier to flatten out animal like frogs, Catch 100 frogs put in press – & we put in book. Or maybe can get people from morgue – flatten (they will increase in size very much, so then they either must be cut to 100 pages or folded like newspaper.)

So I suggest for box to do like this: Like a traveler’s suitcase a “travelers kit,” sell for maybe \$50 or so. Then inside all compartmentalized. In one card events in another playing cards – those cards (playing cards) are VERY NICE – you should do the whole pack – then we reproduce. Like Brecht is making a set which I will have specially reproduced. Then in other compartments – the objects, bronze pencils etc. etc. – all mass-produced. Then another compartment with photographs of 2 kinds – one kind of large objects that can’t fit in case another of film studies – stills, – Then there can be special offer to sell films at a price, say , if it costs to print \$340 – sell film for \$500.

Or another idea – I can get in England for one \$ little hand operated 8mm projectors – one for eye. They work only for loops. – So why don't you specially make a 8mm film loop !!!

Or several loops – and we include those loops with the \$1 eye projector – they work very well. I can get them cheaper if I buy in big quantities. – but you must design films in loops – any diameter loops. Tell that to George too! Maybe he wants to think up something too. Then the box can contain flattened animals, or books of all kinds. So the suitcase can be sold as a whole or only parts of – each compartment separately. We can advertise say in New Yorker & say for \$50 this “hand crafted attache case” with all that a businessman-traveler needs” – & maybe sell 100 of them, then we can make another 100 or start a factory!?! (I am not writing too small?)

By all means send a chick in a box to me (not Japan) send APO 666 since starting next (I mean this Monday) I will be at APO 666 & that is only one zone rate – very cheap. Those Yam lectures – things – I am very interested. But I think we should have a COMMON FRONT – CENTERALIZATION of all such activities. Yam there, Fluxus here, – not so good, why not combine all into one effort – so we can make World Revolution with Yamflux??? Then there is a problem of duplication. We will arrive in Nov-December (I mean myself, Paik & Schmit) & hope with the help of you all to make a big FestumFluxorum, but then if you are making that now, then maybe we should not do a Fluxorum? I mean there is this problem with audience etc. They won't know what's coming what's going & we will end up loosing IDENTITY. So I think all PROLETARIANS SHOULD UNITE!!! COMMON FRONT.!!! etc. etc. I wrote

evasivo – fale você com ele sobre isso. Meus esforços agora são para alistar pessoas boas como Schmit, do Japão e do Leste Europeu – e há muitos lá. Mas isso requer trabalhos de propaganda. É por isso que fazemos tanto força com os festivais Fluxus, para que comecemos a pegar peixes grandes. Agora Schmit é muito bom (só tem 19 anos mas é muito promissor) Paik é muito bom, mas Vostell no seu Decollage de merda prejudicou Paik. Paik está preparando uma exposição ótima com muitas coisas boas, e Vostell tentando ser mais rápido do que todos os outros (especialmente o Fluxus) pegou algumas coisas de Paik (de menor importância) prematuramente e as publicou. Assim causando mais mal do que bem a Paik. No fim-de-semana que vem irei a Wuppertal onde Paik está completando a montagem da sua “exposição” e farei uma foto-reportagem bastante detalhada dos seus aparelhos de TV, pianos, etc. etc. – tudo muito interessante. Foi também muito boa a competição de mijo que fizemos em Düsseldorf (antes que eu fosse ao hospital). – 8 caras em pé em volta de uma banheira mijando – ganhava o mijo que fosse mais longe – foi ótima música. (e a banheira ficou pesada para tirar do palco!)

Futuramente, Schmit se tornará melhor que Paik. Schmit está ficando lá em casa agora ajudando com trabalhos Fluxus, escrevendo à máquina, empacotando, copiando fitas – E esta revista especial de Paik da “Revista Mensal do Hinduismo de Vanguarda” que enviaremos algumas vezes muito frequentemente (você receberá esta “Revista” em breve). Essa é outra “Música para os correios” de Paik, supostamente um segredo – portanto não diga a ninguém exceto Brecht. Este Vostell é um vigarista, imita tanto que a coisa vai além de ser cômica. Qualquer coisa que ele vê e acha que é “a coisa a fazer” ele faz alguns meses depois. Então quando comeci a trabalhar com Fluxus (com calma) Lá foi ele correndo com sua Decollage – que é um negócio muito bagunçado – porque ele não consulta os autores – ele vai pegando o que pode (quer tenha direitos autorais ou não) e se apressa para imprimir o que for. Roubou de mim o ensaio de Flynt e Ligeti para o Decollage 3. No Decollage 2 ele incluiu La Monte apesar de que os direitos autorais estão reservados naquela ANTOLOGIA

Incluiu algumas das minhas coisas – incompletas – que não fizeram o menor sentido quando ele imprimiu do que jeito que fez. É assim que ele funciona. E agora ele vê aqueles eventos Fluxus, então aparece com sua “Decollage musique” pega um vidro fica em pé atrás do vidro (platéia em frente ao vidro e joga bolos contra o vidro e depois esfrega o bolo, daí faz a mesma coisa – a mesma coisa várias vezes. É detesto ver os bolos serem gastos – acho que é imoral destruir comida, e além disso gosto de bolos. (Não estou escrevendo pequeno demais?) Então Vostell virá a Nova Iorque nesta primavera para jogar o bolo. Ele acha que pode fazer-lo no seus festivais Yam!! De qualquer forma, ele quer pegar mais materiais para o seu “Decollage”. Ele como a maioria dos Alemães não pode ver outra pessoa fazendo o que ele deveria estar fazendo. Afinal, “Deutschland ist uber Alles”. Stockhausen e Helms são outros como Vostell – Megalomaníacos nacionalistas. Exceto por Tomas Schmit (ele mesmo é muito cético quanto aos alemães) não vejo nenhum alemão promissor – só um bando de pretendentes a grandeza e de imitadores. (Esta história de decollage foi feita por Hains e Dufrene quando Vostell nem conhecia esta palavra francesa). Mas agora ele é o grande sacerdote do decollage – Chega de falar sobre Vostell, você o encontrará na primavera e formará sua própria opinião.

Enquanto eu estava escrevendo esta carta me deram alta do hospital. – de forma que meus dias de ócio terminaram e devo acabar esta carta e começar a trabalhar 8 horas por dia com porcarias. Aquela caneta boa estragou então devo usar outra caneta. Sua carta, sabe, aquela para o hospital que não tinha nenhum nome no envelope HÁ! HÁ! Sabe o que fizeram? Abriram para ver de quem poderia ser e o que encontraram? Os Eventos para Hospital. HÁ! HÁ! & as cartas, – quase chegou as enfermeiras. Mas infelizmente as enfermeiras não distribuem correspondência.

this to Brecht but he was evasive – , you talk with him on this. My efforts now are to enlist good people like Schmit, from Japan & East Europe – & there are many there. But it needs propaganda effort. That's why we push so hard with Fluxus festivals, so we start catching good fish. Now Schmit is very good (still only 19 but very promising). Paik is very good but Vostell in his shitty Decollage screwed up Paik. Paik is preparing a terrific exhibit with many nice things, & Vostell trying to beat all others (especially Fluxus) to deadlines prematurely took some things of Paik (of least significance) & published them. So doing more harm than good to Paik. Next weekend I will go to Wuppertal where Paik is completing setting up his “exhibit” and make a very detailed photo-reportage of his TV sets, pianos etc. etc. – all very interesting. Also the pissing contents we did in Düsseldorf (before I got to hospital) was very nice. – 8 guys standing around tub and pissing – the longest piss won – it was terrific music. (& the tub was heavy to carry off from the stage!)

Eventually Schmit will be better than Paik. Schmit is now staying in my place helping out with Fluxus work, typing, packing, tape copies – AND this special Paik's review of “Monthly review of Avant Garde Hinduism” which we are going to mail out sometimes very frequently (you will be getting this “Review” soon). That's another of Paik's “Music for mail” supposedly a secret – so don't tell anyone except Brecht. This Vostell is a swindler, he is such an imitator that it goes beyond being comical. Anything he sees which he thinks is “the thing to do” he does next few months later. So when I started to work on Fluxus (leisurely). Out he rushed with his Decollage – which is a very sloppy affair – because he does not consult authors – just grabs what he can (whether copyrighted or not) & rushes to print it. He stole from me Flynt's and Ligeti's essay for Decollage 3. In Decollage 2 he included La Monte even though it is copyrighted in that ANTHOLOGY.

He included some of my things – incomplete – which made not the slightest sense when printed the way he did. That's how he operates. & Now he sees those Fluxus events, so he comes with his “Decollage musique” takes a glass stands behind the glass (audience in front of glass & throws a cake into the glass & then smears the thing, and he does the same thing – the only thing over and over and over. And I hate see these cakes go – I think it's immoral to destroy food, besides I like cakes. (I am not writing too small?) So Vostell is coming to New York this spring to throw the cake. He thinks he may do it at your Yam festivals!! Anyway he wants to get more material for his “Decollage.” He like most Germans can't see someone else doing what they should be doing. After all, “Deutschland ist über Alles.” Stockhausen and Helms are others like Vostell – Nationalistic megalomaniacs. Except for Tomas Schmit (who himself is very sceptical of Germans) I don't see any promising Germans – just a bunch of pretenders towards greatness and imitators. (This decollage business was done by Hains & Dufrene while Vostell did not even know that French word.) But now he is the “High- priest” of decollage. – That's enough about Vostell, you will meet him this spring & form your own opinion.

While I was writing this letter they released me from the hospital – so that my days of leisure have ended and I must finish this letter & start working 8 hours a day on crap. That fine pen got fouled up so I must use another pen. Your letter, you know, the one to the hospital did not have any name on the envelope HA! HA! So what do they do? They open to see to whom it could be & what do they find? The Hospital Events. HA! HA! & the cards, – it almost got to the nurses. But unfortunately nurses do not distribute mail. That could have

Poderia ter sido perigoso.

Então por favor me dê suas opiniões – ideias etc. a respeito de:

1. sugerido por Watts – mala compartimentalizada – maleta
2. filme em loop
3. FRENTE COMUM -! MUITO IMPORTANTE!

CENTRALIZAÇÃO – IDENTIDADE ETC ETC. –

Mande-me todos os estudos para filme, - fotos – MANDE – CONTINUE A MANDAR TODAS ESSAS COISAS! (Eu talvez tenha em alguns meses os \$340 para lhe mandar para a cópia do filme). Escreverei depois de ver a “exposição” de Paik.

Saudações – George

P.S. O que é está câmera de filme Arriflex? Quem a fabrica? Me diga quem é o fabricante – tenho formulário de importação falsos – talvez eu consiga diretamente da fábrica. Você precisa de algum equipamento japonês? Em algumas semanas lhe enviarei pelo correio uma caixa de FLUXUS Is, para que você possa distribuí-los – não descreverei minhas homenagens, já que estão no Fluxus e você as verá lá. (a mais ou menos 10 homenagens a 10 pessoas como você, Brecht, La Monte, etc.)

been dangerous.

So please let me know your opinions – ideas etc. on:

1. suggested Watts – compartmentalized suitcase – “attaché” case
2. loop-films –
3. COMMON FRONT -! VERY IMPORTANT!

CENTRALIZATION – IDENTITY ETC ETC. –

Send me all those film studies, – pictures – SEND – KEEP SENDING ALL THINGS! (I may have in a few months the \$340 to send you for film copy). I will write after I see Paik’s “exhibit”

Best regards – George.

P.S. What’s this Arriflex movie camera? Who makes it? Let me know manufacturer – I have fake import forms – I could maybe get direct from factory. Need any Japanese equipment? In few weeks I will mail to you via parcel post a case of FLUXUSES I’s, so you can distribute them – I won’t describe my hommages, since they are in Fluxus so you will see them there. (there are about 10 hommages to 10 peoples like yourself, Brecht, La Monte etc.)

Este lado está vazio

This side is empty

Também está vazio

Also empty

Nada aqui

Nothing here

George Maciunas, Boletim Fluxus nº 6, 6 de abril de 1963

BOLETIM FLUXUS NO 6, 6 DE ABRIL DE 1963

| | |
|-----------------------------|------------------|
| Distribuição: George Brecht | Emmett Williams |
| Henry Flynt | Daniel Spoerri |
| Dick Higgins | Robert Filiou |
| Allan Kaprow | Ben Vautier |
| Jackson Mac Low | Tomas Schmit |
| Jonas Mekas | Nam June Paik |
| Bob Morris | Toshi Ichiyamagu |
| Ben Patterson | Yoko Ono |
| Stan Vanderbeek | |
| Robert Watts | |
| La Monte Young | |
| Walter de Maria | |

I PROPOSTA PARA AÇÕES PROPAGANÍSTICAS PARA O NOV FLUXUS EM NOVA IORQUE (durante o período maio-nov)

A. Propaganda através de demonstrações e piquetes (como os organizados por H. Flynt)

B. Propaganda através de sabotagem e interrupção de

- a) sistema de transporte
 - 1 "panes" programadas de uma frota de automóveis e caminhões fluxus que tenham a mostra pôsteres, exposições, etc no meio dos cruzamentos mais movimentados, como Time Square, 5ª avenida com rua 57, tunnel da rua 242, entradas de pontes etc. "Panes" podem ser feitas através de pneus furados, motores parados, "mercadorias" (panfletos num dia ventoso, garrafas com água colorida, objetos que rolem, etc.) derrubadas no chão.
 2. Entupimento de carros do metrô durante horas de pique com objetos grandes (como instrumentos musicais grandes, contrabaixos, tambores, as caixas de Walter de Maria, postes longos, placas grandes com anúncios do Fluxus etc. etc.
- b) sistema de comunicações.
 - 1 impressão e venda em esquinas da cidade de versões "revisadas e preparadas" de edições do NY Times, Daily News, etc. com anúncios do Fluxus (como "107 dias para o Fluxus", no dia seguinte "106 dias até o Fluxus" etc etc) e com notícias falsas sobre fechamentos de museus etc
 2. Conseguir programação de radio ao vivo e não tocar nada durante o horário.
 3. Encher caixas postais com milhares de pacotes (contendo tijolos pesados, etc) com endereços de vários jornais, galerias, salas de concerto, museus. O "remetente" ou o destinatário seriam forçados a pagar pelos "pacotes"
- c) museus, teatros, galerias:
 1. interrupção de concertos durante momentos "sensíveis" com "bombas de fedor", "bombas de espirro" etc.
 2. Encomendas pelo telefone em nome de museus, teatros, galerias, a serem entregues na hora exata ou logo antes da aberturas. Encomendar objetos grandes: cadeiras alugadas, mesas, palmeiras, caixões, madeira, folhas de compensado, tijolos, areia, carvão, a serem entregues na calçada.
 3. Interromper entradas de salas de concertos, teatros, museus, galerias, etc durante horas críticas, chamando (pelo telefone) vários táxis, ambulâncias, bombeiros, etc. etc. (isso poderia ser combinado com a "pane" da frota Fluxus)

C. Propaganda através de "composições" apresentadas em ruas e outros lugares públicos (por exemplo

1. O quarteto de cordas de Nam June Paik (arrastar nas costas puxando por uma corda contrabaixo, cello, violinos, etc. por ruas, escadas)(arrastar como um carro de brinquedo).
2. Apresentar o evento de metrô de R. Watts durante horário de pique (performance de grupo), eventos casuais, eventos em banheiros etc.
3. Carregar pôsteres em museus, salas de concerto, teatros, que digam (em letras pequenas) composição "x" e (em letras bem grandes) "Museu fechado (ou transferido para o Fluxus) por causa de ...(cano de esgoto estourado, vazamento de urinóis, ou outras razões).

George Maciunas, Fluxus Newsletter nº 6, April 6, 1963

FLUXUS NEWS - POLICY LETTER NO. 6 APRIL 6, 1963

Distribution: George Brecht
Henry Flynt
Dick Higgins
Allan Kaprow
Jackson Mac Low
Jonas Mekas
Bob Morris
Ben Patterson
Stan Vanderbeek
Robert Watts
La Monte Young
Walter De Maria

Emmett Williams
Daniel Spoerri
Robert Filliou
Ben Vautier
Tomas Schmit
Nam June Paik
Toshi Ichiyonagi
Yoko Ono.

I PROPOSED PROPAGANDA ACTION FOR NOV, FLUXUS IN N.Y.C. (during May – Nov. period)

A. Propaganda through pickets & demonstrations (such as organized by H. Flynt)

B. Propaganda through sabotage & disruption:

- a) transportation system:
1. Prearranged "break down" of a fleet of fluxus autos & trucks bearing posters, exhibits etc. in the middle of busiest traffic intersections, such as Time sq. 5th & 57 & 42 st. Tunnel, bridge entries, etc. "Break downs" can include flat tyres, stalled engines, spilled "merchandise" (leaflets in windy days, bottles with colored water, rolling objects, etc.)
 2. Clogging up subway cars during rush hours with cumbersome objects (such as large musical instruments, contrabasses, drums, Walter De Maria's boxes, long poles, large signs bearing fluxus announcements etc, etc.
- b) communication system:
1. Printing & selling on street corners "revised" & "prepared" editions of N.Y. Times Daily News, etc. bearing Fluxus announcements (such as "107 days to Fluxus", next day "106 days till Fluxus" etc, etc.) bearing nonexistent news about closing of museums, etc.
 2. Arranging live radio programs of music & then not playing anything during actual broadcasting.
 3. Stuffing postal boxes with thousands of packages (containing heavy bricks etc.) addressed to various newspapers, galleries, artists etc. bearing no stamps & bearing as as return address various galleries, concert halls, museums. Either "sender" or receiver would be bound to pay for these "packages".
- c) museums, theatres, galleries:
1. Disrupting concerts at "sensitive" moments with "smell bombs", "sneeze bombs" etc.
 2. Ordering by phone in the name of the museum, theatre or gallery for delivery at the exact or just prior the opening, various cumbersome objects: rented chair, tables, palm trees, caskets, lumber, large sheets of plywood, bricks, or gravel, sand, coal for delivery at sidewalks.
 3. Disrupting entries at concert halls, theatres, museums, galleries etc. during critical hours by calling (over phone) numbers of taxicabs, ambulances, firemen etc, etc. (this would be combined with "break down" of fluxus fleet)

C. Propaganda through "compositions" performed on streets & other places (such as:

1. N.J. Paik's string quartet (dragging through streets, stairs by a string contrabass, cello, violins etc. (on their backs). (dragging like a toy wagon)
2. Performing R. Watts subway event during rush hours (group performance), casual event, washroom event etc.
3. Carrying posters at museums, concert halls, theatres saying (in small letters) composition "X" & (in very large letters) "Museum closed (or moved to Fluxus) due to.....(burst sewage line, leaking urinal or other reason).

4. a composição da linha reta de La Monte Young em calçadas movimentadas em frente de museus etc

5) Soltar balões (cheios de hélio) (programados para explodir a uma certa altura) contendo notas de dólar de R. Watts, anúncios do Fluxus, "imagens" etc. etc.

D. Propaganda através da venda de publicações Fluxus (Fluxus I, II, a, b, c, d) a serem enviados até final de abril a Nova Iorque.

II. CONTEÚDO PRELIMINAR PROPOSTO PARA FLUXUS EM NOVEMBRO EM NOVA IORQUE

1. "Concertos" em espaços fechados (teatros, apartamentos, lugares públicos, etc.) (possivelmente 10 concertos).
 2. "Concertos" em espaços abertos (ruas, estacionamentos, rios, etc.) como o Motor Vehicle Sundown (Pôr do Sol de Veículo a Motor) de Brecht, ou T.Schmit.
 3. Palestras de Henry Flynt.
 4. Exposições de objetos, ambientes, eventos em galerias, nas ruas, em veículos em movimento, saguões, banheiros, quadros murais em bibliotecas, etc
 5. Vendas de Fluxos, publicações e exposições Yam, venda de "certificados" de Ben Vautier, jogar lixo fora etc. em galerias, em veículos motorizados, carrinhos de mercado, etc.
 6. "Armory Show of new American pornography" (exposição Armory da nova pornografia americana) (filmes, fotos, eventos, objetos) - organizado por J. Mekas e Film Vulture (a incluir os planos sexuais de Paik).
 7. "Campeonato" Fluxus, competições, corridas, etc. como a competição n.1 de Paik (competição de mijo) e n.2 etc.
 8. Banquete no último dia de novembro oferecendo a convidados ilustres comida preparada com medicamentos causadores de enemas - terminar Fluxus de novembro com um grande Fluxus (possivelmente organizado por D. Spoerri)
-

Atividade de junho a setembro serão executadas por moradores de Nova Iorque. É recomendável que um comitê de planejamento (composto por co-editores do Fluxus e do Yam) seja formado para dirigir essas atividades. (talvez com cada membro se responsabilizando por uma atividade específica). Deve-se tomar cuidado para não duplicar o festival Yam-May, mas sim estendê-lo para o outono.

Tomas Schmit (possivelmente Emmett Williams, Daniel Spoerri, Rob Filliou, Ben Vautier) e eu chegaremos em meados de setembro e Nam June Paik em novembro para ajudar nas atividades de propaganda para o Fluxus nov. Em meados de setembro também teremos \$\$\$ para nos ajudar.

Cooperação e propostas de todos os que receberam esta carta serão muito apreciados.

George Maciunas

HQ. 7480 Sup. Gp. (SA) APO 666 New York NY

ou

} só até o final de abril (ou meados de maio)

6241 Eihalten Gräfliche Str 17, Alemanha Ocidental (por favor respondam antes do fim de abril)

depois de abril estarei "fora de alcance". Propostas devem ser enviadas a Tomas Schmit, 5 Köln-Müheim, Rudesheimer str.14 com quem mantereí contato uma vez por mês, ou Jonas Mekas GPO Box 1499 NY

4. La Monte Young straight line composition on crowded sidewalk at museum etc.
5. Releasing balloons (helium filled) (arranged to explode high in the air) bearing R. Watts dollar bills, fluxus announcements, "pictures" etc. etc.

D. Propoaganda through sale of fluxus publications (fluxus I, II, a,b,c,d.): to be dispatched by end April to N.Y.C.

II PROPOSED PRELIMINARY CONTENTS OF NYC FLUXUS IN NOV.

1. "Concerts" in enclosed spaces (theatre, lofts, public places.) (possibly 10 concerts)
 2. "Concerts" on open spaces (streets, parking lots, river etc.) such as Brecht – Motor Vehicle Sundown, or T. Schmit.
 3. Lectures by Henry Flynt.
 4. Exhibits of objects, environments, events at galleries, on streets, on moving vehicles, lobbies, toilets, bulletin boards of libraries etc. etc. etc.
 5. Sale of fluxus, Yam publications & exhibits, sale of Ben Valtier "certificates", disposal of garbage etc. in galleries, by moving vehicle, fruit carts etc.
 6. "Armory show of new American pornography" (film, pictures, events, sex, objects) – being arrange by J. Mekas & Film Vulture (& to include Paik – pianos)
 7. Fluxus "championship" contests, races, etc. such as Paik contest no.1 (pissing contest) & no. 2 etc.
 8. Banquet on last day of Nov. giving distinguished guest food prepared with strong enema producing medicines – ending No. Fluxus with a grand fluxus. (possibly arranged by D. Spoerri)
-

Activities during June – Sept should be carried out by N.Y. residents. It is suggested that a committee (consisting of fluxus & yam co-editors) be formed to direct these activities. (possibly each member being responsible for a specific activity). Care should be taken not to duplicate Yam – May festival but rather extend it into Autumn.

Tomas Schmit (possibly Emmett Williams, Daniel Spoerri, Rob. Filliou, Ben Valtier) & myself will arrive mid September and Nam June Paik in November to assist in the propoaganda & Nov. Fluxus activities. By mid Sept. also \$\$ will arrive to assist us.

Cooperation & proposal from all recipients of this letter will be highly appreciated.

George Maciunas

HQ. 7480 Sup. Gp. (SA) APO 666 New York, N.Y.

or }till end of April only. (or mid May)

6241 Ehlhalten, Gräfliche Str. 17, West Germany (please reply before end of April)

after end of April I will be "unreachable." proposals should be sent to Tomas Schmit, 5 Köln – Mülheim, Rüdesheimer Str. 14 with whom I will keep contact once a month, or Jonas Mekas GPO Box 1499, N.Y.I. OR 7-9539

Jackson Mac Low para George Maciunas, 25 de abril de 1963

De George Maciunas
6241 Ehlhalten
Gräfliche,
West Germany

Para Jackson MacLow
965 Hoe Avenue
Bronx 59, New York - USA
Day of Niagra, 25 de abril de 1963

Caro George

LAMENTO DIZER QUE NÃO ESTOU A FAVOR DE NENHUMA DAS PROPOSTAS CONTIDAS NO BOLTEIM DE NOTÍCIAS-POLÍTICA N.6 6 DE ABRIL DE 1963, I EU NÃO ME Oponho À CULTURA SÉRIA - - MUITO PELO CONTRARIO EU SOU COMPLETAMENTE A FAVOR & ESPERO E CONSIDERO QUE MEU TRABALHO SEJA UMA GENUINA CONTRIBUIÇÃO À ELA. É CLARO QUE ME Oponho A ALGUNS ASPECTOS DO QUE É CHAMADO DE CULTURA SÉRIA & ESPECIALMENTE AOS TIPOS ERRADOS DE PRESTIGIO LIGADOS A TIPOS REAIS & ALGUNS FALSOS DE CULTURA SÉRIA E ESPECIALMENTE ME Oponho A SUA COMERCIALIZAÇÃO E USO (POR PESSOAS QUE NO FUNDO SE OPÕE MUITO MAIS A ELA DO QUE VOCÊ OU HENRY) PARA PROPOSITOS ANTI-SOCIAIS E ATÉ MESMO ANTI-CULTURAIS. ESTE É UM PROBLEMA COMPLEXO E COMPLICADO & NENHUM ATAQUE BLUNDERBUSS CONTRA A CULTURA (SÉRIA OU NÃO) COMO UM TODO (COMO A CAMPAGNA "DESTRUA ARTE" DE HENRY OU A MAIORIA DAS SUAS PROPOSTAS) FARÁ ALGUMA COISA PARA REMEDIAR O QUE HÁ DE ERRADO DA S TUAÇÃO ATUAL. EU NÃO SOU NENHUM UM POUCO CONTRA ARE OU MÚSICA OU TEATRO OU LITERATURA, NOVOS OU VELHOS. SOU CONTRA A PREPONDERÂNCIA DA CULTURA DE MUSEUS (INCLUSIVE DO "MUSEISMO-MODERNO") ASSIM COMO CONTRA ATIVIDADES VOLTADAS APENAS PARA O PRESENTE & "ÚTEIS" NO PRESENTE & CERTAMENTE GOSTARIA DE VER ISSO MUDAR, MAS NÃO QUERO ELIMINAR MUSEUS (EU GOSTO DE MUSEUS) OU CONCERTOS DE MÚSICA ANTIGA OU PRODUÇÕES DE PEÇAS ANTIGAS — SIMPLEMENTE PARA ENCONTRAR FORMAS DE EVITAR QUE ELAS SEJAM USADAS MAL OU CONFUNDIDAS COM A CULTURA DO PRESENTE OU (COMO AINDA FAZEM) OFUSCANDO VASTAMENTE ATIVIDADES CULTURAIS NO & PARA O PRESENTE. SEUS FESTIVAIS E ATIVIADES COMO O YAM DAY (DIA INHÂME) SÃO PASSOS NA DIREÇÃO CERTA. PERFORMANCES REAIS EM LUGARES PÚBLICOS TAMBÉM SERIAM – SE FEITOS DA MANEIRA CERTA. EU SOU, NO ENTANTO, CONTRA TODA SABOTAGEM & PERTURBAÇÃO DESNECESSÁRIA. AS CONSIDERO SEM PRINCÍPIOS, SEM ÉTICA E IMORAIS NO SENTIDO BÁSICO DE SEREM ANTISOCIAIS & PREJUDICIAIS ÀS MESMAS PESSOAS QUE MINHAS ATIVIDADES CULTURAIS PRETENDEM AJUDAR. ISTO TUDO PARECE SADISMO BOBO. & COMO TAL TEM MAIS CARA DE FASCISMO DO QUE DE QUE QUALQUER TIPO DE SOCIALISMO DIGNO DE SEU NOME, SEJA LIBERTÁRIO,

Jackson Mac Low to George Maciunas, 25 April 1963

To George Maciunas
6241 Ehlhalten
Gräfliche,
West Germany

From Jackson MacLow
965 Hoe Avenue
Bronx 59, New York - USA
Day of Niagra 25 April 1963

Dear George

I'M SO SORRY TO SAY THAT I'M NOT IN FAVOR OF MOST OF THE PROPOSALS CONTAINED IN FLUXUS NEWS – POLICY LETTER NO. 6 APRIL 6, 1963, I. I'M NOT OPPOSED TO SERIOUS CULTURE – QUITE THE CONTRARY. I'M ALL FOR IT & I HOPE & CONSIDER MY OWN WORK IS A GENUINE CONTRIBUTION TO IT. OF COURSE I AM OPPOSED TO CERTAIN ASPECTS OF WHAT IS CALLED SERIOUS CULTURE & ESPECIALLY TO THE WRONG KINDS OF PRESTIGE ATTACHED TO SOME REAL & SOME BOGUS KINDS OF SERIOUS CULTURE & MOST ESPECIALLY I'M OPPOSED TO ITS COMMERCIALIZATION & USE (BY PEOPLE WHO ARE AT HEART MUCH MORE OPPOSED TO IT THAN ARE YOU OR HENRY) FOR VARIOUS ANTI-SOCIAL & EVEN ANTI-CULTURAL PURPOSES. THIS IS A COMPLEX & COMPLICATED PROBLEM & NO BLUNDERBUSS ATTACK AGAINST CLUTURE (SERIOUS OR OTHER-WISE) AS A WHOLE (SUCH AS HENRY'S 'DESTROY ART' CAMPAIGN OR MOST OF YOUR PROPOSALS) WILL DO ANYTHING TO REMEDY WHAT'S WRONG IN THE PRESENT SITUATION. I AM NOT AT ALL AGAINST ART OR MUSIC OR DRAMA OR LITURATURE, OLD OR NEW. I'M AGAINST THE OVERBALANCE OF MUSEUM CULTURE (INCLUDING 'MODERN-MUSEUMISM') AS AGAINST PRESENT-MINDED & PRESENTLY 'USEFUL' CULTURAL ACTIVITIES & WD CERTAINLY LIKE TO SEE THE BALANCE TIPPED THE OTHER WAY, BUT I WD NOT WANT TO ELIMINATE MUSEUMS (I LIKE MUSEUMS) OR CONCERTS OF OLD MUSIC OR PRODUCTIONS OF OLD DRAMAS – MERELY TO FIND WAYS TO KEEP THEM FROM BEING MISUSED OR MISTAKEN FOR THE CULTURE OF THE PRESENT ON (AS THEY STILL DO) VASTLY OVERSHADOWING CULTURAL ACTIVITIES IN & FOR THE PRESENT. YOUR FESTIVALS & ACTIVITIES SUCH AS YAM-DAY ARE STEPS IN THE RIGHT DIRECTION. SO WD BE REAL PERFORMANCES IN PUBLIC PLACES – IF DONE IN THE RIGHT WAY. I AM, HOWEVER, AGAINST ALL SABOTAGE & NEEDLESS DISRUPTION. I CONSIDER THEM UNPRINCIPLED, UNETHICAL & IMMORAL IN THE BASIC SENSE OF BEING ANTISOCIAL & HURTFUL TO THE VERY PEOPLE WHOM MY CULTURAL ACTIVITIES ARE MEANT TO HELP. IT SEEMS ALL SILLY SADISM. & AS SUCH IT SMACKS MORE OF FASCISM THAN OF ANY KIND OF SOCIALISM WORTHY OF THE NAME, WHETHER LIBERTARIAN,

DEMOCRÁTICO OU BENEVOLENTEMENTE AUTORITÁRIO (DEIXAREI ABERTA AQUI A POSSIBILIDADE DE QUE O DO 3º TIPO EXISTE E QUE REALMENTE SEJA UM SOCIALISMO. INSISTO QUE TODAS AS ATIVIDADES CULTURAIS DEVEM SER VERDADEIRAMENTE BENEVOLENTES & POSITIVAS & FEITAS COM UM ESPÍRITO DE AMOR, INVÉS DE COM UM DE DESPREZO DESDENHOSO OU ÓDIO OU POLÊMICA. EXCETO EM ALGUMAS CIRCUNSTÂNCIAS EXCEPCIONAIS, EU NÃO ME ESFORÇARIA PARA ATACAR &/OU DEFILO TIPOS ERRADOS DE ATIVIDADE CULTURAL. EU PREFERIRIA LEVAR A DIANTE OS TIPOS CERTOS DE ATIVIDADE CULTURAL (OU DE QUALQUER OUTRA ATIVIDADE) & COM PERSEVERANÇA TEIMOSA FAZER TUDO QUE PUDER PARA SUBSTITUIR O NEGATIVO COM O POSITIVO, CONFIANDO NO FATO DE QUE QUALQUER PASSO NA DIREÇÃO CERTA É UM PASSO NA DIREÇÃO CERTA & QUE COM SUFICIENTES TAIS PASSOS PODEREMOS SUBSTITUIR UMA SITUAÇÃO INDESEJÁVEL COM UMA DESEJÁVEL. NÃO FAREMOS ISSO FAZENDO COM QUE SE TORNE MAIS DIFÍCIL PARA O TRABALHADOR COMUM GANHAR A VIDA OU SE MOVIMENTAR PELA CIDADES OU SE COMUNICAR. AO INVÉS DE OBSTRUIR AS COISAS EU PREFERIRIA (SE OS RECURSOS ESTIVEREM DISPONÍVEIS) DESOBSTRUI-LAS. EU PREFERIRIA, AO INVÉS DE PANES DE CAMINHÕES FLUXUS, INSTITUIR ÔNIBUS FLUXUS GRATUITOS & CARONAS EM CARROS PRIVADOS PARA TORNAR A IDA DAS PESSOAS AO TRABALHO MAIS FÁCIL AO INVÉS DE MAIS DIFÍCIL. EU COLOCARIA NOTÍCIAS SOBRE MUSEUS, GALERIAS, CONCERTOS, E PEÇAS DE TEATRO GRATUITOS EM PUBLICAÇÕES FLUXUS QUE CONTENHAM NOSSOS TRABALHOS E QUE SEJAM DISTRIBUIDOS COMO PANFLETOS EM ESQUINAS. ONDE HÁ GREVES OU PARALIZAÇÕES EM ANDAMENTO, EU DISTRIBUÍRIA PANFLETOS E LIVRETOS QUE TIVESSEM NAS DUAS PRIMEIRAS PÁGINAS MENSAGENS FORTES DE APOIO E DE SOLIDARIEDADE PELOS GREVISTAS OU TRABALHADORES PARALIZADOS & ENTÃO FAZER COM QUE ESTAS MENSAGENS SEJAM SEGUIDAS DE ANÚNCIOS DOS NOSSOS CONCERTOS, EXPOSIÇÕES E PUBLICAÇÕES, JUNTAMENTE COM VÁRIOS EXEMPLOS DE NOSSOS TRABALHOS. QUANDO A PIQUETES DE GREVISTAS OU PASSEATAS PELA PAZ & A LIBERDADE OU CONTRA A GUERRA NO VIETNAM OU O MOLESTAMENTO DE CUBA OU TESTES NUCLEARES OU ABRIGOS ANTIBOMBA OU TREINOS OBRIGATÓRIOS CONTRA BOMBARDEIOS EM ESCOLAS OU A PENA DE MORTE OU SEGREGAÇÃO & DISCRIMINAÇÃO RACIAIS, EU SOMARIA SIMILARMENTE NOSSAS VOZES A UMA TAL ATIVIDADE ENQUANTO AO MESMO TEMPO "PROPAGANDIZARIA" AS NOSSAS PRÓPRIAS ATIVIDADES CULTURAIS. EU SEMPRE FARIA O QUE FOSSE POSSÍVEL E FACTÍVEL PARA ASSOCIAR NOSSAS ATIVIDADES CULTURAIS COM AÇÕES SOCIAIS POSITIVAS - - NUNCA COM AS ANITSOCIAIS. DAR - AJUDAR - SERVIR - TORNAR AS COISAS MAIS AGRADÁVEIS & E MENOS FEIAS NÃO MAIS. A VIDA É SUFICIENTEMENTE FEIA E DOLOROSA PARA A MAIORIA DAS PESSOAS. VAMOS TORNÁ-LA UM POUCO MELHOR AO INVÉS DE PIOR. POR ISSO SOU A

DEMOCRATIC OR BENEVOLENTLY AUTHORITARIAN (I'LL LEAVE OPEN THE POSSIBILITY HERE THAT THE 3RD KIND EXISTS & WHETHER IT REALLY IS A SOCIALISM). I INSIST THAT ALL CULTURAL ACTIVITIES BE TRULY BENEVOLENT & POSITIVE & DONE IN THE SPIRIT OF LOVE RATHER THAN ONE OF SCORNFUL CONTEMPT OR HATRED OR POLEMIC. I WOULD NOT, EXCEPT IN CERTAIN EXCEPTIONAL CIRCUMSTANCES, BOTHER TO ATTACK &/OR DEFILE WRONG TYPES OF CULTURAL ACTIVITY. I WOULD RATHER CARRY ON THE RIGHT KINDS OF CULTURAL ACTIVITY (OR ANY OTHER ACTIVITY, FOR THAT MATTER) & BY DOGGED PERSEVERANCE DO ALL I CAN TO REPLACE THE NEGATIVE BY THE POSITIVE, TRUSTING THAT ANY STEP IN THE RIGHT DIRECTION IS A STEP IN THE RIGHT DIRECTION & THAT BY ENOUGH SUCH STEPS WE WILL BE ABLE TO SUPERCEDE AN UNDESIRABLE SITUATION BY A DESIRABLE ONE. WE WON'T BE ABLE TO DO THIS BY MAKING IT HARDER FOR THE ORDINARY WORKER TO MAKE HIS LIVING OR TO GET ABOUT THE CITY OR TO COMMUNICATE. RATHER THAN CLOGGING THINGS I WOULD PREFER (IF FUNDS WERE AVAILABLE) TO HELP UNCLOG THEM. I WOULD PREFER, TO BREAKDOWNS OF FLUXUS TRUCKS, TO INSTITUTE FREE FLUXUS BUSES & PRIVATE-CAR POOLS TO MAKE THINGS EASIER FOR PEOPLE TO GET TO WORK RATHER THAN HARDER. I'D GIVE OUT FREE MUSEUM, GALLERY, CONCERT & THEATRE NEWS IN FLUXUS PUBLICATIONS CONTAINING OUR WORKS & DISTRIBUTED LIKE HANDBILLS ON STREET CORNERS. WHERE THERE ARE STRIKES OR LOCKOUTS IN PROGRESS, I WOULD DISTRIBUTE LEAFLETS & BOOKLETS HAVING ON THE FIRST COUPLE OF PAGES STRONG MESSAGES OF SUPPORT SOLIDARITY FOR THE STRIKERS OR LOCKED-OUT WORKERS & THEN HAVE THESE MESSAGES FOLLOW-ED BY ANNOUNCEMENTS OF OUR CONCERTS, EXHIBITS & PUBLICATIONS, ALONG WITH SEVERAL EXAMPLES OF OUR OWN WORKS. WHERE THERE ARE PICKET LINES OR WALKS FOR PEACE & FREEDOM OR AGAINST THE WAR IN VIETNAM OR THE HARASSMENT OF CUBA OR NUCLEAR TESTING OR BOMB SHELTERS OR MANDATORY SCHOOL SHELTER DRILLS OR CAPITAL PUNISHMENT OR RACIAL SEGREGATION & DISCRIMINATION, I WOULD SIMILARLY ADD OUR VOICES TO SUCH AN ACTIVITY WHILE AT THE SAME TIME 'PROPAGANDIZING'. FOR OUR OWN CULTURAL ACTIVITIES. I WOULD ALWAYS DO WHAT IS POSSIBLE & FEASIBLE TO ASSOCIATE OUR CULTURAL ACTIVITIES WITH POSITIVE SOCIAL ACTIONS - NEVER WITH ANTISOCIAL ONES. GIVE - HELP - SERVE - MAKE THINGS PLEASANTER & LESS UGLY NOT MORE SO. LIFE IS UGLY & PAINFUL ENOUGH FOR MOST PEOPLE. MAKE IT A LITTLE NICER FOR THEM RATHER THAN EVEN WORSE. THUS I FAVOR ALL PROPOSALS FOR PUBLIC & PRIVATE EXHIBITS, CONCERTS, ETC., WHICH HAVE A BENEVOLENT & HELPFUL AURA ABOUT THEM - I OPPOSE ALL WHICH HAVE A SCORNFUL,

FAVOR DE TODAS AS PROPOSTAS PARA EXPOSIÇÕES, CONCERTOS, ETC., PUBLICOS E PRIVADOS – QUE TENHAM UMA AURA BENEVOLENTE E DE AJUDA – ME OPOŃHO A TODAS QUE TENHAM UM TOM DESDENHOSO, ODIOSO OU DESTRUTIVO. CONSTRUA O MELHOR E O PIOR CAIRÁ PELO SEU PRÓPRIO PESO. “FORME A ESTRUTURA DA NOVA SOCIEDADE DENTRO DA CASCA DA VELHA”, CITANDO E. V. DEBS, O SOCIALISTA AMERICANO, & TAMBÉM O PREÂMBULO DOS TRABALHADORES INDUSTRIAIS DO MUNDO, A UNIÃO ANARCO-SINDICALISTA AMERICANA. PORTANTO EU SERIA A FAVOR DE I.C. 1, 2, 3, 4, & 5 SE EXECUTADAS NO ESPÍRITO CERTO. TAMBÉM DE I.D. TAMBÉM DE II. 1, 2, 4, & 5 – SEM-JOGAR-FORA-O-LIXO. MAS EU GOSTARIA DE VER MUITO MAIS MANIFESTAÇÕES POSITIVAS COMO AS QUE MENCIONEI ACIMA – AS QUE ASSOCIAM NOSSOS TRABALHOS A FORÇAS SOCIAIS POSITIVAS E QUE MELHORAM AS COISAS. AS OUTRAS SÃO UM SADISMO DADA DA CLASSE MÉDIA CONHECIDO A TEMPO (CHOCAR A CLASSE MÉDIA É UMA DAS ATIVIDADES PREDILETAS DA CLASSE MÉDIA) & ESTÃO TRISTEMENTE FORA DE LUGAR NO NOSSO MUNDO ATUAL. EU NÃO TENHO A MENOR IDÉIA DE PORQUE VOCÊ ACHOU QUE EU GOSTARIA DE ME INVOLVER COM TAIS ATIVIDADES. OU PORQUE VOCÊ ACHOU QUE GEORGE BRECHT OU LA MONTE YOUNG OU BOB MORRIS OU RICHARD MAXFIELD OU QUALQUER UM DOS OUTROS EXCETO TALVEZ HENRY (QUE TAMBÉM ACHA QUE SÃO, NA MAIORIA, SEM PRINCÍPIOS E NENHUM UM POUCO ÚTEIS (EXCETO PELOS PIQUETES CONTRA ATIVIDADES CULTURAIS E A APRESENTAÇÃO DE SUAS PRÓPRIAS PALESTRAS – ELE TALVES SEJA A FAVOR DESSAS AÇÕES) PARA SEUS OBJETIVOS – QUE SÃO MUITO DIFERENTES DOS MEUS AGORA). ALIÁS, ESTOU EM INTERESSADO EM HENRY COMO ARTISTA – COMO INVENTOR DA ARTE CONCEITUAL & COMO UM IMPROVISADOR INSTRUMENTAL BRILHANTE – NÃO COMO PROPAGANDISTA ANTICULTURAL OU PENSADOR POLÍTICO (APESAR DE QUE ALGUMAS DE SUAS NOÇÕES POLÍTICAS SÃO BOAS – EU TAMBÉM SOU A FAVOR DOS MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO DOS POVOS COLONIAIS & DOS AFRO-AMERICANOS & DOS PORTO-RIOUENHOS & COMÉRCIO & NEGOCIAÇÕES CONCILIATÓRIAS COM CHINA, CUBA, RUSSIA & OS OUTROS PAÍSES CHAMADOS DE “SOCIALISTAS”) (MAS TAMBÉM ACHO QUE A MAIORIA DAS FORMAS DE MARXISMO É REPLETA DE HALF-BAKED TENDÊNCIAS REACIONARIAS E ANTIHUMANAS & E QUE AINDA VAI LEVAR UM BOM TEMPO ATÉ QUE ESTES SEJAM SEPARADOS DOS FEITOS DOS VÁRIOS POVOS E REVOLUÇÕES LIDERADAS POR MARXISTAS). ESPERO QUE VOCÊ CRIE UMA ABORDAGEM MODERNA NÃO-DADA COMPLETAMENTE DIFERENTE PARA A “PROPAGANDA FLUXUS” & OUTRAS ATIVIDADES FLUXUS – UMA ABORDAGEM PELA QUAL LERÍAMOS E ATRAIRÍAMOS AS PESSOAS TRABALHADORAS – NÃO APENAS AS CLASSES MÉDIA E ALTA – OU MELHOR, AQUELAS CAMADAS ESPECIALMENTE DECADENTES QUE ESTÃO SEMPRE EM BUSCA DE MAIS UMA EMOÇÃO SANDOMASOQUISTA. ELES SÃO OS ÚNICOS QUE VOCÊ CONSEGUIRÁ ATINGIR COM A MAIORIA DAS ATIVIDADES QUE VOCÊ PROPÔS NO BOLETIM DE NOTÍCIAS-POLÍTICA N.6. EU PROVAVELMENTE COPIAREI OU REPRODUZIREI ESTA CARTA (ATÉ ESSE PONTO) & ENVIAREI PARA OS OUTROS NA SUA LISTA DE DISTRIBUIÇÃO, SE POSSÍVEL.

HATEFUL, DESTRUCTIVE TONE. CONSTRUCT THE BETTER & THE WORSE WILL COLLAPSE OF ITS OWN WEIGHT. “FORM THE STRUCTURE OF THE NEW SOCIETY WITHIN THE SHELL OF THE OLD”, TO QUOTE E.V. DEBS, THE AMERICAN SOCIALIST, & ALSO THE PREAMBLE OF THE INDUSTRIAL WORKERS OF THE WORLD, THE AMERICAN ANARCHO-SYNDICALIST UNION. THUS I WD FAVOR I.C. 1, 2, 3, 4 & 5 IF PROPERLY CARRIED OUT IN THE RIGHT SPIRIT. ALSO I.D. ALSO II. 1, 2, 3, 4, & 5-WITHOUT-THE-GARBAGE-DISPOSAL. BUT I WD WANT TO SEE MANY MORE POSITIVE MANIFESTATIONS SUCH AS THOSE I’VE MENTIONED ABOVE – ONES ASSOCIATING OUR WORKS WITH POSITIVE & AMERIORATIVE SOCIAL FORCES. THE OTHER STUFF IS OLD TIME MIDDLE-CLASS (TO SHOCK THE MIDDLE CLASS IS A FAVORARITE MIDDLE-CLASS ACTIVITY) SADISTIC DADA & SADLY OUT OF PLACE IN OUR PRESENT WORLD. I HAVE NO IDEA WHY YOU THOUGHT I WD WANT TO ENGAGE IN SUCH ACTIVITIES. OR WHY YOU THOUGHT GEORGE BRECHT OR LA MONTE OR BOB MORRIS OR RICHARD MAXFIELD OR ANY OF THE OTHERS EXCEPT MAYBE HENRY (WHO ALSO THINKS THEY ARE, FOR THE MOST PART, UNPRINCIPLED & NOT AT ALL USEFUL (EXCEPT FOR PICKETING CULTURAL ACTIVITIES & GIVING HIS OWN LECTURES – HE MIGHT FAVOR THOSE ACTIONS) FOR HIS ENDS – WHICH ARE VERY DIFFERENT FROM MINE NOW). I’M INTERESTED, BY THE WAY, IN HENRY AS AN ARTIST – AS THE INVENTOR OF CONCEPT ART & AS A BRILLIANT INSTRUMENTAL IMPROVISER – NOT AS AN ANTI-CULTURAL PROPAGANDIST OR AS A POLITICAL THINKER (ALTHO SOME OF HIS POLITICAL NOTIONS ARE OK – I TOO FAVOR THE FREEDOM MOVEMENTS OF COLONIAL PEOPLES & OF THE AFRO-AMERICANS & PUERTO RICANS & TRADE & CONCILIATORY NEGOTIATION WITH CHINA, CUBA, RUSSIA & THE OTHER SO-CALLED ‘SOCIALIST’ COUNTRIES) (BUT I THINK MOST FORMS OF MARXISM ARE LOADED WITH HALF-BAKED REACTIONARY & ANTIHUMAN TENDENCIES & THAT IT WILL BE A HELL OF A LONG TIME BEFORE THESE ARE CLEARED AWAY FROM THE POSITIVE & VERY REAL ACHIEVEMENTS OF THE VARIOUS MARXIST-LED REVOLUTIONS & PEOPLES). I HOPE YOU WILL COME UP WITH A WHOLE DIFFERENT MODERN NON-DADA APPROACH TO “FLUXUS PROPAGANDA” & OTHER FLUXUS ACTIVITIES – AN APPROACH BY WHICH WE WD READ & ATTRACT THE WORKING PEOPLE – NOT JUST THE UPPER & UPPER MIDDLE CLASSES – OR RATHER, THOSE ESPECIALY DECADENT LAYERS OF THOSE CLASSES THAT ARE ALWAYS ON THE LOOKOUT FOR ONE SANDOMASOCHISTIC THRILL. THEY’RE THE ONLY ONES YOU WILL REACH AT ALL WITH MOST OF THE ACTIVITIES YOU PROPOSE IN FLUXUS NEWS-POLICY LETTER NO. 6. I WILL PROBABLY MIMEO OR OTHERWISE REPRODUCE THIS LETTER (TO THIS POINT) & SEND IT TO THE OTHERS ON YOUR DISTRBUTION LIST, IF POSSIBLE.

CARO TOMAS SCHMIT: DE ACORDO COM A ÚLTIMA FRASE ACIMA ESTOU LHE ENVIANDO UMA CÓPIA DE MINHA CARTA À MACIUNAS. POR FAVOR ME DIGA OUAIS FORAM SUAS REAÇÕES A ELA ASSIM COMO AO BOLETIM FLUXUS N.6 DE GEORGE. DICK HIGGINS RECOMENDOU VOCÊ FORTEMENTE COMO UM TRADUTOR DE ALEMÃO PARA OS MEUS TRABALHOS. IMAGINO QUE VOCÊ POSSA TER VISTO ALGUNS DOS QUE MANDEI PARA GEORGE PARA O FLUXUS ASSIM COMO ALGUNS QUE ERAM PARA SER (OU FORAM) APRESENTADOS EM FESTIVAIS FLUXUS. ACREDITO QUE GEORGE DEU A CASPARI DO TEATRO AM DOM MINHAS 2 PEÇAS THE MARRYING MAIDEN (A DONZELA QUE SE CASA) (APRESENTADA AQUI POR 10 MESES PELA LIVING THEATER) & VERDUROUS SANGUINARIA (APRESENTADA EM ABRIL DE 1962 DUAS VEZES NO APARTAMENTO DE YOKO ONO NA SÉRIE DE LA MONTE YOUNG & E UMA VEZ NA GALERIA AG DE GEORGE). SE VOCÊ O VER OU SE OUISER PERGUNTAR A RESPEITO DELAS, GOSTARIA QUE VOCÊ TENTASSE TRADUZIR-LAS A PARTIR DE SUAS CÓPIAS - - SENÃO (SE VOCÊ NÃO OUISER OU NÃO FOR VÊ-LO) ME AVISE & EU LHE MANDAREI AS CÓPIAS. PROVAVELMENTE SERIA MELHOR DEIXAR CASPARI COM SUAS CÓPIAS & PEGAR NOVAS COMIGO SE VOCÊ ESTIVER INTERESSADO. TAMBÉM, SE QUALQUER DAS COISAS QUE GEORGE TEM (ELE TEM MUITAS COISAS MINHAS, ALGUMAS FORA DO FLUXUS, OUTRAS DENTRO) LHE INTERESSAREM PARA SEREM TRADUZIDAS, EU APRECIARIA MUITO QUE VOCÊ TENTASSE. PASSE TODAS AS PALAVRAS EM INGLÊS PARA O ALEMÃO: TODAS AS PALAVRAS EM ALEMÃO PARA O INGLÊS: & DEIXE AS OUTRAS LÍNGUAS COMO ESTÃO. SAUDAÇÕES. PAZ.

JACKSON MAC LOW

DEAR TOMAS SCHMIT: IN ACCORD WITH THE LAST SENTENCE ABOVE I AM SENDING YOU A COPY OF MY LETTER TO GEORGE MACIUNAS. PLEASE LET ME KNOW YOUR REACTIONS TO IT AS WELL AS TO GEORGE'S FLUXUS LETTER NO. 6. DICK HIGGINS HAS STRONGLY RECOMMENDED YOU AS A POSSIBLE GERMAN TRANSLATOR FOR MY WORKS. I IMAGINE YOU MAY HAVE SEEN SOME OF THE ONES I SENT TO GEORGE FOR FLUXUS AS WELL AS SOME THAT WERE TO BE (OR WERE) PERFORMED IN FLUXUS FESTIVALS. I BELIEVE GEORGE GAVE CASPARI OF THE THEATER AM DOM MY 2 PLAYS THE MARRYING MAIDEN (PERFORMED FOR 10 MONTHS HERE BY THE LIVING THEATER) VERDUROUS SANGUINARIA (PERFORMED IN APRIL 1962 TWICE AT YOKO ONO' LOFT IN LA MONTE YOUNG'S SERIES & ONCE AT GEORGE'S AG GALLERY). IF YOU SEE HIM OR WD WANT TO INQUIRE ABOUT THEM, I'D LIKE YOU TO TRY TRANSLATING THEM FROM HIS COPIES - OTHER- WISE (IF YOU DON'T OR THINK YOU WON'T SEE HIM) LET ME KNOW & I'LL SEND YOU COPIES. PROBABLY IT WOULD BE BEST TO LEAVE CASPARI HIS COPIES & GET NEW ONES FROM ME IF YOU ARE INTERESTED. ALSO IF ANY OF THE THINGS GEORGE HAS (HE HAS MANY THINGS OF MINE, SOME NOT IN FLUXUS. MANY IN) APPEAL TO YOU FOR TRANSLATION I'D GREATLY APPRECIATE YOUR GIVING THEM A TRY. PUT ALL ENGLISH WORDS INTO GERMAN: ALL GERMAN WORDS INTO ENGLISH: & LEAVE OTHER LANQUAGES AS THEY ARE. BEST WISHES. PEACE.

JACKSON MAC LOW

George Maciunas, Boletim Fluxus nº 7, de 1 de maio de 1963 (ultimo dia APO)

Distribuição: George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Jonas Mekas, Bob Morris, Ben Patterson, Stan Vanderbeek, Robert watts, La Monte Young, Walter De Marla, Emmett Williams, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vaultier, Tomas Schmit, Nam June Paik, Toshi Ichiyonagi and Yoko Ono.

MAIS PROPOSTAS PARA O FLUXUS NOVA IORQUE DE TOMAS SCHMIT: ATIVIDADES ANTES DO FESTIVAL

1. Mudar nomes e títulos em pôsteres de concertos etc., por exemplo... "hoje na sala de concertos – Quinteto em Sol maior de (Emmett Williams)" ou ... "hoje no Metropolitan Opera – (FLUXUS) por R. Wagner" etc. etc. Esta mudança pode ser efetuada colando etiquetas pré-impressas.
2. Colar cartões em prédios, carros, árvores, dizendo por exemplo... "esta é uma música-perigo de Dick Higgins" ou "poema de Tomas Schmit" etc. etc.
3. No dia antes do festival colar uma quantidade imensa de pôsteres que digam "hoje não é um dia! Amanhã será dia cinco de novembro! (se o concerto estiver agendado para o dia 5) ou "amanhã será o dia FLUXUS!"
4. No dia da abertura do concerto ligar para todos os museus, teatros, salas de concerto, etc. pelo telefone, anonimamente, e dizer "há uma bomba-relógio no seu prédio!" Pequenos pacotes, bem escondidos e contendo um cartão no qual estará escrito "bomba" devem ser depositados nestes locais. – Desta maneira todos os museus, teatros, salas, etc. fechariam durante a noite, um dia cujo aniversário seria celebrado como dia Fluxus nos anos seguintes.

GRAND FESTIVAL FLUXUS

- 1ª noite: uma pessoa, anunciando "a primeira noite do Grande Festival será amanhã", e depois deixando o palco (peça de G.M.)
- 2ª noite: um ônibus (ou barco) leva a platéia para fora da cidade e os deixa lá, voltando vazio. (composição de T.Schmit).
- 3ª noite: as pessoas ganham ingressos gratuitos para a 4ª noite.
- 4ª noite: as portas se abrem mas não há apresentação (composição de La Monte Young);
- 5ª noite: uma pessoa, vestida de policial, anuncia: "esta performance foi proibida pelo governo!" e deixa o palco
- 6ª noite: as portas do teatro são trancadas, um enorme barulho se ouve de dentro (gravação de palmas, musica, gritos, barulhos, etc.).
- 7ª noite: uma pessoa anuncia: "a próxima performance será amanhã no Carnegie Hall";

George Maciunas, Fluxus News Letter No.7, May 1, 1963 (last APO day)

Distribution: George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Jonas Mekas, Bob Morris, Ben Patterson, Stan Vanderbeek, Robert watts, La Monte Young, Walter De Marla, Emmett Williams, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vaultier, Tomas Schmit, Nam June Paik, Toshi Ichiyonagi and Yoko Ono.

FURTHER PROPOSALS FOR N.Y.C. FLUXUS FROM TOMAS SCHMIT: PREFESTIVAL ACTIVITIES

1. Change names & title on concert posters etc., for instance... "today in town hall – Quintet in G major by (Emmett Williams)" or ... "today in Metropolitan Opera – (FLUXUS) by R. Wagner" etc, etc. This change can be affected by pasting preprinted labels.
2. Attach or paste cards to buildings, automobiles, trees etc, saying for instance... "this is a danger music by Dick Higgins" or poem by Tomas Schmit" etc, etc.
3. On the day before the festival post an immense number of posters inscribed: "today is no day! Tomorrow will be the fifth on November! (if concert is to start on the 5 th) or "tomorrow will be FLUXUS day!"
4. On the day of the opening concert call all museums, theatres, concert halls etc., by phone, anonymously, saying: "there is a time-bomb in your facility!" Little packages, well hidden & containing a card inscribed "bomb" should be deposited in these locations. – In this way all museums, theatres, halls etc, would be closed for the evening, the anniversary of which would be celebrated as Fluxus day through the coming years.

GRAND FLUXUS FESTIVAL

- 1 st. evening: one performer, announcing "the first evening of the Grand Festival will be tomorrow evening" exit. (G.M. piece)
- 2 nd. evening: a bus or (or boat) carries the audience beyond the city and deposits them there, returning empty. (T. Schmit composition.)
- 3 rd. evening: people get free tickets for the fourth evening. – exit.
- 4 th. evening: doors open, but no performances. (La Monte Young – comp.)
- 5 th. evening: one performer in policeman's uniform announces: "this performance was forbidden by government!" exit.
- 6 th. evening: doors of theatre are locked-up, an immense noise is to heard from inside (tape recorded hand clapping, music, shouting, noises etc.)
- 7 th. evening: one performer announces: "next performance will be tomorrow at Carnegie Hall".

DE NAM JUNE PAIK: COMPOSIÇÕES DE RUA & TEATRO MÓVEL
– frota fluxus

1. Herói ou heroína Fluxus: (dedicado a Frank Trowbridge) – urinar no trilho do metrô assim fazendo com que o metrô pare.
2. Zen para a rua: adulto na posição de lótus, com olhos entreabertos, se coloca num carrinho de criança e é empurrado por outro adulto ou por crianças por um shopping ou por uma rua calma.
3. Suíte do arrastamento: arrastar com um cordão por ruas, escadas, chãos: bonecas pequenas ou grandes, bonecas nuas ou vestidas, quebradas, ensangüentadas, ou novas, homens e mulheres de verdade, instrumentos musicais, etc. etc.
4. 2 homens uniformizados usando máscaras de gás carregando numa maca uma "vítima da bomba atômica" (uma mulher) com metade do corpo preparado para parecer ferido e deformado, a outra metade com roupas sexualmente provocantes.
5. Corrida de 100 metros numa rua muito movimentada no centro.
6. TEATRO MÓVEL (frota Fluxus de carros e caminhões) algumas atividades mencionadas na carta N.6, outras ainda não reveladas.

DE HENRY FLYNT:

Último evento culminante do festival, na maior sala, com a maior platéia – uma palestra de Henry Flynt: denunciando todas as atividades do Festival Fluxus como aspectos da decadente cultura séria e explicando sua doutrina e campanha BRENDA.

DE JACKSON MAC LOW:

1. Integração do Festival Fluxus com atividades políticas como:
Apoio a a) grevistas e trabalhadores impedidos de trabalhar
b) caminhadas da paz

Denúncia e agitação contra:

- a) guerra do Vietnam
- b) agressão americana contra Cuba
- c) testes nucleares
- d) segregação e discriminação racial
- e) pena de morte etc, etc, etc...

Em geral: associação com atividades e ações sociais positivas, nunca com atividades anti-sociais, terroristas como as atividades de sabotagem propostas na carta 6.

A carta 6 parece ter causado muitos mal-entendidos de vários que a receberam. A carta 6 não foi apresentada como uma decisão, um plano definido ou uma ordem, mas sim como uma proposta sintética ou como um sinal, um estímulo para começarmos, com debate entre e convite para propostas dos que a receberam (o que a carta fez parcialmente). O plano verdadeiro do Festival Fluxus dependerá do comitê de planejamento (depois que todas as propostas tenham sido consideradas por todos), e estarão formalizados provavelmente até setembro, visto que nenhum entusiasmo foi demonstrado no sentido de realizar as atividades durante os meses de verão.

George Maciunas

FROM NAM JUNE PAIK: STREET COMPOSITIONS, & MOVING
THEATRE – fluxus fleet

1. Fluxus hero or heroine: (dedicated to Frank Trowbridge) – piss on the subway track & stop thus the train.
2. Zen for the street: adult in lotus posture & eyes half shut positions himself in a child carriage (perambulator) and is pushed by another adult or several children through a shopping center or calm street.
3. Dragging suit: drag by a string along streets, stairs, floors: large or small dolls, naked or clothed dolls, broken, bloody or new dolls, real man or woman, musical instruments, etc, etc.
4. 2 uniformed men wearing gas masks carry on a stretcher an "atom bomb victim" (a woman) half of the body prepared in a manner of cruel wounds & deformities, the other half in a sex-tease.
5. 100 meter running race in a very crowded downtown street.
6. MOVING – THEATRE (Fluxus fleet of cars & trucks) some activities mentioned by Paik in newsletter 6, others not yet disclosed.

FROM HENRY FLYNT:

Last culminating festival event, in largest hall, largest audience – a lecture By Henry Flynt: denouncing all Fluxus festival activities as decadent serious culture aspects & expounding his BRENDA doctrine & campaign.

FROM JACKSON MAC LOW:

1. Integration of Fluxus festival with political activities such as:
Support of a) Strikers & locked-out workers
b) Walks for peace

Denunciation & agitation against:

- a) War in Vietnam
- b) U.S. aggression toward Cuba
- c) Nuclear testing
- d) Racial segregation & discrimination
- e) Capital punishment etc, etc, etc...

In General: association with positive social action & activities, never with antisocial, terroristic activities such as sabotage activities proposed in newsletter 6.

Newsletter 6, seems to have caused considerable misunderstanding among several recipients. This newsletter 6 was not intended as a decision, settled plan or dictate, but rather – as a synthetic proposal or rather a signal, stimulus to start a discussion among, and an invitation for proposals from – the recipients (which it did – partly). The actual plan for Fluxus Festival will depend on the planning committee (after all proposals have been considered by all), and will be formalized most likely in September, since no enthusiasm was shown for activities to be carried out during Summer months.

George Maciunas

Fluxus é uma “coletividade” & não deve ser associada com algum indivíduo fluxus específico. Em outras palavras, fluxus tende a de-individualizar indivíduos e um performer sozinho tenderia a individualizar o indivíduo ao invés de enfatizar o “coletivo”.

George Maciunas para Dick Higgins e Alison Knowles, março de 1963

FLUXUS É ANTI-PROFISSIONAL.

George Maciunas para Tomas Schmit, 1964

Esses concertos, publicações etc. FLUXUS são, na melhor das hipóteses, transicionais (poucos anos) & temporários, durando somente até o momento em que as artes eruditas possam ser totalmente eliminadas.

George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964

FUNDIR as estruturas culturais, sociais e político-revolucionárias para chegar em uma frente unida de ação.

Do Manifesto Fluxus, fevereiro de 1963

Fluxus is a "collective" & should not be associated with any particular fluxus individual. In other words fluxus tends to de-individualize individuals & a single performer would tend to individualize individual rather than emphasise the "collective".

George Maciunas to Dick Higgins and Alison Knowles, March, 1963

FLUXUS IS ANTI-PROFESSIONAL.

George Maciunas to Tomas Schmit, 1964

These Fluxus concerts, publications etc. - are at best transitional (a few years) & temporary until such time when fine art can be totally eliminated.

George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964

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

From Fluxus Manifesto, February, 1963

George Maciunas para Tomas Schmit, começo de junho de 1963

Caro Tomas:

Você pode assinar meu nome. A carta esta OK. Talvez use o cabeçalho Fluxus. (?) talvez pareça "vanguardista" demais (?) Melhor então não usar.

Se você não passar na prova, eu lhe buscarei, e dirigirei o Ford grande (não vender) assim posso levar mais livros comigo. Será apenas uma questão de ter suficiente gasolina ou dinheiro para gasolina.

AGORA O FESTIVAL: (Amsterdã)

Espero que não custe muito imprimir porque também estou com pouco dinheiro.

Escreva para De Ridder & peça a ele para convidar ou mandar ingressos gratuitos para a imprensa (muito importante para o nosso Fluxus Nova porque que publiquem resenhas nos jornais!!!)

Incluso está o título para o "Festum Fluxorum"

Endereço, data & informações sobre ingressos - podem ser adicionados por De Ridder

Para o programa sugiro o seguinte: (digite com a IBM sobre papel especial & mande para para De Ridder) (digite tudo isso com a IBM (talvez em inglês))

Composições de Rua

- Nam June Paik - Zen para a rua Suite arrastada & quarteto de cordas Corrida de 100 metros.
- Tomas Schmit - Ready-mades de rua (cartões nos automóveis, prédios) Montagem de rua (revisar pôsteres existentes etc.)
- Ben Patterson - Uma dança bem dentro da lei, (em alguma esquina bem movimentada)
- La Monte Young - Composições 1961
- George Maciunas - Homenagem a La Monte Young
- George Brecht - 3 Eventos amarelos, 3 peças para Piano 1962
- Ben Vautier - certificados (Ben talvez vá, he escrevi) & outras peças de rua.
- Robert Watts - Evento de banheiro em banheiro público específico se há algum em Amsterdã
- Emmett Williams - Canção de contar (todas as versões seriam maravilhosas na rua)
- Composições de Teatro (devem ser traduzidas para o holandês?)
- Nam June Paik - Prelúdio para cadeiras (se as cadeiras forem soltas e puderem ser separadas com uma corda etc.) Se nada puder ser feito com as cadeiras mas se elas forem numeradas então:
- Tomas Schmit - Sanitas 165
- Emmett Williams - canção de contar simultaneamente com Alison Knowles - Peça de Arte para Crianças
- Ben Patterson - Peça de papel (Você deve procurar algum tipo barato de papel de jornal em Amsterdã, como um rolo que levamos a Düsseldorf procure por estes papéis nas sedes dos jornais - eles normalmente tem grandes

George Maciunas to Tomas Schmit, early June 1963

Dear Tomas:

You can sign my name. Letter sounds OK. Use Fluxus letterhead maybe. (?) maybe it looks too "avant-garde" (?) Better then not to use.

If you don't pass exam, I will pick you up, and I will drive large Ford (not sell it) then I can take more books with me. It will just be a question of having enough gasoline or money for gasoline.

NOW THE FESTIVAL: (Amsterdam)

I hope printing won't cost much since I am short on money too.

Write De Ridder & ask him to invite or send free tickets to the press (very important for our NY Fluxus to get newspaper reviews!!!!)

Included is "Festum Fluxorum" title:

Address, date & ticket information - can be added by De Ridder.

Program I suggest as follows: (type it with IBM on special paper & mail to De Ridder) (type all that on IBM (maybe in English))

Street compositions

- Nam June Paik - Zen for the street Dragging suite & quartet for strings 100 meter race.
- Tomas Schmit - Street ready-mades (cards on autos, buildings) Street montage (revising existing posters etc.)
- Ben Patterson - A very lawful dance, (at some busiest street corner)
- La Monte Young - 1961 Compositions
- George Maciunas - Homage to La Monte Young
- George Brecht - 3 yellow Events, 3 Piano pieces 1962
- Ben Vautier - certificates (Ben may come, I wrote him.) & other street pieces.
- Robert Watts - Washroom event in specific public toilet if there are any in Amsterdam).
- Emmett Williams - Counting song (all versions would be wonderful in the street)
- Theatre compositions (must be translated into dutch?)
- Nam June Paik - Chair prelude (if chairs are loose or can be prepared, roped off etc.) if nothing can be done with chairs but they are numbered then:
- Tomas Schmit - Sanitas 165
- Emmett Williams - counting song simultaneous with Alison Knowles - Child Art Piece
- Ben Patterson - Paper piece (You must look in Amsterdam for cheap newstype-paper, like the roll we brought to Düsseldorf look for such papers at newspapers - they usually have large

quantidade de rolos usados pela metade.)

- Emmett Williams - Peça de voz para La Monte Young
Daniel Spoerri - Homage a l'Allemagne (isto deve acabar com a idéia de que somos neo-nazistas entre os holandeses)
George Brecht - Solo de saxofone, Música de pingos (2 versões)
Arthur Køepcke - Música enquanto se trabalha (nós tiramos os papéis do palco)
Emmett Williams - Sinfonia do alfabeto (só se ele mesmo vier) (Se ele não vier podemos apresentar Patterson - Lagoa)
Dick Higgins - Constelações 7 & 4.
Emmett Williams - Canção de dúvida em 4 direções para 5 vozes (2 versões)
Robert Watts - 2 polegadas
Benjamin Patterson - Septeto (Variações de Tomas Schmit)
Jackson Mac Low - Cartas para Íris, números para o silêncio.
Nam June Paik - um para violino solo.
George Maciunas - In Memoriam para Adriano Olivetti.
Tomas Schmit - Sanitas 35
Györgi Ligeti - Trois bagatelles.
Tomas Schmit - peça de piano n. 1 para G.M.
La Monte Young - peça de piano n. 2 para David Trudor.
Toshi Ichianagi - Peça de piano n. 5 (só se eles tiverem um piano ereto)
George Brecht - peça de piano 1962.
George Brecht - Competição Fluxus
George Brecht - Direção
Robert Watts - Evento de palavras

Exposições

- George Brecht - 10 itens.
Robert Watts - evento de hospital, cartas de jogo, balança
Tomas Schmit - poemas
Ben Vautier - "escultura viva" & outros itens
Walter De Maria - evento para a platéia
Nam June Paik - toda a coisa que você vai fazer.

Além disso podemos tocar música eletrônica – talvez antes do concerto, ou em algum momento durante se De Ridder conseguir equipamento – sem ter que gastar.

Richard Maxfield - música de tosse
sinfonia pastoral
vapor
radio
música noturna

John Cage - mixagem Fontana.

Adicione qualquer coisa que você ache que possa combinar em Amsterdã. Não devemos tentar tornar o evento grande demais – como suas propostas para o festival documental em Nova Iorque: – trancar as portas, anunciar o concerto no dia seguinte, etc., etc. a sala custaria demais & nós não teremos muito tempo uma vez que chegarmos lá.

supplies of half used-up rolls.)

- Emmett Williams - Voice piece for La Monte Young
Daniel Spoerri - Homage a l'Allemagne (this should dispel the notion among Dutch that we are neo-nazis)
George Brecht - Saxophone solo, Drip music (2 versions)
Arthur Køepcke - Music while you work (we clean up stage from papers)
Emmett Williams - Alphabet symphony (only if he comes himself) (If he does not come we can substitute Patterson - Pond)
Dick Higgins - Constellations 7 & 4.
Emmett Williams - 4 directional song of doubt for 5 voices (2 versions)
Robert Watts - 2 inches
Benjamin Patterson - Septet (Tomas Schmit Variations)
Jackson Mac Low - Letters for Iris, numbers for silence.
Nam June Paik - one for violin solo.
George Maciunas - In Memoriam to Adriano Olivetti.
Tomas Schmit - Sanitas 35
Györgi Ligeti - Trois bagatelles.
Tomas Schmit - piano piece no. 1 for G.M.
La Monte Young - piano piece no. 2 for David Trudor.
Toshi Ichianagi - Piano piece no. 5 (only if they have an upright)
George Brecht - piano piece 1962.
Nam June Paik - Fluxus Contest
George Brecht - Direction
George Brecht - Word event

Exhibits

- George Brecht - 10 items.
Robert Watts - hospital event, playing cards, weighing scale
Tomas Schmit - poems
Ben Vautier - "living sculpture" & other items
Walter de Maria - event for audience
Nam June Paik - all the thing you will do.

In addition we can play electronic music – maybe before concert, or somewhere during if De Ridder can get equipment – without any cost.

Richard Maxfield - cough music
pastoral symphony
steam
radio
night music

John Cage - Fontana mix.

Add anything you think would fit in Amsterdam. We should not try to do it in too large a scale - like your proposals for N.Y. festival documentaire: – locking doors, announcing concert next day, etc., etc. the hall would cost too much & we don't have so much time while there.

Acabo de receber uma carta de Ben Vaultier! Uma carta muito entusiástica – o festival de Nice está absolutamente confirmado. Você terá que chegar lá no dia 21 de julho para ajudar com os preparativos etc. Se eu dirigir o Ford grande poderei leva-lo a Nice naquela data. Os esforços de Vaultier são muito interessantes. Ele chamará a TV de Monte Carlo. Talvez também uma banda para marchar nas ruas (poderiam todos – cada músico tocar uma marcha diferente – simultaneamente ou todos tocarem um tom ou não tocarem nada mas segurarem os instrumentos como se os estivessem tocando etc. etc. etc.)

Tudo parece estar muito bem.

Pergunta – você acha que poderá se sustentar entre Londres e Nice – 2 semanas? Eu diria (se eu for com o ford) que você poderia facilmente dormir no Ford – já que é tão grande) (nós levaremos o colchão então). Comer não seria mais caro do que em Köln. OK? Daí você viajaria comigo de Londres até Nice, tranquilamente via vale do Loure, Poitu, Mediterrâneo etc. etc. –

Ainda não sei se Emmett terá dinheiro suficiente mas eu o convencerei a ir. Spoerri não quer ir, diz que não é 100% fluxus.

Escreverei de novo com mais notícias a respeito de Nice. Avise-me se De Ridder precisar de mais alguma coisa & me conte como ele está indo.

Saudações, George

Just received letter from Ben Vaultier! Very enthusiastic letter – Nice festival absolutely confirmed. You will have to get there July 21 to help preparations etc. If I drive with large Ford I could take you to Nice on that date. Vaultier's efforts are very interesting. He will get Monte Carlo TV. Also maybe a band to march the streets (they could all – each musician play a different march – simultaneously or all play one tone or play nothing but hold instruments in playing position etc. etc. etc.)

All sound very good:

Question – you think you could support yourself between London and Nice – 2 weeks? I would say (if I go with ford) you could easily sleep in Ford – since it is so large.) (we take your mattress then). Eating would not be more expensive than Köln. OK? Then you could travel with me from London to Nice, leisurely via Loure valley, Poitu, Mediterranean etc. etc. –

I still don't know whether Emmett can afford but I will talk him into going. Spoerri does not want to go, says he is not 100% fluxus.

I will write again with further news re: Nice. Let me know whether De Ridder needs anything more & how he is making out.

Regards' George.

George Maciunas para Tomas Schmit, final de junho começo de julho 1963

Caro Tomas:

Como é que Londres está reagindo à sua presença? O chão está confortável? Pelo que entendi de John Cale deveremos fazer o seguinte (revisarei e apresentarei sugestões alternativas).

1. Emmett Williams. – Canção para contar. (deve ser apresentada primeiro) Eu também sugeriria: peça de voz para La Monte Young, que deve ser anunciada somente após a performance da mesma
2. Sua Peça de piano n.1
Você poderia fazer a minha piano n.1 logo antes da sua. Você colocaria o piano no centro, o que já seria a peça & em seguida anunciar a sua.
3. Robert Watts – 2 polegadas. Eu esqueci de lhe dar o rolo de papel de duas polegadas! Tente conseguir um. O rolo que tenho é um rolo para maquina de calcular que não foi usado. Você poderia também fazer alguns colando tiras umas nas outras & depois as enrolando.

Alternativa:

Robert Watts – evento de hospital. Consiga uma foto da Rainha ou Kennedy ou MacMillan, qualquer coisa assim coloque 3 marcas (ou só uma) e bata rapidamente e com força um bastão que tenha uma bola de borracha ou feltro na ponta. Griffith Rose tem este tipo de martelo. Pegue emprestado dele. OK? Ou:

Watts – evento 10. O único que fizemos em Amsterdam, com fósforos & sino ou gongo.

4. Nam June Paik – uma para violino solo.

Apresente esta apenas se conseguir um violino de graça.

Alternativa:

Zen para a rua – enquanto os espectadores estiverem entrando – faça na rua.

5. Meu Olivetti. Apresente apenas se os performers conseguirem fazê-la em tempo exato. Eu esqueci de lhe dar o metrônomo! Você terá então de pegar um emprestado ou conseguir um maestro.

Faça o seguinte:

1. Chapéu-côco – vestido formalmente!
Talvez alguém pudesse vir de fraque e com cartola (cilindro) de seda? Isso seria bom.
2. Saudação militar. Talvez você pudesse conseguir um oficial de verdade com um uniforme bem ornamentado??
3. Guarda-chuva – vestido normalmente com roupas casuais.
4. Curvar-se em direção à platéia (curvar-se bruscamente)
5. Sentar na cadeira
6. Curvar-se na direção oposta à da platéia (só se você conseguir um homem gordo)

George Maciunas to Tomas Schmit, late June or early July 1963

Dear Tomas:

How is London reacting to your presence? Comfortable floor? As I understood from John Cale we were to do the following, (which I will review and suggest alternates).

1. Emmett Williams. – Counting song. (should be first)
I also would suggest: voice piece for La Monte Young, which should be also announced only after its performance.
2. Your Piano piece no.1
You could do my piano no.1 just before yours. You would position piano in center which would be the piece & then announce your piece.
3. Robert Watts – 2 inches. I forgot to give you the roll of 2 inch paper! Try to obtain some. The roll I have is an unused roll for adding machine. You could also make some up by gluing strips together & then rolling it.

Alternate:

Robert Watts – hospital event. Get picture of Queen or Kennedy or MacMillan, anything like that put 3 marks (or only one) and hit quickly and strongly with stick having rubber or felt ball on end. Griffith Rose has such hammers. Borrow from him. OK? Or :

Watts – event 10 . The only one we did in Amsterdam, with matches & bell or gong.

4. Nam June Paik – one for violin solo.

Do this only if you can get a violin free.

Alternate:

Zen for street – just when audience is coming in – do in street.

5. My Olivetti. Do it only if performers can do in strict time. I forgot to give you metronome!
So you must borrow one or get conductor.

Do following:

1. Bowler hat – dressed formally!
Maybe someone can come in tails (Frak) and with silk top hat (cilinder)? That would be good.
2. Military salute. Maybe you could get a real officer in fancy uniform???
3. Umbrella – normally dressed in street clothes.
4. Bow towards audience (sharp bow)
5. Sit on chair
6. Bow away from audience (only if you can get fat man)

7. Apontar para a platéia (alguém vestido de padre ou um advogado de peruca!!!)
8. Fechar o zipper da calça – alguém como um beatnik ou um mendigo. (faça apenas se a universidade permitir).
6. Dick Higgins – Constelação n.7 com panelas, gongos, sinos E capacete se você conseguir. Tente conseguir muitos soldados. Ou pegue seus capacetes emprestados.
7. George Brecht – Música pingada ambas as versões. Mas de novo me esqueci dos conta-gotas.

Alternativa

O quarteto de Brecht – se você conseguir que lhe emprestem 4 instrumentos a cordas.

Alternativa – ou melhor **INDISPENSÁVEL**

O Evento de Palavras de Brecht – SÁIDA. No final do concerto tente também fazer com que caibam os seguintes.

8. Toshi Ichianagi – musica para piano n.5

Partitura em anexo não siga todas as linha horizontais. Os números indicam os segundos a partir do começo (ou contagens longas)

9. Ben Patterson – septeto – balão, dardo – versão com apito. Você precisa de balões para isso. Talvez John Cale consiga alguns para você

NÃO GASTE NENHUM DINHEIRO!!!

10. Emmett – canção de dúvida em 4 direções. Você tem apitos, Emmett trará partituras.

Não Perca Apitos!!! Ou Dardos!

Irei a Londres na sexta apenas se conseguir encontrar outra maneira de poupar dinheiro. No momento não tenho nenhuma idéia para isso, então devo abdicar de ir a Londres – isso me poupará \$40, senão não durarei até Nice

Agora Muitos outros ítems

Você poderia escrever cartas para

1. F. Becker & Co. Wiesbaden – Biebrich, Wiesbadener Str. 43
- Pedindo em meu nome (Assine por mim) para imprimirem todas as coisas que pedi para o dia 16 de julho. E mais:
- a. 2000 folhas com mãos apontando, tinta preta sobre papel branco. Papel mais barato
- b. 1000 prospectos: longos no kunstdruckpapier e também aquele sobre zeitungspapier. (o item do Rechnung Nr. 23-822,3 & 4.) Peça que colem as três folhas de kunstdruckpapier na tira longa e os 2 zeitungspapier também em uma tira)
- c. Diga a eles que você ira dia 16 de julho. Na verdade talvez você deva chegar a Wiesbaden no dia 17 de julho. Fique até dia 18 e pegue materiais impressos no dia 18. Isso lhes dará 2 dias de reserva. (mas eles devem saber – eles imprimem tudo no último dia de qualquer jeito).

2. Carta para o escritório de registro de automóveis. Que eu devo assinar, então dê a Emmett para que ele leve a Paris ou envie para mim aos cuidados de Au Chapon Fin, Place des Recollets, Moissac. Estarei lá em 15 de julho & enviarei a carta assinada para você em Köln ou para você aos cuidados de Becker – gráfica em Wiesbaden.

Nesta carta você deve dizer que Eu, George Maciunas, dono de uma Citroën sedan 4 portas, ano 1948, Fahrgestellnr 495 417,

7. Point towards audience (someone dressed as a priest or a lawyer with wig!!!)

8. Zip fly – someone like a beatnik or bum. (do only if university permits).

6. Dick Higgins – Constellation no.7 with pots, gongs , bells AND helmet if you could obtain. Try to obtain many soldiers. Or borrow their helmets

7. George Brecht – Drip music both versions. But again I forgot the nose droppers.

Alternate

His quartet – if you can borrow 4 string instruments.

Alternate – or better a **MUST**

His Word Event – EXIT. At end of concert try to squeeze – in also the following:

8. Toshi Ichianagi – piano music no.5

Score enclosed don't follow all horizontal lines. Numbers indicate seconds from beginning. (or long counts)

9. Ben Patterson – septet – balloon , dart – whistle version. You need balloons for this. Maybe John Cale can get some for you.

DON'T SPEND ANY MONEY!!!

10. Emmett – 4 directional song of doubt. You have whistles, Emmett will bring scores.

Don't Loose Whistles!!! Or darts!

I will come to London Friday only if I can figure some other way of saving money. Right now I have no such ideas, so I must skip London – this will save me some \$40, otherwise I won't last till Nice.

Now Several more items:

Could you write letters to:

1. F. Becker & Co. Wiesbaden – Biebrich, Wiesbadener Str. 43
- Asking them in my name (Sign for me) to print all matters that I requested for July 16th. Plus:
- a. 2000 sheets of pointing hands, black line on white paper. Cheapest paper
- b. 1000 of the prospectus: long on kunstdruckpapier and also the one on zeitungspapier. (the item of Rechnung Nr. 23-822,3 & 4.) Ask them to glue the 3 kunstdruckpapier sheets into long strip and the 2 zeitungspapier also into one long strip)
- c. Tell them you shall come July 16th. Actually you should get to Wiesbaden on July 17th. Stay till 18th and pick- up printed matter on 18th. This gives them 2 days reserve. (but they should not know it – they print everything the last day anyway).

2. Letter to automobile registration office. Which I should sign, so give it to Emmett to take to Paris or send it to me c/ o Au Chapon Fin, Place des Recollets , Moissac. I will be there July 15 & mail back signed letter either to you in Köln or to you c/o Becker – printer in Wiesbaden.

In this letter you should say that I, George Maciunas, owner of Citroën 4 door sedan, year 1948, Fahrgestellnr 495 417, authorize you Tomas Schmit, passport nr.——, to obtain

autorizo você Tomas Schmit, passaporte nr. ———, a obter o registro internacional (zulassungsschein), zoll (placas de alfândega), e a levar este automóvel à França com o propósito de revende-lo à concessionária Citroën ou entrega-lo a mim. Algo assim. OK?

O registro internacional se chama:

Internationaler Zulaussungsschein.

O escritório se chama Kraftfahrseugzulassungsstelle

Mandarei todos os documentos e diagramas sobre como encontrar estes lugares para você em Köln.

Componha as peças para Televisão!!!

De Ridder precisa delas.

Caso a imprensa em Londres lhe entreviste & peça para explicar sobre o Fluxus você pode relatar ou citar nosso manifesto Fluxus que jogamos na platéia.

1. Purgar (descrição do dicionário)
Purgar o mundo do Europanismo, da doença burguesa, intelectual, profissional, cultura comercial. Purgar o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte serial etc., etc.
2. Maré (descrição do dicionário)
Promover arte viva ou não-arte viva para que seja inteiramente entendida por todos, não só críticos, diletantes, intelectuais e profissionais.
3. Fundir (dic.)
Fundir as estruturas culturais, sociais e revolucionárias políticas para chegar a uma frente unida e ação.

Você pode mencionar o fato que os mais apreciaram nossos concertos em (Wiesbaden e Paris) eram pessoas simples e pouco sofisticadas como Housemeister, trabalhadores etc. (e normalmente crianças). E os mais avessos a eles foram os pseudointelectuais – a elite cultural: Stockhausen, Helms etc., os expoentes da “arte intelectual”.

Saudações para você & John Cale & boa sorte, George

international registration (zulassungsschein), zoll (customs plates), and take this automobile to France for the purpose of selling it back to Citroën dealer or delivery of it to me. Something like that. OK?

International registry is called:

Internationaler Zulassungsschein.

The office is Kraftfahrseugzulassungsstelle

I will send all auto documents, charts on finding all these places to you in Köln.

Compose pieces for Television!!!

De Ridder needs them.

In case the press in London interviews you & asks you to explain about Fluxus you can relate or quote our Fluxus manifesto we threw towards audience.

1. Purge (dictionary description)
Purge the word of Europanism, bourgeois sickness, intellectual, professional, commercial culture. Purge the world of dead art, imitation, artificial, abstract art, serial art etc., etc.
2. Tide (dictionary description)
Promote living art or living non-art to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes, intellectuals and professionals.
3. Fuse (dict.)
Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into a united front & action.

You can mention the fact that the ones that enjoyed our concerts most in (Wiesbaden & Paris) were simple unsophisticated people like Housemeister, workers etc. (and usually children). And the ones most opposed were all the pseudointellectuals – the cultural elite: Stockhausen, Helms etc., the exponents of “intellectual art.”

Best regards to you & John Cale & best of luck, George

George Maciunas para Tomas Schmit 8 de novembro de 1963

Caro Tomas,

Recebi sua última carta. Você parece não ter entendido uma coisa. O emprego que tínhamos para você era de fazer funcionar nossa própria impressora. Não estamos imprimindo agora nada fora, então sua referência a 6000DM & assim por diante não faz sentido. (Isso é o que o anuário Fluxus teria custado & é por isso que estamos comprando nossa própria impressora por \$1400, uma impressora offset muito boa.) Mas já que você disse que não quer vir a Nova Iorque com seu próprio dinheiro como havia sido combinado a princípio prometemos o emprego para T. Kosugi, que virá do Japão daqui a mais ou menos um mês.

Segundo item: Você parece estar dizendo que os membros do Fluxus deveriam se tornar Performers Fluxus Profissionais.

FLUXUS É ANTI-PROFISSIONAL

Se você leu o manifesto.

Os membros do Fluxus devem obter suas experiências de "arte" nas experiências do dia-a-dia, comendo, trabalhando etc., - não pelos concertos etc.

Concertos são apenas maneiras educacionais de converter os espectadores para uma tal experiência de não-arte nas suas vidas quotidianas.

Eu francamente não entendo o que você quer dizer quando diz que você pode ser mais útil para o Fluxus se não trabalhar? Utilizando fazendo o que? O que você fez na semana passada?

Fluxus deve se tornar uma estilo de vida e não uma profissão.

Você deveria ir para a Universidade e estudar matemática. Isso seria muito mais útil para o Fluxus do que se você se tornasse um beatnik - isto é inútil para o Fluxus. Jed Curtis não tem nenhum valor para o Fluxus. Não há um único homem do Fluxus em Nova Iorque que não esteja trabalhando. Até Al Hansen & Jackson Mac Low estão trabalhando. Já que o Fluxus tende para a substituição da arte pela não-arte, não haveria necessidade de artistas & os artistas deverão portanto encontrar outra profissão para ganhar a vida, senão seriam o mesmo tipo de parasitas que os artistas são (contra os quais o Fluxus se coloca).

Você entende toda esta posição?

Eu estou sugerindo muito seriamente que você complete seus estudos universitários. Estude algum assunto totalmente não-arte como ciências. OK?

Espero que você tenha enviado os apitos e os dardos! Nós precisaremos deles sem falta em dezembro e não se pode comprar este tipo de apito em Nova Iorque. Então se não enviou estas coisas ainda, por favor faça assim que possível.

Saudações,

George

Alguém já comprou as caixas de Brecht?

Você distribuiu os rolos Fluxus em Copenhague?

Você enviou a caixa de Brecht & alguns rolos para J. P. Wilhelm?

Essas são coisas úteis para o Fluxus que você poderia fazer em seu tempo livre (depois de suas 8 horas de trabalho ou estudo). OK?

Importante

Por favor me mande o que Paik lhe mandou sobre o Grupo Keisho. Paik disse que eu deveria conseguir estas informações com você.

George Maciunas to Tomas Schmit November 8, 1963

Dear Tomas.

Got your last letter. You seem to have misunderstood something. The job we had for you was running our own printing press. We are not printing now anything outside, so your reference to 6000DM & so on makes no sense. (This is what Fluxus yearbook would have cost & that's why we are buying our own press for \$1400, a very good offset press.) But since you wrote you do not wish to come to NYC with your own money as originally it was agreed we promised this job to T. Kosugi, who is coming over from Japan in a month or so.

Second item: You seem to imply that Fluxus people should turn into Professional Fluxus Performers.

FLUXUS IS ANTI-PROFESSIONAL

If you have read the manifesto.

Fluxus people must obtain their "art" experience from everyday experiences, eating, working etc., - not concerts etc.

Concerts serve only as educational means to convert the audiences to such non-art experiences in their daily lives.

I frankly can't understand what you mean when you say you can be more usefull to Fluxus by not working? Usefull by doing what? What were you doing the past-week?

Fluxus should become a way of life not a profession.

You should go to University and study mathematics. That would be much more usefull to Fluxus than your turning into a beatnik - that's useless to Fluxus. Jed Curtis is absolutely of no value to Fluxus. There is not a single Fluxus man in N.Y., who is not working. Even Al Hansen & Jackson Mac Low is working. Since Fluxus tends towards substitution of art with non-art, there would be no need for artists & the artists therefore should find another profession to earn a living, otherwise they become same kind of parasites that the very artists are (against which Fluxus is set).

Do you understand the whole position?

I am very seriously suggesting that you complete your University studies. Study some totally non-art subject like science. OK?

I hope you did mail out the whistles & darts! We absolutely need them for December & we can't buy such whistles in New York. So if you haven't mailed these things yet, please do so as soon as possible.

Best Regards,

George

Did anyone buy any Brecht boxes yet?

Have you distributed in Copenhagen the Fluxus rolls?

Did you send Brecht box & few rolls to J.P. Wilhelm?

These are the usefull things you could do for Fluxus in your spare time (after you have done your 8hrs work or study). OK?

Important

Please send me what Paik sent you on Keisho Group. Paik said I should get this information from you.

George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964

Querido Tomas:

Eu estive extremamente ocupado nestes últimos dois meses e também perdi muito tempo adoecendo de vez em quando. Estou com algumas horas livres e decidi aproveitar para responder, finalmente, às suas perguntas e (três palavras faltando) acrescentar algumas observações que fiz.

1

Perguntas:

1. Você me mandou apitos e dardos?!! (Precisaremos deles logo)!
2. Você já recolheu e pôs etiquetas em todas as caixas Brecht?
3. Você me mandou as críticas de jornais do evento Fluxus de Amsterdã?
4. O evento de Amsterdã chamou-se Fluxus?
5. Por favor me mande um relato condensado das suas últimas atividades semanais. Eu consigo escrever em uma folha então você também pode! Não há necessidade de exagerar.

Respostas às suas perguntas específicas:

1. Seu mais recente rolo tipo cartão-encarte de crítica e apresentação Fluxus para o Décollage 4 SOMENTE poderia ser feito se fosse como uma propaganda ou como item separado e não dentro do livro mas fora (talvez usado como papel de embrulho). Não poderia ser incluído como parte do livro já que o rolo foi patenteado e isso seria ilegal. Mas sua afirmação de que é a "melhor e única forma de conseguir as 850 cópias" é na melhor das hipóteses ambígua. Você distribuiu os rolos ao público de Amsterdã e Copenhague?????!! Eu não acredito que você não o tenha feito (isso seria sabotagem da sua parte) então presumo que o fez já que você ainda faz parte de FLUXUS e não foi excluído de forma alguma. A razão pela qual eu não acho que seja uma boa idéia incluir o rolo Fluxus em Décollage é que nossas listas de mala direta são muito parecidas (aliás, estou com a lista de Vostels) e seria um desperdício mandar 2 rolos para as mesmas pessoas. Então meu conselho é: NÃO INCLUA O ROLO FLUXUS NO DÉCOLLAGE!!

2. Em uma das suas cartas você pediu que eu devolvesse as suas obras. Como você se lembra (eu ainda tenho essa carta) você deu direitos exclusivos sobre todos os seus trabalhos a Fluxus. Então todos os seus trabalhos JÁ FORAM PATENTEADOS (direitos autorais internacionais) na jurisdição FLUXUS e você não pode mudar de idéia agora. Aliás você sabe que não pode publicar seus trabalhos em outras publicações (como Décollage) sem a autorização FLUXUS. Além disso, você somente pode apresentá-los com o nome Concerto FLUXUS ou então você tem de receber autorização Fluxus. Caso eles sejam apresentados com outro nome que não concertos Fluxus, então no programa cada obra tem de estar com © FLUXUS, ou com permissão de FLUXUS, dono dos direitos autorais. Você está vinculado legalmente assim como John Cage está vinculado a edições Peters. Então não temos a intenção de devolver as suas obras ou parar de apresentá-las porque o seu pedido foi feito muito tardiamente. (Chegou após a finalização das formalidades de direitos autorais.) Você não pode simplesmente mudar de idéia de mês em mês com relação a acordos de vínculo. Uma vez que você faz um acordo você tem de mantê-lo; assim como nós vamos manter a nossa parte e publicar todos os seus trabalhos. OK?

3. Você me aconselhou num tom bastante impertinente e insolente

George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964

Dear Tomas

I have been extremely busy these 2 past months & Lost some time too by being more sick now & then. I got a few free hours and thought I would write you a long overdue letter replying your questions &(three words missing) furthermore some points I made.

1

Questions:

1. Have you mailed whistles & darts to me?!! (We will need them soon)!
2. Have you collated & labeled all Brecht boxes?
3. Have you mailed me newspaper reviews of Amsterdam FLUXUS event.
4. Was Amsterdam event called Fluxus?
5. Please write me a condensed account of your past weekly activities. I could write it on one sheet, so could you! No need to exaggerate.

Answers to your specific questions:

1. Your most recent card-inserting FLUXUS-review-preview roll into Décollage 4 could be done ONLY if it is done as advertisement or as a separate item not put inside book but outside (maybe used as wrapper). It could not be included as part of book since the roll was copyrighted & that would be illegal. But your statement that it is the "best and only way to get the 850 copies of" is at best ambiguous. Did you distribute the rolls to the audiences in Amsterdam & Copenhague?????!! I can't believe that you did not (that would be sabotage on your part) so I assume that you did, since you are still part of FLUXUS and not cast-out by any means. The reason I don't think including FLUXUS roll in Décollage is good idea is that our mailing lists are very similar (in fact I have Vostels list) & it would be a waste to mail to same people 2 rolls. So my advice is: DO NOT INCLUDE FLUXUS ROLL IN DÉCOLLAGE!

2. In one of your letters you requested return of your pieces. As you recall (I still have that letter) you assigned Fluxus exclusive rights to all your works. So all your works HAVE BEEN COPYRIGHTED (International copyrights) under FLUXUS Jurisdiction & you can't change your mind now. In fact you should know that you can't publish your works in other publications (like Décollage) without FLUXUS authorization. Furthermore they can be performed ONLY under name of FLUXUS Concert or must receive otherwise FLUXUS authorization. If they are performed in other than FLUXUS concerts, then each piece must be noted on program as ©FLUXUS, or by permission of FLUXUS, copyright holder. This is legally binding just as John Cage is bound to Pete's editions. So we do not intend to send your pieces back or stop performing since your request came too late. (it came after copyright formalities were done). You just can't change your mind every few months in regards to binding agreements. Once you make an agreement you must hold on to it; Just as we will hold by having all your works published, which is what we promised on our part. OK?

3. You advised me in a very impertinent & insolent tone to

a estudar lógica e psicologia sem se dar conta de que estudei ambos em nível universitário (em cursos formais) e não somente lendo alguns livros. Então no futuro, eu te aconselho a ser mais cuidadosos com suas pressuposições e conselhos.

Instruções. (MUITO IMPORTANTE)

1. Por favor cole e ponha etiquetas, como na amostra que te mandei, nas caixas Brecht (acredito que você tem mais ou menos 120) e mande as seguintes quantidades:

30 caixas Brecht e 100 rolos Fluxus (enrolados) para a Galeria Parnass

50 caixas Brecht e 500 rolos Fluxus (colados em tiras e não enrolados) para: Galeria One} não mande uma conta nem cobre deles!

Uma caixa e um rolo para cada:

- Elisabeth Hansson, Sveriges Radio, Box 955, Estocolmo 1.
- Rudolf Fakler, 7601 Bühl Über Offenburg Schanzenweg 85
Wilhelm Bernhard, Kirchgässer. Schloss Morsbroich 509
Leverkusen.
- Petersen Presse, Glücksburg/ Ostsee, Am Thingplatz 2
- Buchhandlung an der Universität Dr. J. C. Witsch Köln-Sülz,
zülpicher Str.85
- Stedelijk Museum, Paulus potterstraat 13, Postbus 5082 Mr. L
Kloel-Chef Bilbliothel
- Claus Lincke, vorm Deiters' Buchhandlung GmbH Düsseldorf,
Königsallee 96. Postchliessfach 5206
- Heinz Beck, Düsseldorf, Gartenstr. 24
- Angelika Höfer c/o Werner Höfer. 5 Köln "Neue Illustrierte" Breite
Str. Presshaus.
- H. Sohm 7254 Münchingen
- Ulrich Volker Greef, 56 Wuppertal Elberfeld Otto-Hausmann
Ring 25

Cobre de cada 10DM (isso significa um total de 110DM que deve ser o suficiente para pagar os custos de correio etc.)

Você pode mandar uma conta para eles ou mandar um pacote de envio e coleta - assim eles deverão pagar no correio 10DM e aí você recebe dinheiro.)

Também envie:

10 caixas Brecht e 200 rolos para Karl-Erik-Welin-Sveriges Radio, Box 955 Estocolmo I. (não cobre)

2 caixas Brecht e 20 rolos cada Galerie Niepel, 4 Düsseldorf I, Grabenstrasse II e Galerie Schmela, Hunsrucken Str 16-18 Düsseldorf } cobre 20DM cada.

Assim você se livrará de 800 rolos e 100 caixas Brecht. O restante você guarda para vender você mesmo. Os livretos La Monte Young devem ser vendidos por 3DM cada.

2. Por favor mande suas novas composições o mais rápido possível pois estamos planejando agora um programa específico e publicando o programa-Pôster logo.

3. Por favor mande dardos e apitos o mais rápido possível - se é que você já não os mandou. É muito importante que a gente os receba porque não estão disponíveis aqui.

4. Empacote bem as caixas Brecht para que elas não amassem.

5. Me passe uma lista de exatamente quais e quantas publicações Fluxus você tem.

Notícias.

1. Tivemos de (*adiar*) o festival para o final de março— abril— meados de maio (durará 2 meses) porque as 4 pessoas vindo

study logics & psychology without realizing that I did study both at University level (in formal courses), not just reading a few books. So, in future, I would advise you to be more careful about your assumptions & advises.

Instructions (VERY IMPORTANT)

1. Would you please collate & label as per sample I have sent you. Brecht boxes (I believe you have about 120 of them) and mail the following quantities:

30 Brecht boxes and 100 FLUXUS rolls (rolled) to Gallerie Parnass

50 Brecht boxes and 500 FLUXUS rolls (glued in strips but not rolled) to: Gallery One} do not bill them or charge them!

One box and one roll to each:

- Elisabeth Hansson, Sveriges Radio, Box 955, Stockholm 1.
- Rudolf Fakler, 7601 Bühl Über Offenburg Schanzenweg 85
- Wilhelm Bernhard, Kirchgässer. Schloss Morsbroich 509
Leverkusen.
- Petersen Presse, Gltücksburg/ Ostsee, Am Thingplatz 2
- Buchhandlung an der Universität. Dr. J.C. Witsch. Köln-Sülz,
zülpicher Str. 85
- Stedelijk Museum, Paulus potterstraat 3, Postbus 5082 Mr.
L Kloel – Chef Bibliothel
- Claus Lincke, vorm Deiters' Buchhandlung GmbH.
Düsseldorf, Königsallee 96. Postchliessfach 5206
- Heinz Beck, Düsseldorf, Gartenstr. 24
- Angelika Höfer c/o Wemer Höfer. 5 Köln "Neue Illustrierte"
Breite Str. Presshaus.
- H.Sohm 7254 Münchingen.
- Ulrich Volker Greef, 56 Wuppertal-Elberfeld. Otto-Hausmann
Ring 25.

Charge each 10DM (that makes 110 DM which should take care of mailing expenses etc.)

You can send them a bill or send package collect – so that they must pay post office 10DM & then you get money.).

Also mail:

10 Brecht boxes & 200 rolls to Karl-Erik-Welin-Sveriges Radio, Box 955 Stockholm I.(no charge to him)

2 Brecht boxes and 20 rolls to each: Galerie Niepel, 4 Düsseldorf I, Grabenstrasse II and Galerie Schmela, Hunsrucken Str. 16-18 Düsseldorf } **charge** each 20 DM.

That will relieve you of 800 rolls and 100 Brecht boxes. The balance you should keep to sell yourself. La Monte Young booklets should be sold 3 DM each.

2. Please send your compositions as soon as possible since we are planning now the specific program & printing Poster-program soon.

3. Please mail darts, whistles as soon as possible – if you have not done so already. It is very important that we receive them since they are not available here.

4. Pack those Brecht boxes well, so they won't get squashed.

5. Let me know exactly & what FLUXUS publications you have and in what quantities.

News.

1. We had to (*postpone*) festival till end March—April—mid May. (it will last 2 months) because the 4 people coming from

do Japão estão com dificuldades de visto e não podemos começar sem eles (Paik é um deles). Além disso Robert Filliou virá somente em abril. Um programa de rádio de ½ hora (uma estação de Nova Iorque muito boa) foi agendado para fevereiro. Todos: Filliou e os japoneses ESTÃO TRABALHANDO (juntando dinheiro) para suas viagens para Nova Iorque!!!

2. Agora estamos publicando um **JORNAL MENSAL** (editado pelo novo Conselho F L U X U S - Brecht, Dick e Allison Higgins e eu). Estou te enviando um pacote de edições de janeiro (50 cópias) por navio e uma por correio aéreo. Você vai reparar que a primeira página é totalmente anônima (nenhuma "composição" de qualquer tipo - somente "ready mades"). Por favor distribua-as somente na Alemanha porque estamos mandando cópias separadamente para outros países. Mande todas as contribuições alemãs para F L U X U S P.O. Box 180. OK?

2

Bom, agora vou entrar no campo "ideológico". Primeiro vou explicar de forma breve e clara (a) os objetivos F L U X U S e logo (b) responder as questões que você levantou. Assim você poderá decidir se você quer ou não estar associado ao F L U X U S. Caso você decida se desassociar - nós renunciaremos aos nossos direitos autorais (sobre seus trabalhos) e passaremos eles a você, devolveremos seus trabalhos e formalmente o expulsaremos do movimento F L U X U S. OK? A decisão é sua e não nossa.

A. **Os objetivos F L U X U S são sociais** (e não estéticos). Estes objetivos estão ligados ao grupo LEF de 1929 na União Soviética (ideologicamente) e se preocupam com: **eliminação gradual** das belas artes (música, teatro, poesia, ficção, pintura, escultura etc.) Isto está motivado por um desejo de deixar de desperdiçar recursos materiais e humanos (como você) e desviá-los para **fins socialmente construtivos**, tais como seriam as artes aplicadas (desenho industrial, jornalismo, arquitetura, engenharia, artes gráficas e tipográficas, impressão etc.) - que são todas áreas relacionadas mais de perto às belas artes e que oferecem a melhor alternativa profissional para bons artistas.

(Está tudo claro até aqui?)

Portanto F L U X U S é definitivamente contra objetos-de-arte como bens não-funcionais a serem vendidos para sustentar o artista. Poderia ter a função pedagógica temporária de ensinar às pessoas a falta de necessidade da arte incluindo a conseqüente falta de necessidade de si. Portanto não deveria ser permanente. (Aliás, uma boa maneira de ensinar é satirizando arte e satirizando arte vanguardista! Ou si próprio! - você verá isso no primeiro jornal V TRE que estou mandando para você como material impresso). Portanto F L U X U S é **ANTI-PROFISSIONAL** (contra arte profissional ou artistas que se sustentam de arte, ou artistas que trabalham em tempo integral, dedicam sua vida à arte).

Em segundo lugar, F L U X U S é contra a arte como mediadora ou veículo de promoção do ego dos artistas já que arte aplicada deve expressar o problema objetivo a ser resolvido e não a personalidade ou ego do artista. Por essa razão F L U X U S tende a um espírito coletivo, anonimato e **ANTI-INDIVIDUALISMO** - assim como **ANTI-EUROPANISMO** (isto porque a Europa é o lugar que mais fortemente apóia e até originou a idéia de um artista profissional, da arte pela ideologia da arte, da expressão do ego do artista por meio da arte etc. etc.).

Esses concertos, publicações etc. F L U X U S são, na melhor das hipóteses, transicionais (poucos anos) e temporários, durando somente até o momento em que as belas artes possam ser totalmente eliminadas (ou pelo menos suas formas institucionais) e os artistas encontrem outro emprego. Conseqüentemente torna-se muito importante que você encontre uma outra profissão pela qual você possa se sustentar. Esta é a forma mais breve pela qual posso explicar isto.

Japan have visa difficulties, and we can't start without them (Paik among them). Also Robert Filliou will come in April only. Meanwhile a ½ hour radio program (very good N.Y.C. Broadcasting station) has been set for February. All: Filliou & the Japanese ARE WORKING (earning money) for their trips to New York!!!

2. We are printing a **MONTHLY NEWSPAPER** now (edited by new F L U X U S Council- Brecht, Dick & Allison Higgins & myself) I am sending you a pack of January issues (50 copies) by sea and one by printed-matter air mail. You will note that 1st. page is totally anonymous (no "compositions" of any sort - only "ready mades". Please distribute it in Germany only, since we are sending separately to all other countries. Send all german contributions to F L U X U S P.O. Box 180. OK?

2.

Now let me get into the "ideological" field. I will first explain in very brief & clear terms (a) F L U X U S objectives then (b) answer questions you brought. Then you will be able to make up your mind whether you wish to be associated with F L U X U S. If you decide to dissociate yourself - We shall relinquish our copyrights (on your works) to you, return your works & formally expel you from F L U X U S movement. OK? The decision is yours, not ours.

A. **F L U X U S objectives are social** (not aesthetic). They are connected to the group of L E F group of 1929 in Soviet Union (ideologically) and concern itself with: **Gradual elimination of fine arts** (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpt - etc. etc.) This is motivated by desire to stop the waste of material and human resources (like yourself) and divert it to **socially constructive ends**. Such as applied arts would be (industrial design, journalism, architecture, engineering, graphic-typographic arts, printing etc.) - these are all most closely related fields to fine arts and offer best alternative profession to fine artists.

(All clear till now?)

Thus F L U X U S is definitely against art-object as non-functional commodity - to be sold & to make livelihood for an artist. It could temporarily have the pedagogical function of teaching people the needlessness of art including the eventual needlessness of itself. It should not be therefore permanent. (Incidentally one good way of teaching is by satirizing art & satirizing avant-garde art ! Or itself! - you will notice this in the 1st V TRE newspaper I am mailing as printed matter to you). F L U X U S is therefore **ANTI-PROFESSIONAL** (against professional art or artists making livelihood from art) or artists spending their full time, their life on art.).

Secondly F L U X U S is against art as medium or vehicle promoting artists ego, since applied art should express the objective problem to be solved not artists' personality or his ego. F L U X U S therefore should tend towards collective spirit, anonymity and **ANTI-INDIVIDUALISM** - also **ANTI-EUROPANISM** (Europe being the place supporting most strongly - & even originating the idea of - professional artist, art-for art ideology, expression of artists ego through art etc. etc.).

These F L U X U S concerts, publications etc - are at best transitional, (a few years) & temporary until such time when fine art can be totally eliminated (or at least its institutional forms) and artists find other employment. It is very important therefore that you find a profession from which you could make a living. This is as brief I can write it.

B. Respostas aos seus questionamentos ideológicos:

1. Não existe revolucionário amador ou profissional. Um pré-requisito básico: um revolucionário não deve praticar algo que ele está tentando derrubar (ou pior - se sustentar por meio disso). Portanto, as pessoas F l u x u s não devem se sustentar por meio de suas atividades F l u x u s e sim, tentar encontrar uma profissão (as artes aplicadas são um bom exemplo) através da qual ele possa realizar melhor suas atividades F l u x u s. F l u x u s não é uma abstração para ocupar as horas vagas - é precisamente o trabalho que não se configura dentro das belas artes que você faz (ou fará em algum momento). As melhores "composições" F l u x u s são as mais impessoais, "ready-made" como "Exit" ("Saída") de Brecht. Este trabalho não precisa ser apresentado por ninguém já que ele acontece diariamente sem uma performance "especial" dele. Assim, nossos festivais se eliminarão (assim como a necessidade da nossa participação) quando eles se tornarem totalmente ready-mades (como a saída de Brecht). O mesmo se aplica às publicações e outras atividades transicionais. O que você faria em tal contingência? Você não pode viver às custas da sua mãe para sempre(!)

3

2. Respondendo a sua pergunta - estilo de vida F L U X U S É: trabalhar de forma socialmente construtiva e se sustentar de forma útil das 9 da manhã às 5 da tarde, das 5 da tarde às 10 da noite usar seu tempo fazendo propaganda junto a artistas ociosos e colecionadores de arte sobre seu estilo de vida e lutar contra essas pessoas, das 12 da noite até 8 da manhã dormir (8 horas é o suficiente).

Você nunca conseguirá fazer propaganda do **aspecto social** do F l u x u s se você for um parasita social! É uma contradição

A primeira pergunta que as pessoas fazem é: se você é contra a arte socialmente inútil e a arte como uma atividade parasítica, como você se sustenta? Você não pode dar como resposta "vivendo às custas da minha mãe!". É uma resposta absurda (porque você está sendo igualmente parasítico sendo um artista vivendo às custas da sociedade sem contribuir nada de construtivo a ela). Você já deve ter reparado que os melhores revolucionários estão de fato trabalhando, praticando as coisas das quais eles fazem propaganda e pregam. Consequentemente, Castro lidera um governo além de fazer discursos (propaganda). Você poderia imaginar ele somente dando discursos e deixando outra pessoa governar? Todos os revolucionários LEF de 1929 estavam trabalhando como jornalistas ou nas artes aplicadas. Todas as pessoas F l u x u s (com a exceção de Paik e você) estão trabalhando em alguma área ou das artes aplicadas ou de alguma outra área que não esteja relacionada

C. Portanto nós tomamos a decisão de aconselhá-lo a escolher uma área das artes aplicadas ou alguma outra área qualquer. Você deve obter treinamento e logo trabalhar nessa área escolhida por você. Essa será a sua atividade F l u x u s - trabalhando numa área socialmente útil e desfrutando esse trabalho sem a necessidade de fazer arte no seu tempo livre "pós horário de trabalho". Você também tem a opção de se desassociar do F l u x u s e se transformar num parasita social e um beatnik.

Pense cuidadosamente sobre isso e me conte sua decisão na próxima carta. Manteremos os direitos autorais por enquanto.

4

Razões pelo nosso sistema de direitos autorais:

1. No fim nós iríamos destruir a autoria dos trabalhos e torná-los totalmente anônimos - assim eliminaríamos o "ego" do artista - o autor seria "F L U X U S". Não podemos confiar em que cada "artista" destrua seu ego. Esse sistema de direitos autorais iria finalmente forçá-lo a destruir seu ego caso ele esteja relutante.

2. Quando fazemos direitos autorais de forma coletiva fazemos propaganda do coletivo e não do individual.

B. Answers to your ideological questions:

1. There is no such thing as amateur or professional revolutionary. Revolution is for participation of all, not only ones who are "professional" revolutionary. One basic requirement: a revolutionary should not practice something he is trying to overthrow (or even worse-making a living from it). Therefore F L U X U S people should not make a living from their F L U X U S activities but find a profession (like applied arts) **by which** he would do best F L U X U S activity. F L U X U S is not an abstraction to do on leisure hours - it is the very non-fine-art work you do. (or will eventually do). The best F L U X U S "composition" is a most non-personal, "ready-made" one like Brechts' "Exit" - it does not require any of us to perform it since it happens daily without any "special" performance of it. Thus our festivals will eliminate themselves (and our need to participate) when they become total ready-mades (like Brechts' exit). Same applies to publications & other transitional activities. What would you do in such eventuality? ? You can't live off your mother forever (!)

3

2. In answer to your question - F L U X U S way of life **IS** 9 am to 5 pm working socially constructive and useful work - earning your own living, 5 pm to 10 pm - spending time on propagandizing **your** way of life among other idle artists & art collectors and fighting them, 12 pm to 8 am sleeping (8 hours is enough).

You can't very well propagandize the **social aspect** of F L U X U S by being socially parasitic! It is a contradiction.

The first question people ask is: well if you are against art as socially useless - and a parasitic activity, what are you doing to earn your living? You can't answer "living off my mother!" it's an absurd answer, (because you are being just as parasitic as an artist living-off the society without contributing anything constructive). You will note that best revolutionaries are all actually working, practicing what they preach & propagandize! Thus Castro runs a government besides making speeches, (propaganda). Can you imagine him **only** making speeches and let some one else run the government? All L E F revolutionaries of 1929 were working as journalists or applied artists. **All** F L U X U S people (with exception of Paik & yourself) are working in some fields - some applied art, some unrelated fields.

C. Therefore - we came to a decision to advise you of choosing a field - applied arts or unrelated field - training yourself for it and then working in it. This will be **your** F L U X U S activity - working at socially useful work & enjoying it without needing to do art on spare "after work" hours. You then also have a choice of dissociating yourself from F L U X U S & becoming a social parasite & beatnik.

Give careful thought to it & let me know by next mail. We shall hold copyrights meanwhile.

4

Reasons for our copyright arrangements:

1. Eventually we would destroy the **authorship** of pieces & make them totally anonymous - thus eliminating artists "ego" - Author would be "F L U X U S". We can't depend on each "artist" to destroy his ego. The copyright arrangement will eventually force him to it if he is reluctant.

2. When we hold copyright collectively we propagandize the collective rather than the individual.

3. Quando F L U X U S aparece ao lado de cada composição com direito autoral F L U X U S ajuda a fazer propaganda do aspecto coletivo mais amplo da composição. Por exemplo: seu trabalho é reimpresso ou apresentado com uma nota dizendo "com autorização F L U X U S". As pessoas ficarão sabendo que existem mais trabalhos assim e descobrirão Brecht, Shiomi, Paik etc. Q mesmo acontece ao contrário quando alguém apresenta Shiomi - os interessados descobrirão Brecht, Paik, você etc. por meio do F L U X U S. Você entendeu?

Saudações e sinceramente espero que você continue sendo parte de F l u x u s mas de forma construtiva.

George

P.S. Eu escreverei menos do que normalmente (ou menos do que Dick Higgins) porque estou sem tempo. Então talvez eu não responda cada uma de suas cartas. Mas por favor não interprete a minha falta de resposta como raiva. Eu leio as suas cartas e absorvo o seu conteúdo. Quando o tempo permite, tento respondê-las todas. QK? Tenho de organizar meu tempo **muito eficientemente** - isso faz parte do modo de vida F L U X U S.

3. When F L U X U S is noted after each F L U X U S copyrighted composition it helps to propagandize the broader – collective aspect of the composition. For instance: your piece is reprinted or performed with notice of "by permission of F L U X U S. People then know there must be more like these – & find out about Brecht, Shiomi, Paik etc. Same works in reverse when someone performs Shiomi-interested people find out **via** F L U X U S about Brecht, Paik, yourself etc. Do you understand?

Best regards, & I sincerely hope you will stay with F L U X U S, but in a constructive way,

George.

P.S. I will write less frequently than usually (or, than Dick Higgins), because I have not enough time to do it. So I may not always reply to each of your letters – but don't interpret my non-response as anger. I read your letters & note their content. Then when time permits I try to answer them all. OK? I must organize my time **very efficiently** – that's part of F L U X U S-way of life.

Ação contra o Imperialismo Cultural, abril de 1964

A AÇÃO CONTRA O IMPERIALISMO CULTURAL CHAMA PARA QUE VOCÊ

LUTE CONTRA A DECORAÇÃO MUSICAL DO FASCISMO!

JUNTE-SE À MANIFESTAÇÃO NO CONCERTO DE COMPOSITORES DA ALEMANHA OCIDENTAL,
NA PREFEITURA (RUA 43 A OESTE DA 6ª AVENIDA), QUARTA-FEIRA, 29 DE ABRIL, ÀS 20 00 HORAS

Numa palestra na universidade de Harvard no outono de 1958, Stockhausen esnobou desdenhosamente o "jazz" como sendo "primitivo. barbaresco... batida e alguns poucos acordes. ", e de fato disse que era um lixo.

Na época que fez este ataque, de cunho fascista, sobre a música afro-americana, Stockhausen era um símbolo bem conhecido de desprezo e desdém por todos os tipos de música de trabalhadores, de fazendeiros, ou não-européia, quer fosse de americanos negros, camponeses do leste europeu, índios, ou até mesmo da música que os próprios trabalhadores da Alemanha Ocidental gostam. Todos os compositores da Alemanha Ocidental no programa de hoje à noite compartilham este desprezo, Stockhausen é seu representante mais importante.

"SÓ MINHA MÚSICA EXISTE"

A revista de Stockhausen, assim como suas palestras, tem decretado repetidas vezes que a única Música Verdadeira é a Música Européia Séria. Eles têm decretado repetidas vezes que a música de hoje deve obedecer as Leis "científicas" da Música, descobertas por Stockhausen – ou então ela não existe. (Ou seja, você tem que compor trechos de passagem (Zeitmasse), um concerto grosso (Gruppen), "Dança da Fada Açucarada" (Gesang), uma sinfonia de Mahler (Carre), ou algo do tipo.) Em outras palavras, a música do Japão, da Índia, da África, ou dos Estados Unidos, R & B ou música *hillbilly*, não existem! E a justificativa de Stockhausen: porque não é composta, porque não é feita de tons definidos, etc. etc (Die Reihe 4, o primeiro ensaio, reúne as doutrinas da claqué de Stockhausen.)

OS DECRETOS DE STOCKHAUSEN ESTÃO A SERVIÇO DO NEO-NAZISMO

Por que Stockhausen PRECISA difamar todo tipo de música de trabalhadores, precisa imitar a Música Verdadeira à das classes proprietárias Européias, precisa inventar Leis "científicas" que requerem que toda música seja baseada nas premissas da Música Européia Séria do século XIX? E principalmente dar continuidade à cruel difamação fascista da música dos povos Negros como sendo "baixa e primitiva"? Porque a Música de Stockhausen é composta para servir aos chefões da Alemanha Ocidental. Stockhausen é um laçao dos chefões da Alemanha Ocidental e de seu governo, assim como Haydn era dos Esterhazys. Ele é patrocinado principalmente pela estação de rádio do governo Cologne Radio. Como toda música da corte, a Música de Stockhausen, é claro, é uma música de decoração para os chefões da Alemanha Ocidental. Mas, mais do que isso, é ideologia, capitalista, ideologia fascista. Os decretos apresentados repetidamente por Stockhausen sobre a baixaza da música plebéia e sobre inferioridade racial da música não-européia são uma parte integral, essencial da sua Arte e de sua "apreciação". A Música de Stockhausen é ideologia fascista da Alemanha Ocidental.

OS CHEFÕES APLAUDEM STOCKHAUSEN

É claro, alguns elementos conservadores, filisteus entre os chefões tem se oposto a Stockhausen por ser "moderno demais". Mas este tipo de oposição a Stockhausen está desaparecendo rapidamente pois os chefões da Europa Ocidental e dos Estados Unidos estão se dando conta que Stockhausen é um dos melhores agentes de vendas que eles conseguirão. O governo da Alemanha Ocidental, que está nas mãos dos chefões de lá, patrocina Stockhausen e o traz aqui hoje à noite. Mais do que apenas alguns milionários norte-americanos já começaram a apoiar Stockhausen. E por causa do poder da Alemanha Ocidental e dos chefões norte-americanos, este estilo musical está sendo imposto sobre todas as nações mais fracas no "Mundo Livre".

LUTE CONTRA O PENSAMENTO MUSICAL FASCISTA!

FORA STOCKHAUSEN! JÁ EXISTEM PESSOAS DEMAIS COMO VOCÊ AQUI!

Ação contra o Imperialismo Cultural

359 Canal Street, Nova Iorque, Nova Iorque 10013

Action Against Cultural Imperialism April 1964

ACTION AGAINST CULTURAL IMPERIALISM CALLS ON YOU TO

FIGHT MUSICAL DECORATION OF FASCISM!

JOIN THE DEMONSTRATION AT THE WEST GERMAN COMPOSERS CONCERT,
TOWN HALL (43RD. STREET WEST OF SIXTH AVENUE), WEDNESDAY, APRIL 29, 8:00PM

In a lecture at Harvard in the fall of 1958, Stockhausen contemptuously dismissed "jazz" as "primitive... barbaric... beat and a few single chords...", and in effect said it was garbage.

By the time he made that fascist-like attack on Afro-American music, Stockhausen was a well known symbol of contempt and disdain for every kind of workers' farmers', or non-European music, whether the music of Black Americans, East European peasants, Indians, or even most of the music that West German workers themselves like. All of the West German composers on tonight's program share this contempt; Stockhausen is their most significant representative.

"ONLY MY MUSIC EXISTS"

Stockhausen's magazine, as well as his lectures, have decreed over and over that the one True Music is European Serious Music. They have decreed over and over that today music must obey the "scientific" Laws of Music, discovered by Stockhausen or else it does not exist. (That is, you must compose passage work (Zeitmasse), a concerto grosso (Gruppen), "Dance of the Sugarplum Fairy" (Gesang), a Mahler symphony (Carre), or some such.) In other words, the music of Japan, India, Africa, or in the U.S., R & B or hillbilly music, does not exist ! And Stockhausen's reason: because it is not composed, or is not made up of pitches, etc. etc. (Die Reihe 4, the first essay, sums up the doctrine of Stockhausen's clique.)

STOCKHAUSEN'S DECREES SERVE NEO NAZISM

Why does Stockhausen **NEED** to vilify every kind of toilers' music, to limit True Music to the European owning classes, to invent "scientific" Laws which require all music to start from the premises of 19th. century European Serious Music ? And mainly to carry on vicious fascist vilification of the Black peoples' music as "low and primitive " ? Because Stockhausen's Music is composed to serve the West German bosses. Stockhausen is a lackey of the West German bosses and their government, just as Haydn was of the Esterhazys. His patronage comes mainly from the government - owned Cologne Radio. Like all court music, Stockhausen's Music is of course a decoration for the West German bosses. But more than that, it is ideology, capitalist, fascist ideology. Stockhausen's repeated decrees about the lowness of plebian music and the racial inferiority of non European music, are an integral, essential part of his Art and its "appreciation". Stockhausen's Music is West German fascist ideology.

THE BOSSES HAIL STOCKHAUSEN

Of course, some conservative, philistine elements among the bosses have opposed Stockhausen as "too modern". But this kind of opposition to Stockhausen is rapidly melting away as the bosses of West Europe and America realize that Stockhausen is one of the best salesmen they're going to get. The West German government, which is in the hands of the bosses there, patronizes Stockhausen and brings him here tonight. Already more than a few U.S. millionaires have begun to support Stockhausen. And because of the power of the West German and U.S. bosses, this Musical style is imposed on all weaker nations of the "Free World".

FIGHT FASCIST MUSICAL THOUGHT !

STOCKHAUSEN GET OUT ! TOO MANY LIKE YOU HERE ALREADY !,

Action against Cultural Imperialism

359 Canal Street, New York, New York 10013

George Maciunas para Ben Vautier, verão de 1966

Caro Ben,

Finalmente consegui algumas horas para sentar e lhe escrever uma longa resposta a todas as suas perguntas e propostas.

por navio estou lhe remetendo suas fotos + veloxes feitos deles, para que você possa usar os veloxes para a impressão (já estão em tela). Te poupará muito \$

Sobre nossa mala direta OK Eu enviarei suas coisas nos E U.A. e você pode enviar as coisas flux na Europa. Mande todas as suas coisas em grandes quantidades para mim

O Carroflux teria sido uma grande idéia, talvez possamos fazê-lo durante o ano que vem ou durante nossa turnê

Daqui a 3 semanas teremos finalmente completado a programação Fluxfilme de cerca de 20 filmes – 1 hora 20 min de duração, verões em 8mm e 16mm. Eu lhe mandarei uma versão em 8mm, não tenho dinheiro para uma de 16mm ainda. Tentaremos filmar seu filme público aqui (a entrada, espera e saída deles) É UMA ÓTIMA IDÉIA. (Mas também custará talvez \$100 para filmar (só pelo filme) e carretel para a câmera, para evitar paradas para mudar o filme). Na verdade o faremos no inverno quando tivermos nosso próprio teatro

Aliás – ótimas notícias (que poderão atrasar minha viagem à Europa). Uma agência Governamental dos E U.A. está agora subvencionando artistas etc., para que comprem prédios de apartamento e os convertam em estúdio de moradia. Dão até \$18.000 por pessoa. Então achamos um prédio ótimo 35 pés x 90 pés, 6 andares, mais um bom porão, com elevador eu instalarei um ar condicionado central, e um teatro completamente novo no andar térreo. O dinheiro do governo será exatamente suficiente para todas estas coisas

O teatro terá capacidade para 120

Também colocaremos a Lojaflux no andar térreo.

No porão, colocaremos a Cooperativa de Filmes

a impressora que acabaram de adquirir

Também uma sala de revelação &

um estúdio de gravação de som para uso

dos membros do prédio.

É na rua Green 2 quadras ao norte da rua Canal

Começaremos a reconstrução em janeiro de 1967 & e nos mudaremos provavelmente em março de 1967. Isto, agora, atrasaria minha viagem, já que devo supervisionar a construção e todos os arranjos financeiros, por ser o presidente da Cooperativa de construção. Assinaremos os papéis de compra na semana que vem, então as coisas começam a parecer reais.

Sobre sua idéia a respeito da impressão de todas as peças de performance com as variações possíveis, sim, concordo. Para tornar isto mais econômico, eu imprimiria talvez 10 peças numa folha de papel. Ou um único compositor numa folha (ou um ano – um compositor ou uma folha, de forma que cada suplemento seria para um ano & separado.) Eu começarei a imprimi-los neste outono. Verifique com George Brecht se ele concorda também porque ele tem idéias muito específicas sobre como suas partituras devem ser impressas. 21 1/2 cm x 16 1/2 cm está OK, já que se aproxima do padrão de 8 1/2 x 11 polegadas do tamanho de papel nos EUA. Você poderia traduzir para o francês?

George Maciunas to Ben Vautier, c. Summer 1966

Dear Ben,

Finally I got a few hours to sit down & write you a long letter replying to all your questions and proposals.

by ship I am sending back your photos + veloxes made from them, so you can use veloxes for printing (they are already screened). Save you lots of \$

Regarding our mailing lists. OK. I will mail out your things in U.S. & you can mail out flux things in Europe. Send all your things in bulk to me.

The Fluxcar would have been a great idea, maybe that can be done next year or during our tour

In 3 weeks we will finally have completed Fluxfilm program of about 20 films – 1 hour 20 min length, 8mm & 16mm versions. I will send you a 8mm version, can't afford 16mm yet. Will try to film here your public film – (their entry, waiting & exit). IT IS A GREAT IDEA. (But will cost too maybe \$100 to film (just for film stock) and magazine for camera, to avoid stops for changing film). In fact we will do it during winter when we get our own theatre.

Incidentally – some great news (which may delay my trip to Europe). Some U.S. Government agency is subsidizing now artists etc., to buy loft buildings and convert them to living-studios. They give up to \$18,000 for each man. So we found a terrific building 35ft x 90ft, 6 stories, plus good basement, with elevator, I will install central air conditioning, and a completely new theatre on ground floor. The government money will be just enough to do all these things.

Theatre will sit 120 audience

Also will put Fluxshop on ground floor.

In basement, Film Co-Op will put

their printing press which

they just acquired. Also darkroom &

sound recording studio for the use

of the building members.

It's on Green Street 2 blocks north of Canal St.

We will start reconstruction Jan 1967 & probably move in March 1967. This, now, would delay my trip, since I should supervise the construction and all financial arrangements, being the chairman of bldg. Co-op. We will sign purchasing papers next week, so the thing begins to look like a reality.

Regarding your idea of printing all performance pieces with possible variations, yes I agree. To make it more economical, I would print maybe 10 pieces on a piece of paper. Or single composer on one sheet (or one year – one composer on a sheet, so each supplement would be for a year & separate.) I will start printing them this fall. Check with George Brecht whether it is ok with him because he is very particular about how his scores are printed. 21 1/2 cm x 16 1/2 cm is OK, since it is close to standard 8 1/2 x 11 in., in USA paper sizes. Could you translate into French?

Gostaria muito de receber peças de Erebo – Bozzi – Pantani – Allocco – Oldenbourg, mas você poderia pegá-las – traduzi-las (aproximadamente) e manda-las para mim. Posso então corrigir e polir o seu inglês, apesar de que seu inglês é muito bom & não precisa de correção. Vou receber umas peças muito boas de Milan Knizak da Tchecoslováquia, as imprimirei neste outono.

Mandarei o filme *offset* para as Identidades – para uma página, em algumas semanas. Isto será de que alguma passada com muitas fotos, talvez reúna todas as fotos de Performances-Flux em uma folha (incluindo suas fotos recentes). Só uma montagem grande, com texto descrevendo a performance, parecida com a primeira página de um jornal com seu evento para página.

Eu lhe mandei uma pilha do jornal de maio com alguns eventos do Hi-Red-Center que apresentamos em junho. Uma no Hotel Waldorf Astoria e outra na rua – 5ª Avenida com rua 58, com uma licença, para que os policiais não pudessem nos incomodar.

O evento no hotel foi uma clínica num quarto, onde medimos o volume da cabeça dos visitantes (cabeça para o balde de água), assim como o volume da boca, peso de um minuto de saliva – 40 medidas bizarras. Eventos de rua: limpar uma seção da rua com utensílios bizarros como escovas de dentes, bolas de algodão & álcool, etc. – foi muito bem, por 30 a 40 minutos. Foi a primeira vez que usamos as bandeiras de Brecht: Começo – Meio & Fim (num mastro, como num navio).

Em algumas semanas também lhe enviarei panfletos políticos (1000) com estatísticas provando que o genocídio dos E.U.A. no Vietnam excedeu o dos nazistas na Europa. (Genocídio nazista – 5% de europeus) (Genocídio dos E.U.A. – 6% dos Vietnamitas). É MUITO IMPORTANTE ESPALHAR BEM ESTE PAPEL POR TODO LUGAR. Levei um ano inteiro para encontrar estas estatísticas, que podem ser consideradas confiáveis.

Saudações, George

Em anexo há um ensaio – sobre o Fluxus, que acho que esclarece tudo.

I would like to get pieces from Erebo- Bozzi - Pantani- Allocco- Oldenbourg- very much, but could you get them - translate them (roughly) and send them to me. I can then correct and polish your English, though your English is very good & and needs no correcting. I am getting some very nice pieces of Milan Knizak from Czechoslovakia, will print them in the fall.

Will send offset film for Identities – for one page, in few weeks. This will be from some past issue with lots of photos, maybe combine all Flux- Performance photos on one spread (including your recent photos). Just a large montage, with text describing the performance, similar to front page of newspaper with your page event.

I mailed you a batch of May newspaper with some Hi-Red-Center events which we performed in June. One in Hotel Waldorf Astoria and another on street – 5th Ave. & 58th St., with a permit, so police did not bother us.

Hotel event was a clinic in a room, where we measured the visitors for their head volume (head to pail of water) volume of mouth, weight of 1 minute saliva – some 40 bizarre measurements. Street event: cleaning a section with bizarre tools like toothbrushes, cotton balls & alcohol, etc., – it went very well, for some 30-40 minutes. First time we used Brecht Flags: Start – Middle & End (on flagpole, like a ship).

In few weeks I will also mail you political leaflets (1000) with statistics proving U.S. genocide in Vietnam exceeding Nazi genocide in Europe. (Nazi genocide – 5% of Europeans) (U.S. genocide – 6% of Vietnamese). VERY IMPORTANT TO HAVE THIS PAPER SPREAD WIDELY. It took me a whole year to dig up these statistics, which could be considered reliable.

Best regards, George.

Enclosed an essay - on Fluxus, which I think clarifies everything.

George Maciunas para Ben Vautier, 7 de agosto, 1966

Caro Ben,

Agora posso responder sua carta com as sugestões para vários itens Fluxus.

SÃO TODAS ÓTIMAS!!! Imprimirei as etiquetas para elas

- Falsa caixa Flux por Ben
- Relógio Flux (2 relógios, um certo e outro defeituoso) por Ben
- Localizações de lojas Flux (atlas) por Ben
- Objetos inúteis Flux, talvez deva se chamar Fluxsampler (Amostras Flux)? Por Ben
- Pontos Flux
- Conteúdos Flux, talvez chamar de bebida Flux? ou vinho Flux por Serge Oldenbourg – (gesso sólido numa garrafa) Gosto desta idéia, boa e fácil de produzir
- Coleções de arte Fluxus, por Allocco
- Lux Flux por Ben (poderia ter muitas variações, como uma lâmpada de 8 volts com um fio de 115 volts para que queimasse antes que fosse ligada).
- Ovo Flux (talvez seja frágil demais)
- Flux móvel – (sementes) MUITO BOM! por Ben ou por Annie?
- Certificados Flux, OK! por Ben
- Caixa de qualquer coisa Flux por Ben
- Caixa de nada Flux, por Ben
- Caixa de Pintura Flux, por Ben
- Comida mistério Flux por Ben! MUITO BOM e fácil de produzir usando enlatados. OK
- Kit suicídio Flux por Ben
- Catálogo Flux por Ben (dicionário) OK!!
- Baralho de cartas que faltam MUITO BOM e fácil!!
- Cores Flux OK
- Declarações Flux

Sua idéia sobre os jogos de cartas parece muito boa! Por favor o faça e me mande. Se você quiser, podemos adicionar material pictórico engraçado mas relacionado a cada cartão. Podemos fazer isso no inverno.

MUITO IMPORTANTE!!!

A cooperativa de cineastas está publicando o que eles chamam de "catálogo intermídia" na qual estarão listadas todas as peças de performance, como você sugeriu (para distribuição fácil). Também pensei em imprimir todas as peças Fluxus num só jornal (com letra bem pequena). Portanto preciso O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL!!! de todas suas peças (e também dos seus seguidores) traduzidas para o inglês, que podem estar abreviadas ou incorretas contanto que seja RÁPIDO. Inclua todas as suas peças, 1961 – como J'aime Ben, La Piece, também Vol. II 1969 – também Variações Publikas Pieces Engagee I-VIII etc. etc. etc. –

Preciso delas até a data marcada pela cooperativa de cineastas.

George Maciunas to Ben Vautier, August 7, 1966

Dear Ben,

Now I can reply to your letter with suggestions for various Flux items.

THEY ARE ALL GREAT !!! I will print labels for them all.

- False Flux box by Ben
- Flux clock (2 clocks, one right, one defective) by Ben
- Flux shop locations (atlas) by Ben
- Flux useless objects, maybe should be called Fluxsampler? By Ben
- Fluxdots
- Fluxcontents, maybe call Fluxdrink? Or Fluxwine, by Serge Oldenbourg- (solid plaster in bottle). I like his idea, very nice & easy to produce.
- Flux art collections by Allocco
- Flux light by Ben (could have many variations, like a 8 volt light with 115 volt cord, so it would burn out as soon as you switched it on.)
- Flux egg (maybe too fragile)
- Flux mobile- (seeds) VERY GOOD! By Ben or Annie?
- Flux Certificates. OK! By Ben
- Flux anything box by Ben
- Flux nothing “
- Flux Painting “
- Flux Mystery food “! VERY GOOD & easy to produce using readymade cans. OK!
- Flux Suicide kit by Ben
- Flux Catalog. By Ben (dictionary) OK!!
- Flux missing card set VERY GOOD & easy!!!
- Flux Colors OK!
- Flux declarations.

Your card game idea sounds very good! Please work on it and send it to me. If you like, we can add funny but related pictorial matter each card. We can do it in winter.

VERY IMPORTANT!!!

The Filmmakers Co-operative is publishing a what they call "intermedia catalog" in which will be listed all performance pieces, very much like you suggested (for easy distribution). I thought also to print all flux pieces on one newspaper (in very small type) So I need AS QUICKLY AS POSSIBLE!!! All your pieces. (also of your followers) translated into English which can be abbreviated & incorrect as long as it is FAST please do it TODAY & mail it tomorrow!!!! Include all your pieces, 1961 – like J'aime Ben, La Piece, Combat, Greve, Dynamite, Douche I, II, Hold-up etc-,etc- also Vol. II 1964 - then Publik Variations 1-9, Pieces Engageel-VIII etc., etc.-

I need them for a film co-op deadline.

Mandarão o catálogo com o filme deles para várias universidades, etc., portanto as performances podem ser organizadas através da cooperativa de cineastas. Então POR FAVOR SE APRESSE - traduza e trabalhe a noite inteira hoje!

Um homem do Fluxus recente – Jeff Berner estará indo em outubro-novembro-dezembro para o leste da Europa para organizar vários concertos. Os custos nestes países serão provavelmente cobertos por eles. Por favor me avise se você poderá encontra-lo. Não estou indo por duas razões: NÃO TENHO DINEIRO & estamos comprando uma CASAFLUX, na qual haverá uma LOJAFLUX, teatroflux e 5 andares que ocuparemos com estúdios de artistas. A razão pela qual podemos fazer isto (sem dinheiro) é por causa de uma "Lei de Habitações Experimentais" recente que o Governo do EUA aprovou, que empresta dinheiro para artistas que desejam comprar prédios de apartamentos & converte-los para seu próprio uso. Então seguiremos adiante. Encontramos um prédio (6 andares, 32 pés x 95 pés) instalaremos elevador, ar condicionado central, banho e cozinha para cada um, porão com oficinas, salas de revelação de fotos etc., para uso de todos os ocupantes. Todos os ocupantes se tornam co-proprietários, uma coletiva regular ou KOLHOZ

Outro desenvolvimento: estamos fazendo MOVEISFLUX

Peter Moore: Venezianas: quando você puxa uma – garota vestida (foto em tamanho natural)

Puxe na outra direção – nua

Tapete – menina nua estirada (reprodução em foto) como um tapete de pelo de urso

Mesas: fotos laminadas em tamanho natural (as 35 variações de Spoerri

Bob Watts: escritaninha desarrumada (tudo fotográfico) ou um topo com fotos em tamanho natural de meninas de pernas cruzadas, de forma que quando você senta no lado certo parece que as pernas das meninas são suas. É um efeito muito engraçado. Daí muitas cadeiras e gabinetes com vários tipos de porta, 15" x

15": Uma tem 25 relógio impressos, mas uma tem ponteiros de verdade se movendo, apesar de que a distância todos se parecem.

Outro é como um gabinete de remédios, 1ª porta – você vê a parte trás de uma cabeça (e não seu rosto) – quando aberta, interior da primeira porta tem foto de uma rosto espremido. 2ª porta – 50 espelhos colocados em uma bacia de formato parabólico (como um radar) de forma que você vê 50 rostos seus, etc., etc. O New York Times fotografou todas elas para uma matéria especial sobre Móveis para a revista de Domingo em Setembro, devem nos dar a primeira publicidade nela. Se você quiser, pense em novas idéias para móveis, e as fabricarei, também lhe mandarei algumas assim que eu tiver dinheiro.

Saudações, George

They will send this catalog with their Film Catalog to various Universities, etc., so performances can be arranged through So PLEASE HURRY- translate today, work all night.

A recent Fluxman — Jeff Berner will be going Oct- Nov- Dec. to East Europe to arrange various concerts. Costs within these countries would most likely be borne by them. Please let me know if you will be able to join him, the reason I am not going is twofold: NO MONEY & our buying a FLUXHOUSE, in which we will have FLUXSHOP Fluxtheatre and 5 floors for us to occupy for living studios. The reason we can do it (without any money) is due to a recent "Experimental Housing Bill," U.S. Government passed, which loans money to artists who wish to buy loft buildings & convert them to own use. So we will go ahead. Found a building (6 floors, 32ft x 95ft) will install elevator, central air conditioning, bath + kitchen for each, basement with workshops, darkrooms etc., for use of all the occupants. All occupants become part owners, a regular collective or KOLHOZ

Another new development: we are working on FLUXFURNATURE

Peter Moore: Venetian blinds: you pull one way – girl dressed (full size photo)

Pull another way – nude

Rug – nude girl all spread out (photo reproduction) like a bear rug

Tables: laminated full size photos (Spoerri's 35 variations)

Bob Watts: a disorderly desk (all photographic) or one top with full size photo of girls crossed legs, so when you sit on correct side it looks as if these girls legs belong to you. Very funny effect. Then many chairs and cabinets with various kinds of doors, 15" x

15": One has 25 clock faces printed, but one has real clock arms moving, although from distance they all look alike.

Another is like medicine cabinet, 1st door - you see back of head (not your face) - when open, inside of 1st door has photo of squeezed front face. 2nd door - 50 mirrors set in parabollic dish (like radar screen) so you see 50 faces of your self, etc., etc. N.Y. Times photographed them all for a special Furniture feature for September Sunday magazine, should give us finally our 1st publicity here. If you like, think up new furniture ideas, and I will manufacture them, I will also ship some of them to you as soon as I have some money.

Best regards, George

Fluxus (seu Desenvolvimento Histórico e sua Posição em Relação a outros Movimentos de Vanguarda), 1966

George Maciunas

Hoje em dia está na moda entre os vanguardistas e os falsos vanguardistas alargar e obscurecer a definição de belas artes até alcançar um âmbito ambíguo que inclui praticamente tudo. Ta abertura, apesar de evitar convenientemente o pensamento analítico, tem, no entanto, a desvantagem de também evitar a semântica e, portanto, também a comunicação através de palavras. A eliminação de fronteiras torna a arte não existente como uma entidade já que é o oposto, ou a existência de uma não arte que define arte como entidade.

Já que as atividades do Fluxus acontecem na fronteira ou até mesmo além da fronteira da arte é de importância crucial para a compreensão do Fluxus e do seu desenvolvimento que esta fronteira seja racionalmente definida.

O Diagrama n 1 tenta uma tal definição pelo processo de eliminação de categorias nas quais as pessoas envolvidas não acreditam que estejam no âmbito das belas artes.

DEFINIÇÃO DE ARTE DERIVADA DA SEMÂNTICA E APLICÁVEL A TODOS OS EXEMPLOS DO PASSADO E DO FUTURO (as definições seguem o processo de eliminação das categorias mais amplas até as mais estreitas)

| | INCLUIR | ELIMINAR |
|-------------------------|---|--|
| 1. Artificial | todas as criações humanas | eventos naturais, objetos, atos humanos sub conscientes ou inconscientes (sonhos, sono, morte) |
| 2. Não-funcional: lazer | não essencial à sobrevivência
não essencial ao progresso material
jogos, piadas, esportes, artes eruditas.* | produção de comida, casas, ferramentas, transporte, manutenção da saúde, segurança, ciência e tecnologia, artesanatos, educação, documentação, comunicação (linguagem) |
| 3. Cultural | todas com pretensão a importância, profundidade, seriedade, grandeza, inspiração, elevação da mente, valor institucional, exclusividade. apenas ARTES ERUDITAS.**
literárias, plásticas, musicais, cinéticas | jogos, piadas, esportes |

* A história mostra que quanto menos as pessoas têm lazer, menos se preocupam com as atividades de lazer. Note o contraste nas atividades que envolvem jogos, esportes e belas artes entre aristocratas e entre mineradores.

** Definição do dicionário de belas artes: "arte que lida com a criação de objetos da imaginação e do gosto por si mesmos sem relação com a utilidade do objeto produzido."

Já que o desenvolvimento histórico do Fluxus e dos movimentos relacionados a ele não é linear como seria um comentário cronológico, mas sim planométrico, um diagrama pode descrever o desenvolvimento e as conexões mais eficientemente.

Diagrama N 2 (conexões entre vários movimentos de vanguarda pós-1959)

Influência sobre vários movimentos é indicada pela fonte da influência e a força da influência (largura variável das linhas de conexão).

Dentro do grupo Fluxus há 4 categorias indicadas:

1) Indivíduos ativos em atividades parecidas antes da formação da coletiva do Fluxus, se tornando então ativos dentro do Fluxus e ainda ativos até hoje (apenas George Brecht e Ben Vautier se encaixam nesta categoria).

2) Indivíduos ativos desde a formação do Fluxus e ativos dentro dele até hoje.

3) Indivíduos agindo independentemente do Fluxus desde sua formação, mas presentes nele hoje.

4) Indivíduos ativos no Fluxus desde sua formação, mas tendo se separado por causa das seguintes motivações:

a) atitude antioleitiva, individualismo excessivo, desejo de obter glória pessoal, complexo de prima-dona (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi).

b) oportunismo, união a grupos rivais que oferecem mais publicidade (Paik, Kosugi)

c) atitude competitiva, formação de operações rivais (Higgins, Knowles, Paik)

Estas categorias são indicadas por linhas que apontam para e que saem de cada nome. Linhas que se afastam da coluna Fluxus indicam a data aproximada quando os indivíduos se afastaram do Fluxus.

Fluxus (It's Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements) 1966

George Maciunas

FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

Today it is fashionable among the avant-garde and the pretending avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in shortcutting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also shortcutting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes art nonexistent as an entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity.

Since fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of fluxus and its development, that this borderline be rationally defined.

Diagram no.1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.

(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

| | INCLUDE | ELIMINATE |
|------------------------------|---|--|
| 1. ARTIFICIAL: | all human creation | natural events, objects,
sub or un-conscious human acts, (dreams, sleep, death) |
| 2. NONFUNCTIONAL:
LEISURE | non essential to survival

non essential to material progress
games, jokes, sports, fine arts.* | production of food, housing, utilities, transportation,
maintainance of health, security.
science and technology, crafts.
education, documentation, communication (language) |
| 3. CULTURAL | all with pretence to significance,
profundity, seriousness, greatness,
inspiration, elevation of mind,
institutional value, exclusiveness.
FINE ARTS ** only.
literary, plastic, musical, kinetic. | games, jokes, gags, sports, |

* Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities.
Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus coal miners.

** Dictionary definition of fine arts: "art which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of the object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planometrical, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

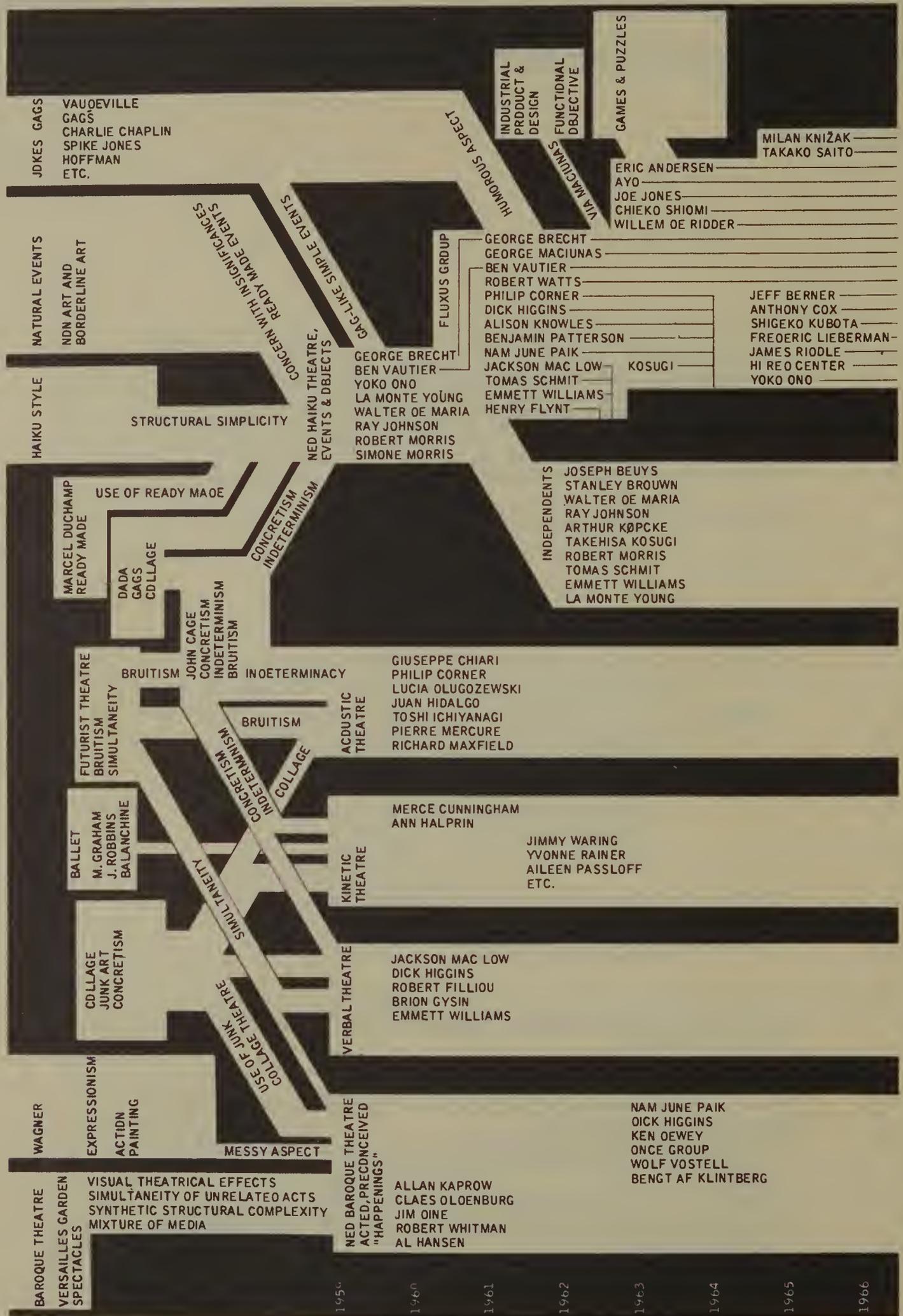
Diagram no.2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements)

Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thicknesses of connecting links).

Within fluxus group there are 4 categories indicated:

- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day, (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
- 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
- 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
- 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves on following motivations:
 - a) anticollective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima dona complex (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
 - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosugi,
 - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).

These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.



George Maciunas para
Dick Higgins,
22 de agosto, 1966

Caro Dick,

A folha da "desinformação" vermelha foi baseada no seu suplemento para o seu posfácio para o livro Rowohlt. A data do verão de 1964 foi determinada por você mesmo, e não eu, quando você (e não eu) disse (no seu suplemento), que você não é Fluxus, e não só você, mas nas suas palavras "todo mundo". Então, tudo que fiz foi levar suas palavras a sério e assumir que todos haviam saído do grupo, ou seja, exceto aqueles que mais tarde negaram essa afirmação. É assim que Phil Corner, Alison, Ben Patterson e Paik se juntaram a você (e Bob Watts por algum tempo), porque, como você disse, vocês estavam todos chocados pela ação minha e de Henry, (que incidentemente não tinha nada a ver com Fluxus). Uma razão mais forte porque quebrei qualquer tipo de relacionamento com Paik foi sua ameaça de que me chantagearia (obstruindo minhas tentativa de obter um passaporte americano) se não parássemos o piquete de Stockhausen. Kosugi fez um jogo duplo clássico há um ano atrás. Tomas saiu por conta própria, Henry Flynt saiu por conta própria, Jackson saiu por conta própria antes do trabalho do Film Culture, aliás ele foi contratado por J. Mekas, e não por mim, para fazer o trabalho de datilografia da IBM e eu não tinha nada a ver com o seu pagamento.

Pó antioletivismo e individualismo eu quis dizer - falta de qualquer esforço ou desejo de promover o Fluxus como grupo. Isto se aplica a Emmett quando fez seu festival em Paris. Simplesmente assumi que, se ele não estava interessado em promover o Fluxus como coletividade, por quê o Fluxus deveria promovê-lo? O Fluxus não é um empresário e se cada um não ajuda aos outros, coletivamente, a coletividade perderia sua identidade como tal e voltaria a ser indivíduos, todos precisando ser promovidos individualmente. Acho que já escrevi a respeito deste assunto demais, a tal ponto que está se tornando cansativo, Emmett deveria saber bem disso. Acho que Ben Vautier e Jeff Berner ilustram muito bem o que quero dizer com uma atitude coletiva. Quando organizam eventos ou publicam materiais (e Ben faz muito disto) fazem como parte de uma atividade do Fluxus. Em outras palavras, ele promove o grupo Fluxus (ou seja, algumas dezenas de outras pessoas) às custas do seu próprio nome. Tem feito isto por vontade própria, simplesmente sente que faz parte disto tanto quanto eu. Aliás, ele gasta tanto dinheiro no Fluxus quanto eu. Parece-me que isto é um sinal de coletivismo. Mas quando as pessoas assumem que eu vou ser quem vai gastar o dinheiro e que elas serão apenas os beneficiários, então assumo que elas consideram que eu sou o Fluxus e não uma coletividade, daí o antioletivismo. A minha consideração das suas atividade do "Something Else" como rivais é baseada em fatos: promover concertos, eventos (o festival "Avantgarde", o seu happening, o de Vostell), abrir uma galeria ou loja, publicar pequenos periódicos (a série Great Bear) que considero ser rivais à V TER (no conteúdo se não no formato), postais em caixas, se oferecer a fazer o livro de culinária de Bárbara, mesmo sabendo que o Fluxus ia fazê-lo. Você tem planos de fazer um revista? Bem, a próxima coisa será produzir jogos, objetos e móveis, são as únicas coisas que sobraram nas quais não sofremos rivalidades (até agora). Não tenho nada contra as pessoas se dissociarem do Fluxus, e isto também não me deixa bravo. Aliás, acho que ao mudar de composição a coletividade estará mais em fluxo. Gosto de Alison e das coisas que ela faz, aliás, seu filme de bebês está na caixa de filmes do Fluxus II e no programa de 2 horas do Fluxfilme. Por operação rival (em relação a Alison) eu me referia à sua afirmação sobre "todo mundo" no livro Rowohle (ou seja "todo mundo")

George Maciunas to
Dick Higgins,
August 22, 1966

Dear Dick,

The red "mis-information" sheet was based on your supplement to your Postface for Rowohlt book. The date of summer 1964 was set by your self not me, when you said (in that supplement) (not me), that you quit Fluxus, not only you, but in your own words "everybody." So, all I did was take your word for a fact and assumed everybody quit, except that is, people who later denied this assumption. This is how Phil Corner, Alison, Ben Patterson & Paik got themselves in company with yourself (& for a while Bob Watts), because you said you all were shocked by Henry's & mine action, (which incidentally had nothing to do with Fluxus). A stronger reason, of my braking all relationship with Paik, was his threat to black mail me (to obstruct my getting U.S. passport) if we did not stop the Stockhausen picket. Kosugi did a classic double cross a year ago. Thomas quit himself. Henry Flynt quit himself, Jackson quit himself before the film culture job, besides he was hired by J. Mekas not me to do the IBM typing & I had nothing to do with paying him.

By anticollectivism & individualism I meant - absence of any effort or desire to promote Fluxus as a group. This applies to Emmett when he did his Paris fest. I just assumed that if he was not interested in promoting Fluxus as a collective why should Fluxus promote him? Fluxus is not an individual impresario & if each does not help another collectively by promoting each other, the Collective would lose its identity as a Collective and become individuals again, each needing, to be promoted individually. I think I have written on this theme too many times, on the point of becoming tiresome. Emmett should know it well. Ben Vautier and Jeff Berner I think illustrate very well what I mean by a collective attitude. Whenever they organize events or publish material. (and Ben does a lot of it) He does it as a part of a Fluxus activity. In other words he promotes Fluxus group (meaning some dozen other people) at the expense of his own name. He has done this of his own free will, just because he feels he is just as much a part of it as I am. In fact he spends as much money on Fluxus as I do. I think that is indication of Collectivism. But when people expect me to be the spender and themselves the beneficiaries only, then I assume they & consider me to be Fluxus & not a collective, thus anti-collectivism. My consideration of your "Something Else" activities as being rival, is based on facts: Sponsoring concerts, events ("Avant Garde" fest, your own happening, that of Vostell), Opening up a gallery or shop, publishing small scale periodicals (Great Bear series) which I consider to be rival to V TRE (in content if not format), Postcards in boxes, offering to do Barbara's cook book knowing that Fluxus was doing it. Planning to do a magazine? Why, the next thing will be producing games, objects and furniture, these are the only things we have left that have not been rivaled yet (up to now). I have nothing against people dissociating themselves with Fluxus, nor does that get me mad. In fact I think that by changing its composition (the Collective) is more in Flux. I like Alison and the things she does, in fact her baby film is in the Fluxus II film box and in the Fluxfilm 2 hr. program. By rival operation (in regards to Alison) I meant your "everybody" statement in Rowohlt book (i.e., "everybody" closely associated with you?). Regarding

estritamente associado com você?). Sobre minha demora em publicar o seu livro, você já deveria conhecer melhor meus atrasos, faltas de dinheiro e tempo, para me acusar de desinteressado, de obstrucionismo intencional, etc. O Fluxus I teve um atraso de 2 anos, e assim será com o Fluxus II – só por causa de \$ e não de más intenções. Acho que respondi a maioria de suas perguntas, ah sim, alguns outros pontos em que discordamos:

Você diz que o Fluxus não é um disseminados – muito incorreto, 1000 cópias X 8 números foram enviados de graça como forma de disseminação e promoção.

Você diz que o Fluxus é tipicamente feito a mão? Eu estimaria que só um terço, e dos materiais impressos, só o Flux I era feito a mão.

Você diz que não sugou as pessoas a ponto de deixarem o Fluxus. Concordo, que você não sugou as pessoas – mas só os seus trabalhos, o que é a mesma coisa (Ben Patterson, Ayo, Watts – manifesto, ensaio de Brecht, Diter Rot que havia prometido colaborar há 2 anos atrás, mas mudou de idéia desde então, etc. etc. etc.).

Além disso, você diz que promove o Fluxus? Não vejo nenhuma evidência disto. Não havia nenhuma menção a respeito do Fluxus (Brecht, Saito, Vautier, Watts) no seu artigo sobre jogos, apesar de que acho que o Fluxus ainda é o único produtor de jogos de arte (a mostra de Fishbach foi uma boa prova disso).

Agradeço por você fazer com que várias pessoas tenham chegado até nós, mas acontece que Knizak foi introduzido por Chalupecky e Friedman ouvir falar do Fluxus por (foi assim que ele me disse) por Jeff Berner – que é um homem do Fluxus na costa oeste. Por Heflin lhe dou 100% de crédito e agradeço (apesar de que não estamos em falta de pessoas ou de materiais).

Incidentalmente, a folha da “desinformação” vermelha foi feita há mais ou menos 8 meses atrás para uma revista na Tchecoslováquia, e teve muito pouca disseminação em outros lugares. Deve ser revisada, no entanto, já que muitas pessoas novas devem ser adicionadas e algumas subtraídas, como Tony Cox e Yoko Ono, que estão na categoria dos que não tem nenhum interesse em promover o Fluxus (mas muito interesse em serem promovidos pelo Fluxus) – o que chamo de antioletivismo e complexo de prima dona.

Ainda estou pensando na sua proposta para a ovociclopédia, apesar de que não acho que a publicação de uma versão em formato de livro ajudaria as vendas da versão de ovos. Não estou a favor desta organização. Darei uma opinião final depois de discutir isto com Spoerri e os outros.

Gostaria de produzir suas idéias para o KIT, das quais gosto muito, especialmente as camas de borracha, cadeiras, comida para refrigerar! MUITO BOM!! também a caixa. Melhores votos, George

Escreverei mais sobre sua proposta de objetos na próxima semana

Ao invés de semana que vem estou escrevendo agora porque tenho algum tempo. Algumas informações sobre a ovociclopédia: o linotipo teria um preço astronômico para imprimir em círculos, que custam aproximadamente \$25 para cada círculo ou item, portanto seriam vários milhares de \$ pelo linotipo. IBM- eu mesmo faria.

Os motores Joe Jones: para o Fluxkit. Se você der os kits à Bárbara posso consertá-los; já que ela vem mais ou menos uma vez por semana à minha casa, ela pode trazê-los. Eu trocá-los por novos. São mecânicos ou elétricos? Não me lembro de qual versão você tem, porque os kits atuais são um pouco diferentes.

A respeito dos seus objetos:

O refrigerador poderia ser feito facilmente enrolando fios de aquecimento em torno do freezer, por exemplo. Poderia incluí-lo na próxima lista de preços e talvez construir uma para a Lojaflux, que

my delay in publishing your book, you should know better about my delays, shortage of money & time to accuse me of disinterest, intentional obstructionism etc. Fluxus I got delayed 2 years, and, so is Fluxus II – only because of \$, not bad intentions. I think I may have accounted for most of your questions. Oh yes, some further points of disagreement:

You say Fluxus is not disseminator.- very incorrect, 1000 VTRC copies x 8 numbers Were mailed free as a form of dissemination & promotion.

[you say] “Fluxus is typically hand made?” - I would estimate a third only. & of the printed matter, only Flux I was hand made.

[you say] “you did not drain people away from Fluxus.” I agree, that you did not drain people – but only their works, which is the same thing (Ben Patterson, Ayo, Watts- Manifesto, Brecht essay, Diter Rot who had promised collaboration 2 years ago, but has changed his mind since, etc., etc.-).

Furthermore, you say you promote Fluxus? I don't see any evidence of it. There was no mention of Fluxus (Brecht, Saito, Vautier, Watts,) in your Games article, even though I think Fluxus is still the only producer of Art-Games (Fishbach show was a good indication to that).

I appreciate your sending various people to us, not as it happened Knizak was introduced by Chalupecky, and Friedman heard of Fluxus (so he told) from Jeff Berner – who is a Fluxman on the West Coast. For Heflin I give you 100% credit & thanks. (though we are not short of people & materials).

Incidentally, the red “mis-information” sheet was done about 8 months ago for a Czechoslovak magazine & had very limited dissemination elsewhere. It should be revised however, since many new people should be added and some subtracted, like Tony Cox & Yoko Ono – who fall under the category of having no interest to promote Fluxus (but great interest in being promoted by Fluxus) – what I call Anti-collectivism & Primadonna complex etc.

I am still thinking about your eggcyclopedia proposal, although I don't think a book version would help the sales of egg version. I am not favoring that arrangement will give final thoughts after discussion with Spoerri & others.

Would like to produce your KIT ideas, which I like very much, especially rubber beds, chairs, refriger- cooking food →VERY GOOD! Also box. Best regards, George.

Will write more on your proposed objects next week.

Instead of next week I am writing now, since I got some time on hand. Some information on Eggcyclopedia: Linotype would cost a astronomical figure to set type in circles - which cost about \$25 for each circle or item, thus several thousand \$ for linotype. IBM – I would probably do myself.

The Joe Jones motors: for Fluxkit. If you give kits to Barbara, I can have them fixed, since she comes about once a week to my place, she can bring them over. I would replace motors with new ones. Are they mechanical or electric? I can't recall which version you have, because present kits are slightly different.

In regards to your objects:

Refrigerator could be easily made by wiring heating coils around the freezer for instance. Could include it in next price list & maybe build one for the Fluxshop, which would

estaria junto a uma salaflux com 140 assentos num prédio de apartamentos que talvez compremos este ano (com empréstimo do FHA sob a lei de habitação experimental). As cadeiras e camas de borracha serão fáceis de fazer se forem esculpidas e não moldadas. Moldá-las custaria caro demais, mas esculpir ou juntar com parafusos sim. Tudo depende do design. Quer que eu as projete? Ou você tem um design específico em mente? A caixa com objetos quebrados e as ferramentas para consertá-los parece uma ótima idéia. Poderia incluir todos (exceto os dentes laminados em metal que podem ser caros demais) numa pasta como todos os outros kits que temos. Eu diria que até 1967 – todas, a julgar por como andam nosso compromissos de \$. Incidentalmente, Knizak, apesar de nosso patrocínio e até da passagem a ser providenciado por nós, não parece estar podendo conseguir um visto para os EUA (para que lado é a “cortina de ferro”?). Portanto, não chegará até que possamos quebrar a barreira em Washington (talvez em 1967). Jeff Berner e Ben Vautier, no entanto, irão à Europa oriental para organizar festivais Fluxus, especialmente em Praga com o pessoal de Knizak. (Caso queira se juntar a eles, é em outubro.)

Não irei por causa deste atual envolvimento com a compra do prédio e sua conversão em habitações e teatro, etc. Acredito que isto me ocupará por 8 meses, depois do que terei que ir à União Soviética. Melhores votos a você e a Alison,

George

Ben Patterson ainda está na sua casa?

Estou enviando as coisas que você encomendou exceto: Albert Fine – precisa de uma etiqueta (enviarei até final de agosto) Milan Knizak – planejado para o fim de 1966 ou mais provavelmente 1967 Fluxus II – em setembro mais provavelmente

Não cobrarei pelas primeiras cópias, só pelas segundas. Você já tem o pacote do Hi Red Center, Watts, V TRE – tem certeza que quer as segundas cópias? Isto te pouparia \$10.

be included together with a 140 seat Fluxhall in loft building we may buy this year. (with FHA loan under experimental Housing bill). Rubber beds & chairs would be easy to make if they were carved rather than molded. Molding we could not afford, but carving or bolting together, yes. All depends on design. You want me to design? Or you have specific design in mind. Box with mech. Broken objects & tools to repair - sounds grand. Could include all (except nickel plated teeth which may be too expensive) in an attache case like all other solo kits we have. I would say by 1967 - all of them, the way our \$ commitments stand. Incidentally, Knizak, in spite of our sponsorship and even ticket to be provided by us does not seem to be able to get a Visa from U.S. (which way is the “iron curtain”?). So he won't arrive until we can brake that barrier in Washington, (maybe 1967). Jeff Berner & Ben Vautier however will go to East Europe to organize Fluxfests there, especially in Prague together with the Knizak crowd. (In case you like to join them- October.)

I won't go there because of this present involvement in buying building, converting it to living units, theatre etc. – this will tie me up for 8 months I believe, after which I may have to go to the USSR. Best regards to you and Alison,

George.

Is Ben Patterson still in your house?

I am shipping to you stuff you ordered except Albert Fine – needs a label – (will send end of Aug.) Milan Knizak – planned for end of 1966 or more likely 1967 Fluxus II – September most likely.

No charge on 1st copies. Will charge only 2nd copies. You already have Hi Red Center bundle, Watts, V TRE's – you sure you want 2nd copies? Will come to some \$10.

Dick Higgins para Jeff Berner, 22 de agosto de 1966

The Something Else Press, Inc New York, Nice, Cologne
160 Fifth Avenue - New York N.Y./10010, August 22, 1966

Caro Jeff B,

Ouvi dizer que vocês está indo para a Europa. Jantei com Allan Kaprow e Emmett Williams, e Allan me contou a respeito. Ótimo. Mas também recebi uma carta de Maciunas me proibindo de apresentar em minha turnê (com minha esposa, Alison Knowles) alguns dos seus próprios trabalhos, ou os dos meus caros amigos (que venho apresentando desde 1958 ou 1959) George Brecht, Bob Watts, até mesmo alguns de Alison e Emmett, sem chamar o concerto de "Fluxus". É claro que isto não tem nenhuma base legal (direito de publicação não implica direito de performance), mas é frustrante ter que lidar com uma pessoa nesses termos. E Maciunas faz isto a cada outono; tem feito desde 1963. Remastiga comigo sem fim como fundamos o Fluxus, manda cartas reivindicando direitos exclusivos do Fluxus para qualquer um que por acaso possa estar planejando uma apresentação, listando quaisquer pessoas que sejam novas ao grupo, etc. Ouero te implorar para que você não evite trabalhar com ele, porque, sob esta atitude ridícula de prima-dona perante ao Fluxus, está a melhor visão de arte da atualidade, e um designer sem igual. Mas, , deixe claro desde o começo que você adora o seu trabalho e ao mesmo tempo quer preservar sua integridade e sua autonomia de ação. Esta não é a fase stalinista da história russa, com hostilidade universal confrontando uma situação singular, mas um mundo altamente descentralizado, tão diversificado que lembra o movimento Browniano, com todas as partículas se movendo independentemente, e para que alcancemos aquilo em que fundamentalmente todos concordamos, é essencial que preservemos a capacidade de manobrar apropriadamente. Não chame todos os concertos de Fluxus ou você estará em apuros. Mas chame alguns assim.

O que estou realmente dizendo é que Maciunas vê o Fluxus não como um movimento, mas como uma seita estreita, no sentido mais stalinista. Eu me considero como se estivesse lutando essencialmente pelo mesmo movimento, que chamo de Fluxus. E quero ver George Maciunas ser forçado a colocar os pés no chão, para que ele possa fazer o VERDADEIRO trabalho do Fluxus. Anexeí o relato que George me faz anualmente sobre a história do Fluxus, minha carta para ele (que provocou o relato), e a folha vermelha a qual me refiro como a "folha de desinformação". Também anexeí sua lista de escravos e minha resposta bem mais irada. Me arrependo de minha ira. Mas estou contente de que desta vez, pelo menos, decidi defender meus interesses.

Você notará que na minha primeira carta a George não mencionei o nome da minha editora rival (como ele a chama). Na verdade, era Fluxus Annex (que é como a vejo, já que fazemos o que o neo-stalinismo de George o deixa cego demais para fazer). Mas Alison insistiu que não magoássemos meu velho camarada, e que o chamássemos de alguma outra coisa (N.T. "alguma outra coisa" é equivalente a "something else" em inglês), que é o que fiz. Ironicamente, está é a mesma menina que ele acusa de criar organizações rivais, que ele acusa pela série no Café au Go-Go (que foi 1) uma série medíocre sobre a qual não vale a pena discutir, e 2) organizada por George Brecht, a quem Maciunas idolatra persistentemente da maneira mais pessoal – bem, George Brecht é ótimo, mas ótimo demais para ter tempo para toda a exclusividade de Maciunas).

Você não imagina como me incomoda ter que lidar com todas essas

Dick Higgins to Jeff Berner, August 22, 1966

The Something Else Press, Inc New York, Nice, Cologne
160 Fifth Avenue - New York N.Y./10010, August 22, 1966

Dear Jeff B,

I hear you're going to Europe. I had dinner with Allan Kaprow and Emmett Williams, and Allan told us about it. Terrific. But I received also a letter from Maciunas forbidding me on my tour (with my wife, Alison Knowles) to perform certain of her own works, or those of my dear friends (whose work I've been performing since 1958 or 1959) George Brecht, Bob Watts, even some of Alison's and Emmett's own, without calling the concert "Fluxus." Of course it has no legal basis (publication right does not imply performance right), but it is frustrating to have to deal with a person on this basis. And Maciunas does this every fall: he has since 1963. He endlessly rehashes with me how we founded Fluxus, sends out mailings claiming exclusive Fluxus rights to anyone who just might be planning a performance listing whatever new people have turned up in the year, etc. I want to beg you not to avoid working with him, because under this ridiculous prima-donna attitude towards fluxus is the best art view of our time, and an absolutely unparalleled designer. But for goodness sakes, make it clear from the start that you love his work and yet at the same time want to preserve your integrity and freedom to maneuver. This is not the Stalin phase of Russian history, with universal hostility confronting a unique situation, but a highly decentralized world, so diverse as to resemble Brownian Movement, with all the particles moving independently, and in order to achieve what fundamentally we all agree on, it is imperative that we remain capable of maneuvering appropriately. Don't call every concert Fluxus or you'll be in trouble. But do call some that.

I'm really saying, Maciunas thinks of Fluxus not as a movement but as a narrow sect, in the most Stalinist sense. I regard myself as fighting for essentially the same movement, which I call Fluxus. And I want to see George Maciunas forced down to earth, so he can do the REAL job of Fluxus. I have enclosed George's annual history lecture to me, my letter to him (which provoked it) and the red sheet which I refer to as the "misinformation sheet." I also enclose his slave list and my rather angrier response to it. I regret my anger. But I'm glad that this year, for once, I bothered to stand up on my haunches.

You will note that in my first letter to George I mention no name for my rival press (as he calls it). Actually, it was Fluxus Annex (which is how I think of it, since we do what George's neo-Stalinism blinds him to). But Alison insisted that we not hurt my old comrade, and that we call it something else, which I did. Ironically, this is the girl whom he dounces as forming rival organizations, dounces for the series at the Café au Go-Go (which was 1, a lousy series and not worth making a fuss about, and 2, organized by George Brecht, whom Maciunas persistently idolizes in the most personal way- well, George Brecht is great but too great to have time for all Maciunas's exclusiveness).

bobagens, e posso imaginar o quão chato deve estar sendo aí do seu lado. Mas simplesmente não posso agüentar mais: na minha frente Maciunas é só honestidade, e, pelas minhas costas, julgue você mesmo. Estou mandando um cópia desta carta para ele (e para Vautier e Knizak), porque por aqui o mundo se tornou intriguista e horrível.

Se você quiser documentação escrita sobre qualquer uma das coisas que mencionei, fotocópias de cartas antigas, minhas, de Maciunas ou de George, é só dizer, porque estou cansado de ouvir de fontes externas que...

Mas adoro minha câmera e minha máquina de fazer placas. Minhas filhas vestem camisolas vermelhas, e correm sobre o patético jardim de bosta de gato dos fundos com seus brinquedos, e adoram isto e o sol e até mesmo a chuva. O vinho é bom, e é uma época na qual há muito que podemos fazer, dentro da arte e fora dela. Partimos para a Europa no final de setembro, mas só chegaremos ao leste da Europa em novembro.* Talvez nos encontremos lá? E façamos concertos juntos? Os chamaremos de "Fluxus", pelo movimento e não pela seita? Receio que, diferentemente de Maciunas, serei sempre um ateu. Até nos encontrarmos lhe mando,

Muito amor dos Fluxistas,

Dick

*E dali continuaremos, com as filhas e tudo. Nos apresentaremos em Urumchi no dia de Natal.

You have no idea how it bugs me to have to bother with all this fussy stuff, and I can well imagine what a bore it must be out there. But I just can't take it any more: to my face Maciunas is all honesty, and behind my back, judge for yourself. I am sending him (and Vautier and Knizak) a copy of this letter, because around here the whole world's gotten just Byzantine and horrible.

If you want written documentation of any of what I've mentioned, xeroxes of old letters from me or Maciunas or George, just say the word, because I'm sick of hearing from outside sources that...

But I love my camera and plate-making machine. My daughters wear red nightdresses and run over the pathetic cat-shit back yard lawn with their toys, and they love it and the sun and even the rain. The wine is good, and it is a time in which there is much we can do, in and out of art. We leave for Europe In late September, though we don't get to East Europe till November.* Perhaps we shall meet there? And do concerts together? Shall we call them "Fluxus," for the movement, not the sect? I'm afraid that, unlike Maciunas, I shall always be an atheist. Till we meet,

Love from the Fluxists,

Dick

*And right on from there, daughters and all. We perform at Urumchi on Christmas Day.

Dick Higgins para George Maciunas, 23 de agosto de 1966

The Something Else Press, Inc.
New York Nice Cologne
160 Fifth Avenue New York N.Y., 23 de agosto de 1966

Caro George:

Sua carta hoje não resolve nada. São só mais acusações desvairadas e sectarismo estreito que se somam à pilha de opiniões injustificáveis. Portanto lidei com ela da melhor forma que pude, e lhe mandei uma cópia da minha carta para Jeff Berner, da qual também mandei cópias para Vautier e Knizak.

Como você pode ver, nossa turnê da Europa e da Ásia e bem mais extensa do que eu havia indicado. Todos os documentos estão em ordem e, para impedir que você faça algo de histérico de que certamente se arrependeria mais tarde, mandei arquivos completos de sua correspondência comigo e com George Brecht (tenho todas as cartas que você escreveu a ele até 1965) junto com minhas respostas (não tenho as de George) a Mme. Joudina e a todas as agências de imprensa de todas as Repúblicas Populares. Acho que a situação se explicará sozinha.

Uma correção, omiti aqueles cartões malucos nos quais você negava o direito do PRM à autodeterminação. Não quero te envergonhar.

Estas cartas incluem a definição de Fluxus como um movimento e não com uma empresa. Você não deve portanto assumir que você pode se eleger ditador exclusivo com direito exclusivo ao termo. Note que eu normalmente uso a palavra em minúsculas para fazer esta distinção, mas eu preferiria não ter que fazer isso.

Tanto você quanto eu sabemos quem são Fluxistas, quer eles queiram ser ou não. Agora nos os recuperaremos. Estou escrevendo um ensaio sobre tudo isso, definindo Fluxus como qualquer trabalho que pertença ao fluxo de questões de mídia e de arte/vida e outras questões intermídia. Sugiro que você agora mude o nome da sua função para Fluxus Products, Inc. e se torne uma corporação, porque dentro de um espaço de tempo muito pequeno você poderá estar recebendo ganhos financeiros muito maiores do que você recebe agora, e também lhe valerá a pena por questões de crédito.

Mas apesar de você ter inventado o termo "Fluxus" (e ninguém negará isso), você tem consistentemente destruído sua utilidade, antagonizando seus verdadeiros amigos e mal-utilizando toda a situação a favor do culto e do engrandecimento da sua própria pessoa, se não como artista, então como crítico.

Fiz uma pesquisa no Escritório da Receita do Estado de Nova Iorque sobre qualquer exclusividade registrada sobre a posse do termo "Fluxus". Pelo que entendo, não há nenhuma. Em outras palavras, significa que qualquer um pode usar a palavra. Qualquer carta que você tenha enviado registrada pelo correio deve ser vista como uma medida temporária cuja validade já terminou. Essa é, portanto, a oportunidade ideal para formalizar a operação a qual você realmente tem direito. Isto, é claro, ficaria evidente se eu desse continuação a minha pesquisa com uma investigação dos procedimentos de contabilidade do Fluxus (o quão freqüentemente você tem pago seus impostos sobre vendas, etc.), em cujo caso você teria que se tornar uma corporação imediatamente para evitar obrigações pessoais e a possibilidade de ser preso. Se você precisar de um advogado posso recomendar vários.

Dick Higgins to George Maciunas, August 23, 1966

The Something Else Press, Inc.
New York Nice Cologne
160 Fifth Avenue New York N.Y. August 23, 1966

Dear George:

Your letter today solves nothing. Just more wild accusations and narrow sectarianism to add to the stock of unjustifiable opinions. I have therefore handled it as best I could, and have sent you a copy of my letter to Jeff Berner, of which I have also sent copies to Vautier and Knizak.

As you can see, our Europe/Asia tour is rather more extensive than I had indicated. All papers are in order, and to prevent your doing anything hysterical which you would surely later regret I have sent complete correspondence files of your letters to me and to George Brecht (I have all letters you wrote him up till 1965) together with my replies (I don't have George's) to Mme. Joudina and to all Press agencies of all Peoples' Republics. I think the situation will speak for itself.

Correction, I have held out those crazy cards of yours where you denied the right of the PRM to self-determination. I do not want to embarrass you.

These letters include the definition of Fluxus as a movement rather than a company. You must therefore not assume that it is possible for you to elect yourself exclusive dictator with the exclusive right to the term. Note that I normally use the word uncapitalized to make this distinction, though I would prefer not to have to.

You and I both know who are Fluxists, will they, nill they. We shall now proceed to reclaim them. I am writing an essay on the whole matter, defining Fluxus as any work which belongs to the flux of media questions and art/life and other intermedial questions. I suggest that you now change the name of your production function to Fluxus Products, Inc., and incorporate, because within a very short time you can expect to be receiving far greater financial returns than you now are, and for credit reasons, it will be worth your while.

But while you invented the term "Fluxus" (and nobody will deny you that) you have consistently destroyed its utility, antagonized your real friends and mis-used the whole situation for your personal cultism and aggrandizement, if not as artist, then as critic.

I have placed an inquiry with the New York State Bureau of Taxation and Finance regarding any registered exclusivity of proprietorship to the term "Fluxus." So far as I can tell, there is none. In other words anybody can use the word. Any letter you've sent via registered mail four years ago must be regarded as a temporary measure whose time has run out. This is, then, the ideal opportunity to formalize the operation to which you are actually entitled. This would, of course, be obviated if they followed up my inquiry with an investigation into the bookkeeping procedures of fluxus (how regularly you've paid your sales tax, etc.), in which case you would have to incorporate immediately in order to avoid personal liability and possible imprisonment. If you need a lawyer, I can suggest several.

Mas Fluxus significa demais (e nisso eu insisto) para que qualquer indivíduo possa reduzi-lo a um meio de confinamento do trabalho das pessoas, baseado no seu gosto pessoal, da mesma forma com que Breton fez com os surrealistas por exemplo. Cometi um doloroso erro em 1963 ao não apresentar o Stockholm Fluxus sem você, e, ao fazer isso, pela primeira vez estabeleci um precedente sobre o qual você tem podido sistematicamente reduzir as mais importantes tendências estéticas¹ da última metade de século (com o dadaísmo, do século passado) a uma rixa pessoal.

A *Something Else Press* é a *Something Else Press*. É uma empresa comercial que nos está aberta. Não pretendo orientá-la na direção do Fluxus. A sua função é diferente. Portanto, uma empresa que seja exclusivamente do Fluxus é precisa. Espero que você continue a exercer esta função.

Mas por favor não a confunda com o movimento.

Saudações,

Dick

PS- Estou encaminhando esta carta para todos os Fluxistas, do passado e do presente, para recolher os cacos.

But Fluxus means too much (and I insist on that) to allow any individual person to reduce it to a means of confinement of peoples' work on the basis of your own personal taste, the way Breton has done with surrealism for example. I made a grievous error in 1963 not to perform the Stockholm Fluxus without you, and in so doing, for the first time, I established a precedent on the basis of which you have been able systematically to reduce the most important aesthetic¹ tendency of the last half century (with dada, of the last century) to a personal fief.

Something Else Press is *Something Else Press*. It is a commercial company which is open to us. I do not intend to orient it towards Fluxus. Its function is different. Therefore a Fluxus-exclusively company is needed, I hope you will continue to perform this function.

But please do not confuse it and the movement.

Bests,

Dick

PS- I'm sending this letter to all Fluxists, past and present, in order to pick up the pieces.

¹ Dick Higgins havia originalmente escrito "artísticas" mas substituiu a palavra por "estéticas".

¹ Dick Higgins had originally written "artistic" and had later on crossed that word out and handwritten "aesthetic".

Condições para Apresentações de Composições, Filmes e Fitas Publicadas pelo Fluxus, 1966

George Maciunas

A. Essas condições se aplicam aos seguintes.

- obras completas de: GEORGE BRECHT
ALBERT M. FINE (somente trabalhos de texto)
HI RED CENTER
MILAN KNIZAK,
GEORGE MACIUNAS
CHIEKO SHIOMI
JAMES RIDDLE
BEN VAUTIER
ROBERT WATTS
- trabalhos individuais de: ERIC ANDERSEN - opus 50
GIUSEPPE CHIARI - La Strada
ALISON KNOWLES - *Child art piece* (Obra de arte de criança)
TAKEHISA KOSUGI - Anima I, Anima 2
Chironomy 1, *Ear drum event* (evento de ouvido e tambor), *For mr. M* (Para o senhor M), *Malika 5*, *Manodharma with Mr. T* (Manodharma com o senhor T), *Manodharma with Mr. Y* (Manodharma com o senhor Y), *Micro 1*, *Music for a revolution* (Música para uma revolução), *Organic music* (Música orgânica), *Tender Music* (Música Tenra), *Theatre Music* (Música de Teatro)
- GYORGI LIGETI - *Poeme Symphonique* (for 100 metronomes) (Poema Sinfônico para 100 metrônomos) 1962, *Trois Bagatelles*, 1961
- JACKSON MAC LOW - *Tree Movie* (Filme de árvore), *Piano Suite for David Tudor and John Cage* (Suíte de piano para David Tudor e John Cage) 1961, *Punctuation mark numbers* (Números de pontuação), *One hundred* (Cem), *Thanks I* (Obrigado I), *Thanks II* (Obrigado II), *Letters for Iris* (Cartas para Íris), *numbers for silence* (Números para o silêncio).

Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films and Tapes, 1966

George Maciunas

A. These conditions apply to the following:

- complete works of: GEORGE BRECHT
ALBERT M. FINE (textual work only)
HI RED CENTER
MILAN KNIZAK
GEORGE MACIUNAS
CHIEKO SHIOMI
JAMES RIDDLE
BEN VAUTIER
ROBERT WATTS
- Individual works of: ERIC ANDERSEN - opus 50
GIUSEPPE CHIARI - La Strada
ALISON KNOWLES - *Child art piece*
TAKEHISA KOSUGI - Anima I, Anima 2
Chironomy I, *Ear drum event*. For mr. M, Malika 5, Manodharma with Mr. T, Manodharma with Mr. Y, Micro 1, Music for a revolution. Organic music, Tender Music, Theatre Music.
- GYORGI LIGETI - *Poeme Symphonique* (for 100 metronomes) 1962
Trois Bagatelles, 1961
- JACKSON MAC LOW - *Tree Movie*
Piano Suite for David Tudor and John Cage, 1961
Punctuation mark numbers,
One hundred,
Thanks I, Thanks II,
Letters for Iris,
numbers for silence.
- BENJAMIN PATTERSON - *Overture*,
Septet from "Lemons",
Solo dance from "Lemons",
Variations for double-bass,
Traffic Light - a very lawful dance,
Pond.
- NAM JUNE PAIK - Zen for film,
- TOMAS SCHMIT - Sanitas numbers: 2, 13, 22, 35, 107, 165, Zykius for water pails, 3 piano pieces for G.M. Floor and foot theatre.

BENJAMIN PATTERSON - *Overture* (Prelúdio),
Septet from "Lemons"
(Septeto de "Limões"),
Variations for double-bass
(Variações para contra-baixo),
Traffic Light - a very lawful
dance (Semáforo - uma
dança muito dentro da lei),
Pond (Lagoa).

NAM JUNE PAIK - *Zen* for film (Zen para filme)

TOMAS SCHMIT - *Sanitas numbers: 2, 13,*
22, 35, 107, 165 (Sanitas
números: 2, 13, 22, 35,
107, 165), *Zyklus for water*
pails (Zyklus para baldes
de água),
3 piano pieces for G.M. (3
obras de piano para G.M.),
Floor and foot theatre
(Teatro de chão e pé).

EMMET WILLIAMS - *Voice piece for La Monte*
Young (Peça para voz
para La Monte Young),
Song of uncertain length
(Canção de tamanho
incerto),
Litany and response
(Ladainha e resposta),
Ten arrangements for 5
performers (10 arranjos
para 5 apresentadores),
Duet for performer(s) and
audience (Dueto para
apresentador(es) e
público), *Counting songs*
numbers 1 to 6 (Músicas
contadas números 1 a 6),
A german chamber opera
for 38 marias (Uma ópera
de câmara alemã para 38
marias), *Tag and An*
Opera (Apêndice e uma
Ópera).

LA MONTE YOUNG - *Trio for strings* (Trio para
cordas), *1961 compositions*
(Composições de 1961).

EMMETT WILLIAMS - *Voice piece for La*
Monte Young
Song of uncertain
length,
Litany and response,
Ten arrangements for
5 performers, Duet for
performers) and
audience, Counting
songs numbers 1 to
6, A german chamber
opera for 38 marias,
Tag and An Opera.

LA MONTE YOUNG - *Trio for strings, 1961*
compositions.

B. BASIC CONDITION:

1. If Fluxus compositions outnumber numerically or exceed in duration other, non-fluxus compositions in any concert, the whole concert must be called and advertised as FLUXCONCERT.

2. If Fluxus compositions do not exceed non-fluxus compositions, the following notice must follow each Fluxus composition: BY PERMISSION OF FLUXUS or FLUX-PIECE.

C. ALTERNATE CONDITION:

1. If basic condition is not followed, \$50 fee must be paid to each applicable composer through Fluxus, for each composition performed.

2. If compositions are announced or advertised but not performed the fee shall be \$10 for each composition so announced.

Non compliance with any of the heretofore mentioned conditions by the producer(s) and/or performer(s) will make him, her or them liable to a suit in court of Law for the recovery of amounts mentioned in alternate condition.

B. CONDIÇÃO BÁSICA:

1. Caso o número de composições Fluxus seja maior do que o número de composições não-fluxus em um concerto, o concerto todo tem de ser chamado CONCERTOFLUXUS e toda publicidade deve ser feita de acordo.

2. Caso o número de composições Fluxus não exceda o número de composições não-fluxus, então cada composição Fluxus deve estar acompanhada de uma nota dizendo: COM AUTORIZAÇÃO FLUXUS ou OBRA FLUXUS.

C. CONDIÇÃO ALTERNATIVA:

1. Caso a condição básica não seja cumprida, uma multa de \$50 deve ser paga a cada compositor por meio de Fluxus para cada composição apresentada.

2. Caso as composições sejam anunciadas e aparecerem em publicidade mas não forem apresentadas então uma multa de \$10 deve ser paga por cada composição anunciada.

Caso qualquer uma destas condições aqui mencionadas não forem cumpridas pelo produtor(es) e/ou apresentador(es) das composições, estes estarão sujeitos a um processo legal para o recebimento das quantias mencionadas na condição alternativa.

Alguns Ataques Históricos..., 1966

George Maciunas

ALGUNS ATAQUES HISTÓRICOS RESULTARAM RECENTEMENTE DE PESSOAS QUE NÃO LERAM A FOLHA ANEXA MAS QUE MESMO ASSIM INTERPRETARAM O QUE NÃO ESTAVA ESCRITO. SÓ O QUE A FOLHA DIZ É QUE É DADA A PERMISSÃO PARA EXECUTAR QUALQUER PEÇA FLUXUS A QUALQUER PESSOA, EM QUALQUER LUGAR, A QUALQUER HORA, SEM NENHUM CUSTO, CONTANTO QUE O GRUPO FLUXUS RECEBA PUBLICIDADE. SÓ SE COBRA COMO INCENTIVO NEGATIVO. NENHUMA PROIBIÇÃO DE QUALQUER TIPO ESTÁ ESCRITA OU SUBENTENDIDA. QUALQUER PESSOA QUE NÃO DESEJE DAR PUBLICIDADE PARA FLUXUS NÃO DEVERIA TER INTERESSE EM APRESENTAR PEÇAS DESTA GRUPO. AS REGRAS FORAM ESTABELECIDAS COM O ÚNICO PROPÓSITO DE DIVULGAR AS OBRAS DE INTEGRANTES DO GRUPO FLUXUS. MESMO QUANDO UMA SÓ OBRA É APRESENTADA TODOS OS OUTROS MEMBROS DO GRUPO RECEBERÃO PUBLICIDADE COLETIVA E SERÃO PORTANTO BENEFICIADOS. QUALQUER UM QUE SE OPOSSA A ESTE ESQUEMA SE COLOCA EM OPOSIÇÃO À AÇÃO COLETIVA E PORTANTO NÃO DEVERIA ESTAR ASSOCIADO AO FLUXUS, QUE É UMA COLETIVA QUE JAMAIS PROMOVE PRIMA-DONAS ÀS CUSTAS DE OUTROS MEMBROS.

Some Hysterical Outbursts..., 1966

George Maciunas

SOME HYSTERICAL OUTBURSTS HAVE RECENTLY RESULTED FROM PEOPLE WHO FAILED TO READ THE ATTACHED SHEET AND YET INTERPRETED WHAT WAS NOT WRITTEN. ALL THE SHEET STATES IS THAT PERMISSION IS GRANTED TO ANYONE, ANYWHERE, ANYTIME TO PERFORM ANY FLUXUS PIECE AT NO COST WHATEVER, PROVIDED PUBLICITY IS GIVEN TO THE FLUXUS GROUP. CHARGE IS MADE ONLY AS A NEGATIVE INCENTIVE. NO PROHIBITION OF ANY KIND IS WRITTEN OR IMPLIED. ANYONE NOT WISHING TO PUBLICIZE FLUXUS SHOULD NOT HAVE INTEREST IN PERFORMING PIECES FROM THAT GROUP. THE RULES WERE ESTABLISHED FOR THE SOLE PURPOSE OF PROMOTING WORKS OF PEOPLE FROM FLUXUS GROUP. EVEN WHEN A SINGLE PIECE IS PERFORMED ALL OTHER MEMBERS OF THE GROUP WILL BE PUBLICIZED COLLECTIVELY AND WILL THUS BENEFIT FROM IT. ANYONE OBJECTING TO SUCH A SCHEME SETS HIMSELF IN OPPOSITION TO COLLECTIVE ACTION AND THUS HAS NO BUSINESS BEING ASSOCIATED WITH FLUXUS, WHICH IS A COLLECTIVE NEVER PROMOTING PRIMA DONAS AT THE EXPENCE OF OTHER MEMBERS.

Ben Vautier para Fluxus, 1966

Caro Fluxus,

Recebi ontem a carta de Dick e o cartão de direitos autorais de Maciunas e gostei de lê-las. Já que alguns podem querer saber minha opinião sobre as cartas e também sobre como vejo minha posição no Fluxus, e também porque gosto de falar sobre mim mesmo, lá vou eu:

Ouvi falar sobre Fluxus pela primeira vez em 1962, na feira Missfit em Londres, para onde Spoerri havia me convidado. Lá conheci Higgins, que organizou um Concerto no CTA (não foi chamado de Fluxus). Também conheci George Maciunas que me falou sobre Fluxus, me descreveu trabalhos de George Brecht e La Monte Young. Ele me perguntou se eu gostaria de me juntar ao grupo. Eu aceitei.

Meu trabalho antes daquele dia pode ser parcialmente resumido em uma carta que eu havia mandado para Spoerri que continha muitas das minhas apropriações. " Eu Ben assino o Amor ... Eu Ben assino as Curtições. Eu Ben assino a Morte etc ", caixas Mistério, água Suja etc... A carta, que foi parcialmente publicada na minha revue BEN DIEU continha muitas idéias que Maciunas reproduziu no Fluxus sob Meu nome.

Eu também tinha comigo em Londres um texto impresso com 8 proposições para um teatro, escritas em 1961 enquanto eu me aborrecia vendo uma peça de Beckett. Lembro de ter dado a folha para Higgins num pub. Ele me disse "Isso é coisa velha, Benny".

Bem, retornei a Nice impressionado com a descrição que Maciunas havia feito das obras de Brecht e escrevi 44 proposições teatrais com alguns amigos. Incluí em "Le Theatre Total" um capítulo muito megalomaniaco da minha revista BEN DIEU.

Foi então que comecei a organizar concertos, começando com o Primeiro Concerto Fluxus em julho de 1961. O concerto não aconteceu como eu havia previsto, mas de certa maneira melhor ao invés de apresenta-lo na grande sala da cidade, o apresentamos numa pequena sala de conferências em um hotel. Maciunas fez com que tocássemos as obras para violino de Brecht, a obra Papel de Patterson, Duas polegadas de Watts etc, etc. Eu fiquei impressionado. Sentia que Fluxus era algo de Novo, importante, e, graças a Maciunas, muito coerente.

Quando Maciunas foi embora fundamos oficialmente um adendo à minha organização de arte Total: o Théâtre Total, eu não chamava os nossos concerto de Fluxus na época porque eu queria ser o grande promotor. No entanto, em todos os concertos sem exceção todas as peças que apresentávamos eram anunciadas por uma placa que permanecia no palco ou na rua durante toda a duração da peça com o título e o nome completo do autor. Também mantive um registro aproximadamente correto de todas as peças que apresentamos e criamos desde 1963 em cerca de 20 concertos (teatrais ou musicais) mais de 300.

Mas o que significa Fluxus para mim. Quando penso em Fluxus penso num espírito geral na arte consagrando a noção de Tudo em: Detalhe, Vida, gestos simples, anti-profissionalismo, divertissement etc. Penso nas peças de George Brecht, as composições de La Monte Young, as cartas de Ray Johnson etc. Também penso num concerto composto de pequenas peças não artificiais que variavam do solo de violino de Paik às simples peças de piano de George de itens de Watts, A-Yo, Fine, Shiomi, Kosugi, Schmitt, Joe Jones, Eric Anderssen etc. Sim todas estas pessoas significam Fluxus para mim. Mesmo se não são Fluxus, ou saíram, ou foram expulsos, ou nunca foram Fluxus. Além disso, todos

Ben Vautier to Fluxus, 1966

Dear Fluxus,

I received Dick's letters and Maciunas copyright card yesterday and I enjoyed reading them. As some might like to know how I feel about them as well as how I feel I fit in Fluxus, and as on the other hand I enjoy talking about myself here I go:

I first heard about Fluxus in 1962, at the Misfit fair in London, where Spoerri had invited me. There I met Higgins who organized a Concert at the C T A (sic - ICA) (it was not called Fluxus). I also met George Maciunas who talked to me about Fluxus, describing George Brecht and La Monte Young pieces, He asked me if I would care to join the group. I accepted.

As to my work before that day it could be partly resumed in a letter I had sent to Spoerri containing many of my appropriations. " I Ben I sign Love. ... I Ben I sign Kicks. I Ben I sign Death etc ", Mystery boxes, Dirty water etc... That letter which was partly published in my revue BEN DIEU contained many ideas Maciunas reproduced latter in Fluxus under My name.

I also had with me in London a printed text with of 8 propositions for a theater, written in 1961 while getting bored at a Beckett show. I remember giving the leaflet to Higgins in a pub who told me " That's old stuff Benny ".

Well I returned to Nice impressed by Maciunas' description of Brecht's pieces and wrote with some friend's 44 theatrical propositions. I included in " LE THEATRE TOTAL " a very megalomaniac chapter of my revue BEN DIEU.

That's when I started organizing concerts and to begin with the First Fluxus concert in 1961 (sic. 1963) July. The concert did not work out as I had foreseen, but in a way better instead of the big city hall we gave it in a small hotel conference hall. Maciunas had us play Brecht's violin pieces, Patterson's Paper piece, Two inches by Watts etc, etc. I was impressed. I felt Fluxus was something New, important, and thanks to Maciunas very coherent.

When Maciunas left we officially founded an additif to my Total art organization: the Théâtre Total, I did not then call our concerts Fluxus because I wanted to be the great promoter. Yet in all concerts without any exception all the pieces we played were announced by a panel remaining on stage or in the street during all the length of the pieces with title and full name of the author. I have also kept an approximately correct account of all pieces we have played and created since 1963 in about 20 concerts (theatrical or musical) over 300.

But what does Fluxus mean to me. When I think of Fluxus I think of a general spirit in art consecrating the notion of Everything in: Detail, Life, simple gestures, non professionalism, divertissement etc. I think of George Brecht's pieces, La Monte Young's compositions, Ray Johnson's letters etc. I also think of a concert composed of small non artificial pieces ranging from Paik's violin solo to George simple piano pieces of items from Watts, Ay-O, Fine, Shiomi, Kosugi, Schmitt, Joe Jones, Eric Anderssen etc. Yes all these people mean Fluxus to me. Even if they are not Fluxus, or have quit, or have been expulsed, or have never been Fluxus. What's

esses vistos separadamente têm sua personalidade, algumas muito importantes. Portanto, chamá-los de Fluxus ou não jamais transformará sua originalidade, mas por outro lado ajuda a reforçar o elo. Juntos o mesmo espírito.

Portanto, eu pessoalmente chamo todas as pessoas que se unem ao espírito de Fluxus de Fluxus. Não chamo todas as minhas obras de Fluxus porque entre minhas obras a coisas como poemas, que são mais como os poemas de Ginsberg do que Fluxus. Uma outra razão importante para continuar a chamar os concertos Fluxus de Fluxus é que muitas pessoas hoje em dia estão dando concertos ruins influenciados por Fluxus com muitas cenas espetaculares. Isso pode levar a uma confusão desnecessária na mente do público.

Acho que Dick Higgins é Fluxus e que sua editora poderia ter se chamado Fluxus também. Não acho que Dick e Maciunas compitam. Os Dadaístas e Surrealistas brigavam como cachorros, eu pessoalmente acredito no ego, mesmo quando é para promover arte coletiva. Higgins e Maciunas são individualistas coletivos, ambos estão preocupados em promover o mesmo espírito na arte. E ao invés de brigar deveriam chegar a um acordo dividindo o trabalho que deve ser feito. (Há muito a fazer) por exemplo: (Livros) Higgins (Itens) Maciunas etc. Me parece bobo e desnecessário que só porque alguém está na lista de Higgins, que Maciunas não tenha nada a ver com ele, ou vice-versa.

Pessoalmente, como egoísta assumido, gosto de ver o que produzi sendo comunicado, e me sinto prejudicado por não poder apresentar a Higgins um manuscrito sobre Estética ou a tradução do meu "Eu Ben assino", (carta a Spoerri). Apesar de que sei que Maciunas não poderia publicar pois não está em seu âmbito, tudo por causa da exclusividade de George Maciunas. Talvez eu não esteja em posição de saber o que está realmente acontecendo, talvez esta carta seja inútil, mas Ela tira um peso da minha mente. Por outro lado considero natural e justo chamar os concertos do Fluxus de Fluxus para organizar concertos Fluxus em qualquer lugar em Praga, na China com qualquer pessoa, mandar idéias de Maciunas para as caixas Fluxus, promover Fluxus em Nice, pedindo novas composições Fluxus para jovens compositores de Nice etc.

more every one of them taken separately has his personality some very important. So calling them Fluxus or not will never transform their originality but on the other hand it helps to strengthen and link. Together the same spirit.

Thus I personally call all places that join the Fluxus spirit Fluxus. I don't call my complete works Fluxus because in my complete works are such things as poems, more like Ginsberg's poems than Fluxus. Another important reason to continue calling Fluxus concerts Fluxus, is that too many people are giving nowadays bad Fluxus influenced concerts with lots of spectacular scenes, Which could lead to an unnecessary confusion in the public's mind.

I think that Dick Higgins is Fluxus and it would have been fine if his press was called Fluxus too. I don't think that Dick and Maciunas compete and even if they do. Didn't the Dadaists and Surrealists fight like dogs, I personally believe in ego, even when it is to promote collective art. Higgins and Maciunas are collectif individualist both concerned in promoting the same spirit in art. And instead of fighting should come to an arrangement dividing the work to be done. (There is lots to do) for instance: (Books) Higgins (Items) Maciunas etc. It seems to me silly and unnecessary that because someone is on Higgins' list Maciunas would have nothing to do with him, or vice versa.

I personally, as stated egoist, like seeing, what I produced communicated and feel handicapped not to be able to propose to Higgins a manuscript on Esthetics or the translations of my "I BEN SIGN ", (letter to Spoerri) Although I know Maciunas could not publish since not in his range, all because of George Maciunas' exclusiveness. Maybe I am not in a position to know what's really happening, maybe this latter is useless but It gets a weight of my mind. On the other hand I consider natural and just to call Fluxus concert's Fluxus to organize Fluxus concerts anywhere in Prague or China with anybody, to send Maciunas ideas for Fluxus boxes, to promote Fluxus in Nice, by asking for new Fluxus compositions to young Nice composers etc.

George Maciunas para
Ken Friedman
(trecho), 23 de
Novembro de 1966

(...)

A razão pela qual perguntei sobre sua ligação com o Something Else Press, é que até agora não vi nenhuma promoção do Fluxus nos panfletos que você enviou, enquanto alguma promoção do S. E. Press foi dada. Não me importo que você promova Dick Higgins, mas então você não deveria estar envolvido com Fluxus. Fluxus não é uma linha de negócios ou de produtos que pode ser levada como outra linha de produtos como a da S. E. Press. Ou você é parte do Fluxus ou não tem nada a ver com ele. Se você não se sente favoravelmente disposto para um envolvimento tão exclusivo & profundo você deve nos avisar. Através dos seus panfletos, como a palestra, os concertos, eventos, etc., não se vê nenhum indício do seu envolvimento com o Fluxus. Aliás, quando mencionado está mencionada como alguma editora que está lhe dando permissão para usar algumas peças, como, digamos, a Peter's edition. Deixando você usar as partituras de Cage. Essa iguala o Fluxus a uma editora, o que ele não é. Evitando dar publicidade ao Fluxus como um grupo do qual você faz parte, já que se você não quer fazer parte dele, você não deve esperar que nos sintamos diferentemente a seu respeito.

Diferentemente de editoras, nos publicamos & produzimos apenas trabalhos de pessoas do grupo.

A respeito dos filmes – não vi nenhuma programação ou anúncio. Ou pagamento. Algum problema?

Em São Francisco, temos Larry Baldwin e Jeff Berner – (Pessoasflux). Então você deve coordenar suas atividades com eles. Lee Heflin tem uma loja em Los Angeles.

George Maciunas to
Ken Friedman
(excerpt),
November 23, 1966

(...)

The reason I asked about your connection with Something Else Press, is that up (to) now I have seen no promotion of Fluxus in the leaflets you sent , while some was given to S.E. Press. I don't mind you promoting Dick Higgins, but then you should not get involved with Fluxus. Fluxus is not a business or product line that can be carried with any other product line like that of S. E. Press. You either are a part of Fluxus or have nothing to do with it. If you don't feel favourably disposed to such exclusive & deep involvement you should let us know. From your promotional leaflets, like the lecture, concerts, events, etc., one gets no idea whatsoever of your involvement with Fluxus. In fact when mentioned, it is mentioned as some publisher giving you permission to use some pieces, like say Peter's edition. Letting you use John Cage scores. This equates Fluxus with publishers, which it is not. Avoiding publicizing Fluxus as a group of which you are a part of, since if you don't feel being a part of it, you should not expect us to feel any different towards you.

Unlike publishers, we publish & produce only works by people of the group.

In regards to films – I have seen no programs or announcements. Or payments. Any problem?

In San Francisco, we have Larry Baldwin & Jeff Berner – (Fluxpeople). So you should co-ordinate your activities with them. Lee Heflin has a shop in Los Angeles.

George Maciunas para
Ken Friedman
(trecho), 28 de fevereiro
de 1967

(...)

1ª observação sobre seus pôsteres – eu não vejo nenhuma menção a Filmesflux ou ao fluxus, ou fluxfest ou concertoflux???? Suponho que você não tenha tido intenção de apresentar nenhuma peça fluxus durante o festival de 22-24 de novembro, porque senão você se coloca abertamente em posição de ter uma cobrança \$50 por peça feitos de você. Você tem o regulamento – numa folha de papel branco que eu lhe dei a algum tempo. Também a uma nota no fim do festival de Praga, que você tem.

Aliás, decidi incluir outra cópia destes regulamentos e continuar a carta no seu verso.

Estes regulamentos foram estabelecidos com total concordância do grupo inteiro e cada membro novo como você deve concordar plenamente com este princípio de promoção coletiva já que todo o objetivo do Fluxus é o coletivismo – (cada membro promovendo a Coletividade em de si mesmo) – pode ser visto claramente que este método de promoção se torna muitas vezes mais eficiente. (Se 10 membros dão 10 concertos Fluxus diferentes, cada membro terá sido promovido 10 vezes ao invés de uma (sua própria)). Sim? Agora, aos negócios.

George Maciunas to
Ken Friedman
(excerpt), c. February
28, 1967

(...)

1st observation about your posters – I see no mention of Fluxfilms or fluxus, or fluxfest or fluxconcert???? I suppose you did not intend to do any fluxus pieces during the November 22-24 festival, because otherwise you leave yourself wide open to \$50 charge for each piece. You have these regulations – on a white sheet that I gave you some time ago. There is a note also at the end of Prague festival, which you have.

In fact, I decided to enclose another copy of these regulations, and continue letter on the back of it.

These regulations were established with full agreement of the whole group and each new member like yourself should fully agree with this principle of collective promotion since the whole objective of Fluxus is collectivism – (each member promoting the Collective rather than himself) – it can be plainly seen that such method of promotion becomes many times more effective. (If 10 members give 10 different Fluxus concerts, each member will be promoted 10 times rather than once (in his own)). Yes? Now to business.

Tomas Schmit para George Maciunas e George Maciunas para Tomas Schmit, junho de 1969

Holla george*: depois de muito tempo sem fazer nada (exceto o "teatro de mesa", 78 jogos privados sobre 10 tabuleiros), estou fazendo agora um livro bastante grande, e já que por aqui agora todos agora estão começando a sobre o fluxus ma que ninguém sabe o que é (as razões da confusão sobre o fluxus são, principalmente, que por um lado beuys, que agora é muito famoso aqui, usa o termo fluxus um pouco de mais, e portanto todos associam fluxus e beuys (o que não está certo), e por outro lado vostell,¹ com inveja de beuys, tem se chamado de o grande homem do fluxus e um co-fundador do fluxus (!!!...- já escrevi um pequeno manifesto contra isso)), bem, por causa desta confusão incluirei no livro um ensaio sobre o fluxus e como era e o que significava o como eu o vejo. — e para isso pediria que você me ajudasse com alguns detalhes!*

1. o fluxus já começou (e quanto) na² sua galeria em nova lorque ou não havia começado antes de você vir para wiesbaden?

2. em que o programa apresentado em wiesbaden³ foi diferente do que estava impresso⁴ no livro rowohlt-happ.? e talvez outros comentários sobre o festival

3. em que⁵ o programa⁶ apresentado em copenhagen foi diferente do⁷ que estava impresso no livro rowohlt-happ.? e talvez outras notas sobre este festival.

4. programa⁸ do⁹ e notas sobre o festival de Nice.^{10,11}

5. qual era o nome na prévia que aconteceu antes dos festivais na galerie parnass¹² wuppertal (onde você leu seu ensaio sobre o neodada e fizemos sua peça olivetti para bocas e patterson fez sua peça de contrabaixo etc.)?

(As notas de fim de página documentam a resposta de Maciunas à carta de Schmit: ele havia escrito seus comentários na carta original de Schmit e lhe havia remetido a mesma.)

¹ (Vostell) foi um colaborador que entrava e saía do grupo, mas nunca queria estar inteiramente incluído, a princípio chamando o grupo-flux de uma "salada mista". É claro que foi muito mais atípo no grupo-flux do que Beuys. Suas colaborações Flux incluíram:

Wiesbaden

Düsseldorf

Copenhagen

Paris

(participação no festival)

Ação – página para o Filme V-TRE para a programação de filmes

Tomas Schmit to George Maciunas and George Maciunas to Tomas Schmit, June 1969^{*}

holla george *: after having done nothing for a long time (except the "table theater," 78 private games on 10 game boards), i am now doing a fairly big book. and since around here now everybody starts talking about fluxus but nobody knows what it is (the reasons for the big confusion about fluxus are mainly, that on one hand beuys, who is now very famous here, uses the term fluxus a bit too much and so everybody identifies fluxus and beuys (which isn't right). on the other hand vostell,¹ jealous of beuys, now calls himself the big fluxus man and co-founder of fluxus (! ! ! ... – i already did a little manifesto against that.)), well, for this confusion i ll include into the mentioned book some essay about fluxus and how it was and what it meant and how i see it. —and for that i d ask you to help me with some details!*

1. did fluxus (and how far) already start in² your ny gallery or not before you came to Wiesbaden?

2. how did the program performed in wiesbaden³ differ from the printed one?⁴ and maybe other remarks on this festival.

3. how ⁵did the copenhagen program⁶ differ from⁷ the program printed in the rowohlt-happ. –book? And maybe other notes on that festival.

4. program⁸ of⁹ and notes on the nice festival.^{10,11}

5. how was the preview called that happened before the festivals in gallerie parnass¹² wuppertal (where you read your essay on neodada and we did your olivetti for mouths and patterson did his doublebass piece etc) ?

(End notes document Maciunas' response to Schmit's letter: he had written annotated comments on Schmit's original and returned it to him.)

¹ (Vostell) was collaborator on & off & on, but never wanted to be fully included, calling flux-group at first a "mixed salad." Of course much more active with flux-group than Beuys. His Flux collaboration included:

Wiesbaden

Düsseldorf

Copenhagen

Paris

(fest participation)

Action – page for V-TRE Film for Flux.film program & loop for

Flux & loop para o anuário Flux vendeu 2 e comprou mais ou menos \$200 de coisas-flux, (uma contribuição muito importante!) enquanto Beuys não comprou sequer um único objeto-flux de \$1.

² começou com a Antologia Nova Iorque 1960 de La Monte Young – Fluxus (como nome) era para ter sido a 2ª Antologia. Originalmente proposto para mim por LMY, Joe Byrd & Henry Flynt (em Nova Iorque é claro)

³ (wiesbaden) Não me lembro muito bem.

⁴ Acho que me lembro de algumas mudanças – uma quebra com o “Estilo Internacional” músicos (um austríaco e alemão morando em Londres – esqueci seus nomes) (deixando a maioria destas peças)

Adição de mais Dick Higgins & Emmett W. depois de sua chegada. Adição de Paik & Vostell. etc.

⁵ pergunte a Andersen

⁶ (programa) Seguiu o programa bem de perto – foi provavelmente o festival-fluxus que teve melhor organização na Europa.

⁷ (diferente do) Não lembro muito bem.

⁸ pergunte a Ben Vautier

⁹ (programa de) Leia o Postácio de Dick Higgins, que é bastante preciso para aquele período (mas cheio de fantasias sobre o período em Nova Iorque).

¹⁰ Festival de Nice no casino foi cancelado porque os oficiais se acovardaram, então a maioria das peças foram feitas nas praias, ruas & bulevares – melhor festival até agora!

¹¹ Não lembro muito bem.

¹² (parnass) pergunte a eles.

Sua pergunta:

“O que aconteceu no fluxus depois que fui embora da Europa, em Nova Iorque?”

Exigiria uma resposta muito longa. Veja meu diagrama na edição do “Flux-fest-sale”,

Algum dia quando eu tiver tempo responderei a isso

saudações,

George.

Flux year box 2 sold & bought some \$200 worth of flux-stuff, (very important contribution!) while Beuys did not buy even a single \$1 flux-object.

² started with La Monte Young’s Anthology N.Y. 1960 – Fluxus (as name) supposed to have been the 2nd. Anthology. Originally proposed by me to LMY, Joe Byrd & Henry Flynt (in N.Y. of course)

³(wiesbaden) I don’t remember, too well.

⁴ I seem to recall some changes – a break with “International style” musicians (an austrian & German living in London – I forget their names) (dropping most of such pieces)

Addition of more Dick Higgins & Emmett W. after their arrival. Addition of Paik & Vostell. etc.

⁵ ask Andersen

⁶ (program) Followed program quite closely – was probably best organized flux-fest. in Europe.

⁷ (differ from) I don’t remember, too well.

⁸ ask Ben Vautier.

⁹ (program of) Read Dick Higgins Postface, which is fairly accurate for that period (while full of fantasies of N.Y. period.)

¹⁰ Nice festival in the casino was cancelled when officials chickened out, so most of the pieces were done on beach, streets & promenade – best festival so far!

¹¹ I don’t remember, too well.

¹² (parnass) ask them.

Your question:

“What happened in fluxus, after I left Europe, in n.y.c.?”

Would need a very long answer. See my chart in “Flux-fest-sale” issue,

Someday when I have time I will answer this.

regards,

George.

E.U.A. Ultrapassam todos os Recordes de Genocídio - Cálculos e Referências, 1970

George Maciunas

1. KUBLAI KHAN MASSACRA 10% NO ORIENTE MÉDIO

800.000 pessoas foram massacradas por Kublai Khan na Mesopotâmia (atuais Síria, Iraque, Líbano, Jordânia) (*Woytinsky, "World Population and Production – Trends and Outlook", 1953*) A população atual nesta área é de 15 milhões. A população nesta área durante o Império Romano era de 9 milhões. Durante o tempo de Kublai Khan pode ter sido de aproximadamente 10 milhões. 800.000 são aproximadamente 10% de 10 milhões.

2. A ESPANHA MASSACRA 10% DOS ÍNDIOS AMERICANOS

A população nas Américas Central e do Sul era de 12 milhões em 1650 e 11,1 milhões em 1750, uma redução absoluta de aproximadamente 10%. Já que o crescimento anual da população de índios Americanos era de 1%, a população em 1750 deveria ter sido de aproximadamente 25 milhões. Uma redução de população relativa ao total estimado seria de quase 55% (*Carr-Saunders & A. Morris, "World population"*)

3. JOSEPH STALIN MASSACRA 5% DOS RUSSOS

9 milhões de pessoas foram deportadas ou executados durante o GREAT PURGE de Stalin. Já que a população da União Soviética na época era de aproximadamente 180 milhões, a redução foi de 5% (*Bernard Purge: "30 Years After Stalin's Great Purge", N.Y. Times Magazine, 18 de setembro de 1966, página 128*)

4. OS NAZISTAS MASSACRAM 5% DOS EUROPEUS OCUPADOS E 75% DOS JUDEUS EUROPEUS

Os países incluídos são França, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Noruega, Polônia, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Grécia e parte ocupada da União Soviética (com população de aproximadamente 80 milhões). Também estão incluídos 50% da população dos países aliados aos Nazistas, mas que tinham consideráveis movimentos partidários anti-Nazistas como a Itália, Hungria e Romênia. A população total destes países em 1940 era de 280 milhões, dos quais 8 milhões eram judeus. O total de civis e partidários mortos foi de 23 milhões. Destes 6 milhões eram judeus e tiveram suas mortes causadas pela "Solução Final" dos Nazistas enquanto 17 milhões tiveram suas mortes causadas pela *Pacificação* Nazista. 6 milhões são 75% da população de 8 milhões e 17 milhões são 6% de 280 milhões. Estes números foram tirados de *W.S. Woytinsky e E.S. Woytinsky "World Population and Production – Trends and Outlook", 1953, página 47*)

5. EUA MASSACRAM 7% DA POPULAÇÃO DO VIETNAM DO SUL E 75% DOS ÍNDIOS AMERICANOS

Para chegar a maior confiabilidade, esta porcentagem foi calculada a partir de estimativas tiradas de 4 fontes não relacionadas:

a) Declaração do membro do congresso dos EUA Zablocki de que no começo de 1966 havia dois civis mortos pelos EUA ou seus aliados para cada membro da NLF morto. (*New York Times, 17 de março de 1966, página 9*)

b) 100.000 civis mortos pelas forças dos EUA e de seus Aliados em 1965 (*Nation, 13 de junho de 1966, página 704*) (55.000 mortes no NLF em 1965 (*N.Y. Times, 31 de julho de 1966*))

U.S.A. Surpasses All The Genocide Records - Calculations and References, 1970

George Maciunas

1. KUBLAI KHAN MASSACRES 10% IN NEAR EAST

800,000 people were massacred by Kublai Khan forces in Mesopotamia (present Syria, Iraq, Lebanon, Jordan) (*Woytinsky, "World Population and Production Trends and Outlook," 1953*) Present population in this area is 15 million. Population in this area during the Roman Empire was 9 million. During the time of Kublai Khan it may have been about 10 million. 800,000 is about 10% of 10 million.

2. SPAIN MASSACRES 10% OF AMERICAN INDIANS

Population in South and Central America was 12 million in 1650 and 11.1 million in 1750, an absolute reduction by about 10%. Since the annual growth of American Indian population was 1%, their population in 1750 should have been about 25 million. A reduction of population relative to the projected total would be nearly 55% (*Carr Saunders & A. Morris, World Population*)

3. JOSEPH STALIN MASSACRES 5% OF RUSSIANS

9 million people were deported or executed during Stalin's Great Purge. Since the population in USSR at the time of the purges was about 180 million, the reduction was by 5% (*Bernard Purge: 30 Years After Stalin's Great Purge", N. Y. Times Magazine, Sept. 18, 1966, p. 128*)

4. NAZIS MASSACRE 5% OF OCCUPIED EUROPEANS AND 75% OF EUROPEAN JEWS

The countries included are France, Belgium, Holland, Denmark, Norway, Poland, Czechoslovakia, Yugoslavia, Greece and occupied part of USSR. Also included is 50% of population from countries allied with Nazis, but which supported considerable anti Nazi partisan movements such as Italy, Hungary and Rumania. The total population in 1940 of these countries was about 280 million, 8 million of which was Jewish. The total of civilians and partisans killed was 23 million. Of these about 6 million were Jewish casualties due to the Nazi *Final Solution* and 17 million due to Nazi *Pacification*. 6 million is 75% of 8 million and 17 million is 6% of 280 million. These figures were compiled from: *W.S. Woytinsky and E.S. Woytinsky "World Population and Production Trends and Outlook", 1953, p.47*)

5. U.S.A. MASSACRES 7% OF SOUTH VIETNAMESE AND 75% OF AMERICAN INDIANS

To arrive at greater reliability, this percentage was calculated from estimates originating from 4 unrelated sources:

a) Statement of U.S. Congressman Zablocki that early in 1966 there were 2 civilians killed by U.S. and allied forces for every NLF member killed. (*New York Times Mar. 17, 1966, p.9*)

b) 100,000 civilians killed by U.S. and allied forces in 1965 (*Nation, June 13, 1966 p.704*) (55,000 NLF deaths in 1965 (*N.Y. Times, July 31, 1966*))

c) Estatísticas providenciadas pelo hospital Cantho. (*N.Y. Times*, 6 de junho de 1966). Cerca de 6000 civis feridos são atendidos pelo hospital que serve uma área que tem uma população de 500.000. A proporção de mortos para feridos é de aproximadamente 1:1 como indicam os relatos de vilarejos bombardeados típicos, como por exemplo em Beduc onde 48 civis foram mortos e 55 feridos. (*New York Times*, 31 de outubro de 1965). A partir deste fato é possível estimar a porcentagem de civis mortos como sendo 5000 de cada 1/2 milhão, ou 90.000 da metade hostil da população do Vietnam do Sul.

d) De acordo com o comando dos EUA o total de mortos nas forças do NLF até dezembro de 1970 foi de 687.648 (*N.Y. Times*, 18 de dezembro, 1970, página 5)

De acordo com o departamento de defesa dos EUA, a proporção de forças do Vietnam do Norte para partidários do Vietnam do Sul (Viet Cong) era de 1:1.4 (*N.Y. Times*, 19 de dezembro de 1969, página 18), portanto o total de vietnamitas do norte na NLF mortos seria de aproximadamente 400.000

Para chegar a uma porcentagem de mortes entre civis que possa ser comparada objetivamente à de mortes causados pelos Nazistas, é necessário relacionar as mortes apenas a uma população sujeita a tais ações de pacificação. Como a Alemanha, Áustria e 50% da Itália foram excluídos dentre a população Européia total considerada, também deve ser excluída a população controlada por Saigon. É um fato geralmente aceito que metade da população de 18 milhões do Vietnam do Sul está sob o controle do regime de Saigon e portanto não deve estar sujeito a ações de pacificação. O próprio regime de Saigon diz ter controle de 88% da população, o que faria as porcentagens parecerem muito piores. (*N.Y. Times*, 26 de maio de 1970). A porcentagem de mortes devido às ações de pacificação dos EUA seria calculado da seguinte maneira:

| | a) de acordo com Zablocki | b) de acordo com Nation | c) de acordo com Cantho |
|---|-----------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|
| Porcentagem de morte no NFL para mortes civis | 12 | 133 | 12 |
| Porcentagem de morte no NFL + mortes civis | 400 000+800 000=1,2 milhões | 400 000+1,3 milhões = 1,7 milhões | 400 000+800 000 = 1,2 milhões |
| % da população inteira do Vietnam do Sul | 6,7% | 9,5% | 6,7% |
| % de 1/2 da população do Vietnam do Sul | 13,4% | 19% | 13,4% |
| % de 12% da população do Vietnam do Sul como dito pelo regime de Saigon | 55% | 78% | 27% (total ajustado de civis) |

A população de índio na América do Norte (excluindo o México) era de 1 milhão em 1650. (*Carr-Saunders & A. Morris: World Population*) Com um crescimento anual de 1%, a população em 1950 deveria ter sido de 4 milhões. A população foi portanto reduzida (devido a ações de pacificação ou de genocídio) por 87% relativo ao crescimento estimado ou 50% em termos absolutos. De acordo com um estudo detalhado sobre o genocídio dos EUA de várias tribos indígenas feito por Maurice G. Smith, a população total de índios nos EUA foi reduzida por 70%. Citando uma trecho: *Enquanto as populações aborígenes do Canadá e do Alaska foram reduzidas por 55 e 61% respectivamente, não houve extinção tão completa de tribos inteiras nestes países como ocorreu nos EUA* (Maurice G. Smith: "Notes on the depopulation do Aboriginal America", *AMERICAN ANTHROPOLOGIST*, 1928, vol. 30, n.4, página 673)

6. TURQUIA MASSACRA 40% DE ARMÊNIOS

Entre 1894 e 1915 o governo turco autorizou o massacre de cerca de 1/2 milhão de armênios que viviam então na Turquia. (Estimativas do Ministério do Interior da Turquia). Já que a população armênia na Turquia na época totalizava 1,3 milhões, 1/2 milhões de mortes representam cerca de 40% (*James Nazer: "The First Genocide of the 20th century, Story of the Armenian Massacres, 1968)*

c) Statistics provided by Cantho hospital. (*N.Y. Times, June 6, 1966*). About 6000 wounded civilians are received by the hospital serving an area populated by 500,000. The proportion of mortal to wounded casualties is about 1: 1 as indicated by reports of casualties in typical bombed villages, as for example in Beduc where 48 civilians were killed and 55 wounded. (*N.Y. Times, Oct.31, 1965*). From this fact it is possible to estimate the percentage of civilian mortal casualties as being 5,000 for every 1/2 million, or 90,000 for the hostile 1/2 of So.Vietnamese population.

d) According to U.S.Command the total killed in N LF forces up to Dec. 1970 was 687,648. (*N.Y. Times, Dec. 18, 1970,p.5*)

According to U.S. Dept. of Defence, the proportion of North Vietnamese forces to South Vietnamese partisans (Viet Cong) is 1: 1.4 (*N.Y. Times Dec. 19, 1969,p. 18*), thus the total killed among South Vietnamese in NLF would be about 400,000.

To arrive at a civilian percentage comparable to Nazi inflicted casualties, it is necessary to relate the deaths only to a population subjected to such pacification action. Just as Germany, Austria and 50% of Italy was excluded from the total population considered, so should the Saigon controlled population be. It is a generally accepted fact, that half of the 18 million South Vietnamese population is under the control of the Saigon regime and therefore should not be subject to pacification action. The Saigon regime itself claims a control of 88% of the population which would make the casualty percentages look much worse. (*N.Y. Times, May 26, 1970*). The percentages of deaths due to U.S. pacification action would be calculated as follows:

| | a) according to Zablocki | b) according to Nation | c) according to Cantho statistics |
|---|-----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| NFL to civilian death rate | 12 | 133 | 12 |
| Total NFL + civilian deaths | 400 000+800 000=1,2 million | 400 000+1,3 million = 1,7 million | 400 000+800 000 = 1,2 million |
| % of entire So Vietnamese population | 6,7% | 9,5% | 6,7% |
| % of 1/2 So Vietnamese population | 13,4% | 19% | 13,4% |
| % of 12% So Vietnamese population as claimed by Saigon regime | 55% | 78% | 27% (adjusted civilian total) |

Indian population in North America (excluding Mexico) was 1 million in 1650 and 1/2 million in 1950. (*Carr Saunders & A.Morris. WorldPopulation*) At 1% annual growth, the 1950 population should have been 4 million. Population therefore was reduced (due to pacification action or genocide) by 87% relative to projected growth or 50% in absolute terms. According to a detailed study of U.S. genocide toward various indian tribes made by Maurice G. Smith, the total U.S. Indian population was reduced by 70%. To quote one passage: *While the aboriginal population of Canada and Alaska decreased 55 and 61% respectively, there has been no such wholesale extinction of entire tribes in these countries as occurred in the U.S.* (Maurice G. Smith: "Notes on the depopulation of Aboriginal America", *AMERICAN ANTHROPOLOGIST*, 1928, vol 30, no.4, p.673)

6. TURKEY MASSACRES 40% OF ARMENIANS

Between 1894 and 1915 Turkish government authorized a massacre of about 1/2 million Armenians then living in Turkey. (Turkish Ministry of Interior estimates). Since the Armenian population in Turkey at that time totaled about 1.3 million, 1/2 million deaths represent about 40% (*James Nazer. "The First Genocide of the 20th century, Story of the Armenian massacres, 1968)*

Mala Direta Codificada, 1973 Encoded Mailing List, c. 1973

George Maciunas

- 3 Ace Space Co. dept. visual arts univ. of Victoria, Victoria BC, Canada
- 8 Vito Acconci, 102 Christopher st. NY 10014
- 2 Gempei Akasegawa,4-5-14 Naritahigashi, Sugí-nami-ku,Tokyo-to,J.
- 2 Eric Andersen, Willemoesgade 67, Copenhagen, OE 2100, Denmark
- 8 Carl Andre, POB 540 Cooper sta. NY 10063
- 8 Billy Apple, 161 W 23 st. NY 10011
- 3 Arman (Fernandez) 380 West Broadway, NY 10012 226-1678
- 8 David Ascevolt c/o Upton, 59 Thornville sq. Burnsberry, London N1,UK
- 2 Michel Asso, 136 rue de Colombes, Nanterre 92, France
- 8 Avalanche, 204 E 20 st. NY 10003
- 2 AYO, z-10-1 5 Matsuyama Kiyose-machi, Kitatama-gun, Tokyo, Japan
- 8 John Baldessari, Cal. Inst. of the arts, Valencia, Cal. 91355
- 8 Robert Barry, 2566 Marion ave. Bronx , NY
- 2 Joseph Beuys, 4000 Düesseldorf - Oberkassel, Orakeplatz 4, FRG
- 8 Mel Bochner, 126 Chambers st. NY 10007
- 2 Robert Bozzi, 196 ave de la Californie, Nice, France
- 2 George Brecht & Robert Filliou,4000 Duesseldorf, Bagelstr. 122a, FRG
- 7 Robert Breer, Sneedons Landing, Palisades, NY 10964
- 4 Bazon Brock
- 4 Stanley Brouwn,w. de Zwijgerlaan 60, Amsterdam, Netherlands
- 6 Trisha Brown, 53 Wooster st. NY 10012
- 4 Gunther Brus (&Otto Muehl) praterstr, 32/11/12,Vienna 1020, Austria
- 4 James Lee Byars, 249 Central Park West, NY 10024
- 5 John Cage, 107 Bank st. NY 10014 989-7132
- 8 Neke Carson
- 4 Julio Campal, Sainz de Baranda, 20-50, Madrid, Spain
- 3 Christo Javacheff, 48 Howard st. NY 10013
- 8 Jim Collins, 98 Greene st. NY 10012
- 5 Philip Corner, 748 E 9 st. NY 10009 473-1761
- 6 Merce Cunningham, Westbeth, 55 Bethune st. NY 10014
- 9 Tjeerd Deelstra, Rotterdamseweg 109, Delft, Neth.
- 3 Walter De Maria, 27 Howard st. NY 10013
- 2 Willem de Ridder,ALOHA, Alexander Boersstraat 30, Amsterdam, Neth.
- 8 Ger Dekkers, Van der Waalslaan 15, Enschede, Netherlands
- 4 Ken Dewey, 127 Grand st. NY 10013
- 8 Jan Dibbets, Willensparkweg 123, Amsterdam, Netherlands
- 9 EAT, Automation House, 49 E 68 st. NY 10021
- 8 Eventstructure Research Group, c/o Dijkstraat 18, Amsterdam, Neth.
- 7 Factory, 33 Union sq. west, NY 1000
- 4 Oyvind Fahlstrom, 121 2 ave. apt.4, NY 10003
- 5 Henry Flynt, 349 West Broadway, NY 10013
- 4 Richard Foreman, 152 Wooster st. NY 10012
- 6 Simone Forti, 3523 E. Telegraph, Fillmore, Cal. 93018
- 1 Ken Friedman, 6361 Elmhurst drive, San Diego, Cal. 92120
- 8 Terry Fox, 16 Rose st. San Francisco, Cal.
- 3 General Idea, 87 Yonge st. Toronto, Ont. Canada
- 5 Philip Glass, 231 2 ave. NY
- 9 Grace Glueck, New York Times, 229 W 43 st. NY 10036
- 8 Dan Graham, 84 Eldridge st. NY 10002
- Colin Greenly, 182 Grand st. NY 10013
- 8 Hans Haacke, 463 West st. NY 10014
- 4 Al Hansen, 149 Canal st. NY 10013
- 9 Richard Hamilton, 25 Hurst ave. London N6, UK
- 6 Alex Hay, 27 Howard st. NY 10013
- 8 Henrik Have, Lundeveg 9, 2. sal. 5700 Svendborg, Denmark
- David Hayes, 232 E 77 st. NY 10021
- 2 Geoff & Jon Hendricks, 1 White st. N Y 10013
- 4 Juan Hidalgo (ZAJ), Batalla del Sadado 1, Madrid 7, Spain
- 2 Dick Higgins, POB West Glover, Vt 058 75
- 2 Davi Det Hompson, 2824 Monument ave. Richmond, Va. 23221
- 8 Doug Hubler, art dept. Bradford Jr. College, Bradford, Mass.
- 2 Alice Hutchins, 17 rue Chanoinesse, Paris 4, France
- 3 Image Bank 4454 W 2nd.st. Vancouver 8, BC, Canada
- 7 Ken Jacobs, Harper Coll.SUNY,dept.of cinema, Binghamton, NY 13901
- 8 Ricks Jarden,Nova Scotia Coll. of art, 6152 Coburg, Halifax, Nova Scotia
- 3 Ray Johnson, 44 W 7 st. Locust Valley, NY 11560
- 6 Joan Jonas, 66 Grand st. NY 10013
- 1 Joe Jones, 225 E 35 st. NY 10016 685-8139
- 4 Allan Kaprow, 270 Wigmore dr. Pasadena, Cal. 91105
- 4 Thadeusz Kantor Elblaska 6/11, Krakow, Poland
- 6 Kenneth King, 230 E 2st. NY 10009
- 4 Michael Kirby, 250 Mulberry st. NY 10012
- 2 Per Kirkeby, Bulowsvej 40V, Copenhagen V, Denmark
- 4 Bengt Af Klintberg
- 2 Milan Knizak, Komenske 8, Mar Lazne, CSSR
- 2 Alison Knowles, 3531 E. Telegraph, Fillmore, Cal. 93018
- 9 Kasper Koenig, 5000 Koeln, Zeughausstr.38, FRG (BRO)
- 2 Arthur Koepcke,Gillesager 2481, Brondyoster post, Hvidovre, Denmark

- 8 Paul Kos, 17925 dr. Los Gatos, Cal.
8 Joseph Kosuth
9 Richard Kostelanetz, 252 E 4st. NY 10003
4 Tetsumi Kudo 62 rue du Chateau d'eau, Paris 10, France
2 Vytautas Landsbergis, R.Armijos 74a -30, Vilnius, LTS, USSR
2 Brian Lane, Gal.10, 10 Royale Parade, Blackheath, SE3, U K
4 Jean Jacques Lebel, 16 bd. Raspail, Paris 7, France i, France
4 John & Yoko Lennon, 496 Broome st. NY 10012
8 Barry LeVa, 74 Grand st. NY 10013
8 Les Levine, 181 Mott st. NY 10012
8 Sol LeWitt, 117 Hester st. NY 10002
2 Carla Liss, film-maker's coop.15 prince of Wales, London NW1, UK
6 Barbara Lloyd, Cal. Inst. of Arts, Valencia, Cal. 91355
8 Richard Long, Lanburg rd. Rodland, Bristol, UK
1 George Maciunas, POB 180, NY 10013
4 Jackson Mac Low, 1764 Popham ave. Bronx, NY 10453 872-2076
4 J.O. Mallander, Blekingegatan 13, 11656 Stockholm, Sweden
2 Joan Mathews, 137 Rivington st. NY 10002
8 Gordon Matta, 131 Chrystie st. NY 10002
1 David Mayor,Queens bldg.Univ.of Exeter, Exeter, Engl. UK
8 Barry McCallion, 130 North Brooks ave. Clairmont, Cal. 91711
2 Cavan McCarthy,flat a, Grosvenor court 3, Leeds 6, UK
7 Jonas Mekas, Hotel Chelsea, 222 W 23 st. NY 10011
8 Bruce Melman, 167 Orange Grove North, Pasadena, Cal.91105
8 Mario Merz, Via Santa Giulia 67,Torino, Italy
2 Jean-Claude Moineau, 20 rue St.Severin, Paris 5, France
6 Meredith Monk, 9 Great Jones st. NY 10012
9 Peter & Barbara Moore,351 W 30 st. NY 10001 564-5989
3 Bob Morris,186 Grand st or 109 N. Mountain rd. Gardiner NY12525
5 Gordon Mumma, 60 E 7st. NY 10003
8 Museum of Conceptual Art, 86 3st. San Francisco, Cal. 94103
9 Victor Musgrave, 56a George st. Hasting, Sussex, UK
2 Giancarlo Nanni, via Portuense 78, Rome, Italy
8 Bruce Nauman, (1167 N. Orange grove) 64W. Union, Pasadena, Cal.
8 Phil Niblock 224 Centre st. NY 10013
4 Hermann Nitsch, 8191 Ascholding, Suegmuehle 34, FRG (BRD)
3 Claes Oldenburg, 556 Broome st. NY 10012
5 Pauline Oliveros, 1602 Burgundy rd. Leucadia, Cal. 92024
8 Dennis Oppenheim & P.Hutchinson,64 Berkeley pl. Brooklyn, NY
6 Judy Padow, 143 Waverly pl. NY 10014
4 Nam June Paik & Shigeko Kubota, Westbeth, NY 10014
2 Daniela Palazzoli,Simonetti &arc do,43 via Manzoni, 20121 Milan, I.
2 Ben Patterson, 881 7ave. NY 10019
6 Steve Paxton, 53 Wooster st. NY 10013
8 John Perreault, 86 Thompson st. NY 10012
2 Hala Pietkiewicz, 152 Hawthorne ave. Glen Ridge, NJ 07028
8 Atelier Rainer, 1060 Wien VI, Mariahilfer str. 49, Austria
6 Yvonne Rainer, 186 Grand st. NY 10013
6 Robert Rauschenberg, 381 Lafayette st. NY 10003
5 Steve Reich, 423 Broadway, NY 10013
9 Reflection Press (D.Albrecht)7 Stuttgart-Obertuerkheim,Raichberg str. 7 BRD
2 Jock Reynolds, Univ. of Cal. Davis, Cal.
8 Klaus Rinke, Fuerstenwall 163/4, Duesseldorf, FRG (BRD) Barbara Rose, 845 West End ave. NY
3 Diter Rot
2 Takako Saito,c/o Tortille flat, bd.de la Plage, St. Laurent du Val. AM 06 F.
8 Italo Scanga, 2225 Menlo, Glen Sicle Pa. 19038.
2 Tomas Schmit, I West Berlin, 12 Bleibtreu str.3 uh.i.v.
2 Paul Sharits, art dept. Antioch Coll. Yellow Springs, Ohio 45387
1 Mieko Shiomi c/o Sakaguchi, 1-24-38 Sakurai, Minoo, Osaka, Japan
8 Robert Smithson, 799 Greenwich st. NY
7 Michael Snow, POB 199, Church str. NY 10008
9 Dr. H. Sohm, 7145 Markgroeningen, Bahnhofstr. 38, FRG (BRD)
8 Alan Sonfist, POB 382, NY 10028
8 Keith Sorrier, 105 Mulberryst. NY 10013
3 Daniel Sperry, 6654 Cavigliano, Ticino, Switzerland
3 Harvey Stromberg, 58 W 83 st. NY 10024
4 Julias Tobias 9 Great Jones st. NY 10012
5 David Tudor, Stony Point, NY 10980
4 Timm Ulrich, 3 Hannover 1,Postfach 6043, FRG (BRD)
8 John VanSaun, 300 E 5st. NY 10003
7 Stan Vanderbeek, Stony Point, NY 10980
1 Ben Vautier, 32 rueTondutti de l'escarene, Nice, France
4 Wolf Vostell, 5000 Koeln, Bismarck str. 28, FRG (BRD)
2 Branko Vucicevic, Cuijiceva 80, Belgrade, Yugoslavia
1 Bob Watts, RD 3, Bangor, Pa. 18013
4 Robert Whitman, POB 413, NY 10013
2 Emmett Williams, 8215 Mannix dr. Los Angeles, Cal. 90046
1 Yoshimasa Wada, 15 Greene st. NY 10013
5 La Monte Young, 275 Church st. NY 10013
7 Jud Yalkut, 7 St. Marks pl. NY 10003
- LEGENDA / INDEX:
1. núcleoflux / fluxcore
 2. passadoflux, aliados flux, associados pastflux, flux allies, associates
 3. objetos, ambientes, gráficos, etc. objects, environments, graphics, etc.
 4. eventos, *happenings* etc / events, happenings etc
 5. música /music
 6. dança / dance
 7. filmes / film
 8. artistas de *Conceito* recentes / recent *Concept* artists
 9. outros / other

LAUDATIO SCRIPTA PRO GEORGE MACIUNAS
CONCEPTA HOMNIBUS FLUXI – 2 DE MAIO DE 1976, 19:30

na gráfica Mike Zaccar Offset, 134-6 Spring St., para surpresa e espanto de George Maciunas.

REFEIÇÃO E ACESSÓRIOS

- 1a Sopa Fria de Feijões com Curry – Alison Knowles
- 1b Zatziki – Barbara Moore
2. Pão com Manteiga – Dick Higgins
3. Salada – Larry Miller
- 4a Peixe – Yasunao Tone
- 4b Verduras – Yoshi e Barbara Wada
- 4c Galinhas Rock Cornish Game recheadas – Jean Brown
- 4d Carneiro inteiro com maçã – Geoff Hendricks (auxiliado por Kovars, See See, Wick, etc.)
- 5a Morangos com Sabajone – Jean Brown
- 5b outra sobremesa – Jean Brown
6. Frutas e Queijo – Robert Watts
7. Vinho – René Block, Robert Filliou e Peter Frank
8. Flores – Nijole Valaitis Barreira de tijolos (entre G.M. e o cordeiro) – Geoff Hendricks
9. Espaço, quarto, apartamento – Mike Zaccar

PERFORMANCES:

1. Henry Flynt – música para violino amplificado
2. Robert Watts – Rock and Roll para balões
3. Robert Filliou – Estória Romena
4. Wolf Vostell – Beijo para Maciunas (apresentado por Geoff Hendricks)
5. Dick Higgins – Ária da ópera Tireisio (com coro de todos os participantes)
6. Alison Knowles – Finger Bowl (peça coral para todos os participantes)
7. Benjamin Patterson – O Grande Brinde
8. Peter Moore – fotografia do retrato de grupo
9. Geoff Hendricks – Apresentação da Caixa
10. Robert Watts – Distribuição de edição especial do V TER
11. Jonas Mekas – filmagem

CONTEÚDO DA CAIXA E DA EDIÇÃO DO V TRE:

1. Eric Andersen – circuitos
2. Ayo – poema para GM
3. J. Beuys – carta, cuja letra nem René Block conseguiu decifrar
4. George Brecht – Propriedades físico-químicas de GM
5. Robert Filliou – impressões digitais falsas de Tristan Tzara, André Breton e GM
6. Bici Forbes – ereçãoflux para GM (feita na Dinamarca) e montagem de nota de dólar com assinatura de todos os participantes
7. Peter Frank – 10 mesas de Ping pong para GM
8. Ken Friedman – homenagem a GM
9. Henry Flynt – Política da música "Nativa" ou étnica (ensaio)
10. Geoff Hendricks – Caixa para conteúdo inteiro, também sabão flux e 28 tarefas para GM
11. Dick Higgins – Flux – George – Nós! (Flux – George – Us!) também a peça sanuicaM
12. Alice Hutchins – Flux magnético bicentenário para GM
13. Joe Jones – Proibido Fumar (placa)
14. Alison Knowles – Mais (livro de feijões) e Aroostook Bush Lima, único espécime.
15. Larry Miller – Hélices de ventilador Mona Lisa, e soutiã para para-choque, e placa de trânsito "Espacial"
16. Bárbara Moore –
17. Peter Moore – retrato de grupo
18. Nam June Paik – Fluxus é sempre 6 da manhã
19. Takako Saito – desenho de um touro ou de um boi
20. Mieko Shiomi – Evento fantástico para GM (órgão de pássaros para performance coletiva)
21. Daniel Spoerri – peça para GM em edição de junho de AO
22. Anne Tardos – face de relógio
23. Wolf Vostell – Derriere L'Arbre (Duchamp não entendeu Rembrandt)
24. Yasunao Tone – Container para lixa usada
25. Robert Watts – edição especial do V TER, também foto – filme de 4 de julho de 1975 e Céu Americano
26. Yoshimasa Wada – flux laminado
27. Emmett Williams retrato de GM
28. Mike Zaccar – "O Catálogo do Fim Vivo"

LAUDATIO SCRIPTA PRO GEORGE MACIUNAS
CONCEPTA HOMNIBUS FLUXI MAY 2, 1970, 7:30 PM,

at Mike Zaccar Offset printing plant, 134-6 Spring st. to complete surprise and amazement of George Maciunas.

MEAL AND ACCESSORIES:

- 1a Cold Curried Bean Soup - Alison Knowles
- 1b Zatziki - Barbara Moore
2. Bread and Butter - Dick Higgins
3. Salad - Larry Miller
- 4a Fish - Yasunao Tone
- 4b Vegetables - Yoshi and Barbara Wada
- 4c Rock Cornish Game Hens with stuffing - Jean Brown
- 4d Entire lamb with apple - Geoff Hendricks (assisted by Kovars, See See, Wick, etc.)
- 5a Strawberries with Sabajone - Jean Brown
- 5b another dessert - Jean Brown.
6. Fruit and Cheese - Robert Watts
7. Wine - Rene Block, Robert Filliou and Peter Frank
8. Flowers - Nijole Valaitis Brick barrier (between G.M. and the lamb) - Geoff Hendricks
9. Space, room, loft Mike Zaccar

PERFORMANCES:

1. Henry Flynt - music for amplified violin
2. Robert Watts - Rock and Roll for balloons
3. Robert Filliou - Roumanian Story
4. Wolf Vostell - Kiss for Maciunas (performed by Geoff Hendricks)
5. Dick Higgins - Aria from the opera Tireisio (with choir of all participants)
6. Alison Knowles - Finger Bowl (choral piece for all participants)
7. Benjamin Patterson - The Grand Toast
8. Peter Moore - photographing of the group portrait
9. Geoff Hendricks - Presentation of Box
10. Robert Watts - Distribution of special V TRE issue
11. Jonas Mekas - filming

CONTENTS OF BOX AND V TRE ISSUE:

1. Eric Andersen - circuits
2. Ayo - poem for GM
3. J. Beuys - letter, the script of which even Rene Block could not decipher
4. George Brecht - Physicochemical properties of GM
5. Robert Filliou - false fingerprints of Tristan Tzara, Andre Breton and GM
6. Bici Forbes - fluxerection for GM (made in Denmark) and Dollar bill montage with signatures of all participants
7. Peter Frank - 10 Ping pong tables for GM
8. Ken Friedman - homage to GM
9. Henry Flynt - Politics of "Native" or ethnic music (essay)
10. Geoff Hendricks - Box for entire contents, also flux soap and 28 tasks for GM
11. Dick Higgins - Flux - George - Us! also sanuicaM piece
12. Alice Hutchins - Bicentennial magnetic flux for GM
13. Joe Jones - No Smoking (sign)
14. Alison Knowles - More (bean book) and Aroostook Bush Lima, single specimen.
15. Larry Miller Mona Lisa fan blades, and bumper bra, and "Outer Space" road sign
16. Barbara Moore
17. Peter Moore - group portrait
18. Nam June Paik - Fluxus is always 6AM
19. Takako Saito drawing of a bull (or an ox?)
20. Mieko Shiomi - Fantastic event for GM (bird organ for collective performance)
21. Daniel Spoerri - piece for GM in June issue of AQ
22. Anne Tardos - clock face
23. Wolf Vostell - Derriere L'Arbre (Duchamp didn't understand 2nd Rembrandt)
24. Yasunao Tone Container for used sandpaper
25. Robert Watts - special issue of V TRE, also photo - film of July 4, 1975 and American Sky
26. Yoshimasa Wada - laminated flux
27. Emmett Williams - portrait of GM
28. Mike Zaccar - "The Living End Catalogue"

George Maciunas para Ben Vautier, verão de 1976

Caro Ben,

Faz tanto tempo que não tenho notícias suas. Enquanto isso, tantas coisa nova tem acontecido por aqui que não posso nem começar a escrever tudo. Mandarei por correio impresso todos os boletins etc. do ano passado. Também em algum momento nesse ano lhe enviarei um pacote com a maioria das caixas novas que você não viu ainda. Wuerz já tem algumas, já que lhe mandei faz um mês. Gostaria de receber seu gabinete, sobre o qual as pessoas têm me falado. É como uma escrivaninha? Também Jean Brown, que tem um arquivo-Flux aqui perto, quer comprar uma de você. Como você notará no plano no verso, estamos comprando uma fazenda gigantesca com muitos celeiros, prédios para formar uma espécie de vilarejo Flux, onde haverá alguns moradores permanentes como eu, Bob Watts, talvez La Monte Young, também Yoshi, Larry Miller, talvez até John Cage, etc. e também bastante espaço para visitantes no verão como você, George Brecht, Filliou, Spoerri, Joe Jones, Takako etc. e pessoas de Nova Iorque como Trisha Brown, Geoff Hendricks, Stan Vanderbeek, Jonas Mekas, Peter Moore etc. Durante os verões poderíamos fazer coisas fantásticas, visto que há todo tipo de espaço e um celeiro bem grande que converteremos em teatro. Também há pessoas que vem aqui para as montanhas Berkshire para passar férias e não têm nada a fazer a não ser ir para todo de tipo de concerto, dos quais a muitos (mas nada como os nossos). Estabeleceremos uma sala de diversões permanente para expor nossas coisas, máquinas e projetaremos novas peças que sejam apropriadas para a situação. O lugar é absolutamente lindo, um grande pomar de macieiras, muitas framboesas, cavalos, e não nenhuma outra casa a vista. e a apenas 3 horas de Nova Iorque. Começaremos no próximo verão, então você deveria pensar a respeito enquanto isso. Neste outono, de 25 de agosto a 5 ou 10 de setembro, estarei em Berlim para uma grande festividade flux com Watts, Paik, Kubota, Larry Miller, etc. e acho que René Block ia lhe convidar também, apesar de que o evento é apenas sobre Nova Iorque. Talvez ele não possa lhe pagar. Faremos um grande labirinto com obstáculos como portas difíceis, degraus, pontes, barras de borracha chão escorregadios, chão pegajosos, etc. etc. e eu gostaria muito que você incluísse alguns obstáculo projetados por você. Então você poderia escrever assim que possível para ou diretamente para René Block com sua idéia. A largura do corredor é de um metro e você poderia ter 4 metros de comprimento. Larry vai supervisionar a construção a partir de meados de agosto, por isso devemos saber qual é seu projeto até começo de agosto. OK? Depois pensei que poderia visitá-lo na volta para os EUA. (se você não puder ir a Berlim) gostaria de ver sua fazenda e talvez também a de Filliou.

Me fale assim que você puder sobre. 1) seu gabinete, escrivaninha, cômoda? 2)obstáculo para o labirinto 3)se você vem a Berlim 4) se posso visitá-lo por volta de 10 de setembro.

Saudações,

George

MEU NOVO ENDEREÇO: GEORGE MACIUNAS, BOX 109B, SR 70,
GREAT BARRINGTON, MASS. 01230N.
DE TELEFONE (413) 229 6640

George Maciunas to Ben Vautier, Summer, 1976

Dear Ben,

Long time since I have heard from you. Meanwhile so much new is going on up here, that I can't even start to write I will send by printed matter mail all the newsletters etc. of the past year. Also sometimes this year I will ship to you a package with most of the new boxes that you have not seen yet. Wuerz has some already, since I shipped to him I would like to get your cabinet, that people have told me about. A sort of bureau ? Also Jean Brown, who has a Flux - Archive nearby, wants to purchase one from you. As you will notice from the plan on other side, we are purchasing a giant farm with any barns, buildings to form a sort of Flux village, where there will be some permanent residents like myself, Bob Watts, maybe La Monte Young, also Yoshi, Larry Miller, maybe even John Cage, etc. and also a lot of room for Summer visitors like your self, George Brecht, Filliou, Spoerri, Joe Jones, Takako etc. and people from New York like Trisha Brown, Geoff Hendricks, Stan Vanderbeek, Jonas Mekas, Peter Moore etc. During Summers we could do fantastic things, since there is all kinds of space plus a great big barn, which we will convert into a theatre. Also people up here in the Berkshire mountains come for vacations and have nothing to do but go to all kinds of concerts, of which there are a lot of (but nothing like ours). We will set up a permanent fun house to exhibit our stuff, machines and design new pieces to fit the situation. The land is absolutely beautiful, large apple orchard, many raspberries, horses, and no other house in sight. and only 3 hours from New York City. We will start next Summer, so meanwhile you should think about it. This Fall, August 25 to Sept 5th or 10th, I will be in Berlin for a big flux fest together with Watts, Paik, Kubota, Larry Miller etc. and I believe René Block was going to invite you also, although the show is about New York only. Maybe he can't pay to you. We will do a large labyrinth with obstacles like difficult doors, steps, bridges, rubber bars slippery floors, sticky floors, etc.etc. and I would really like to include some obstacle of your design. So could you write me as soon as possible or directly to René Block with your idea. The width of the corridor is one meter and you could have 4 meters long. Larry will supervise the construction starting mid August, so we should know your design by early August. OK? Then I thought I could possibly visit you on the way back to USA. (if you could not come to Berlin) would like to see your farm and maybe also that of Filliou.

Let me know as soon as possible if you can: about 1) your cabinet, bureau, comode ? 2) labyrinth obstacle 3) if you are coming to Berlin 4) can I visit you about September 10 or so.

Best regards,

George

MY NEW ADDRESS: GEORGE MACIUNAS, BOX 109B, SR 70,
GREAT BARRINGTON, MASS. 01230
TELEPHONE NO. (413) 229 6640

Centro New Marlborough de Arte, verão de 1976

George Maciunas

O Centro está sendo criado em reconhecimento pela grande contribuição feita pelo Bauhaus e pelo Black Mountain como *think-tanks* e locais de treinamento para a futura vanguarda na arte e no design. A aquisição de um lindo "vilarejo" de 12 prédios no distrito de New Marlborough, apresenta a possibilidade de criar um centro similar que possa se dedicar:

- 1) ao estudo, pesquisa, experimentação e desenvolvimento de diversas idéias e formas avançadas na arte, história da arte, design & documentação;
- 2) à produção e marketing de vários produtos, objetos e eventos desenvolvidos no Centro;
- 3) à organização de eventos e performances no Centro e outras localidades próximas.

O Centro seria estruturado da seguinte maneira:

- 1) Estúdios, oficinas e residências para moradores permanentes e membros visitantes da comunidade ficariam alojados nos prédios 3 a 12.

A lista provisória de membros é a seguinte: (moradores permanentes)

George Maciunas, (design, produção de múltiplos, desenvolvimento de novas formas de documentação, novos esportes, piadas)

Robert Watts (professor & diretor de oficinas experimentais para eventos, ambientes e objetos)

Yoshimasa Wada (desenvolvimento de novos instrumentos musicais acústicos e eletrônicos)

La Monte Young (um dos fundadores da arte de Conceito, novas formas de música, música sem fim, ambientes de som eletrônicos, etc.)

(membros visitantes)

Ayo (objetos táteis, ambientes e eventos)

George Brecht (um dos fundadores da arte de Conceito, arte do limiar, não-arte, objetos, eventos, arte humorística, etc.)

Trisha Brown (arte cinestética, dança anti-gravitacional)

John Cage (a origem da arte de vanguarda)

Jean Dupuy (construções óticas, arte culinária)

Robert Filliou (poesia, literatura)

Richard Foreman (teatro novo e mecânica de palco)

Geoff Hendricks (ambientes e eventos)

Dick Higgins (teatro, crítica da arte, arte literária, música)

Joe Jones (máquinas musicais e arte cinética)

Shigeko Kubota (vídeo arte)

Jonas Mekas (filmes e crítica de filmes)

Larry Miller (e.s.p. arte, objetos e eventos)

Peter Moore (fotografia; tecnologia e arquivos)

Nam June Paik (arte técnica, eletrônica e mecânica, arte cinética, robôs, vídeos, etc.)

Takako Saito (jogos, novos esportes, objetos)

Stuart Sherman (shows de mágica, vaudeville, eventos)

Ben Vautier (arte de conceito, neo-Duchamp, arte humorística)

Stan Vanderbeek (animação em filme, vídeo arte)

- 2) Biblioteca, arquivos e espaço de exposição (prédios 1a & 2) conteriam referências materiais (filmes, fotografias, fitas de vídeo e de som, materiais impressos e objetos) sobre a vanguarda do passado e do presente, exibiriam novos materiais desenvolvidos no centro e conteriam a "máquina do aprendizado" que está sendo desenvolvida por G. Maciunas.

- 3) Espaço de performance (prédio 1b) apresenta performances de eventos inter & multimídia, música, dança, teatro, esportes, jogos etc.

New Marlborough Centre of Art, Summer 1976

George Maciunas

The Centre is being created in recognition of the great contribution made by Bauhaus and Black Mountain as think tanks and training grounds for the future avant garde in art and design. The acquisition of a beautiful "village" of some 12 buildings in the township of New Marlborough, presents the possibility of creating a similar center that could devote itself to:

- 1) study, research, experimentation and development of various advanced ideas and forms in art, history of art, design & documentation
- 2) production and marketing of various products, objects and events developed at the Centre;
- 3) organization of events and performances at the Centre and other locations of the vicinity.

The Centre would be structured as follows:

- 1) Studios, workshops and residences for permanent residents and visiting members of the community would be housed in buildings 3 to 12

The tentative list of 'members is as follows: (permanent residents)

George Maciunas, (design, production of multiples, developing new forms of documentation, new sports, gags)

Robert Watts, (teacher & director of experimental workshops for events, environments and objects)

Yoshimasa Wada (developing new musical acoustic and electronic instruments)

La Monte Young (one of the founders of Concept art, new music forms, endless music, electronic sound environments, etc.)

(visiting members):

Ayo (tactile objects, environments and events)

George Brecht (one of the founders of Concept art, border line art, non art, objects, events, humourous art, etc.)

Trisha Brown (kinesthetic art, anti gravitational dance)

John Cage (the fountain head of avant garde art)

Jean Dupuy (optic constructions, culinary art)

Robert Filliou (poetry, literature)

Richard Foreman (new theatre and stage set mechanics)

Geoff Hendricks (environments and events)

Dick Higgins (theatre, art criticism, literary art, music)

Joe Jones (musical machines and kinetic art),

Shigeko Kubota (video art)

Jonas Mekas (film and film criticism)

Larry Miller (e.s.p. art, objects and events)

Peter Moore (photography; technology and archives)

Nam June Paik (technical art, electronic and mechanical, kinetic art, robots, video, etc.)

Takako Saito (games, new sports, objects)

Stuart Sherman (magic acts, vaudeville, events)

Ben Vautier (concept art, neo Duchamp, humourous art)

Stan Vanderbeek (film animation, video art)

- 2) Library, archives and exhibit space (buildings 1a & 2) would contain reference material (film, photography, video & sound tapes, printed materials and objects) on past and present avant garde, exhibit new materials developed at the centre and contain the "learning machine being developed by G. Maciunas.

- 3) Performance space (building 1b) present performances of inter & multi media events, music, dance, theatre, sports, games etc.

George Maciunas para René Block, final do verão de 1976

PROPOSTA PRELIMINAR PARA UMA EXPOSIÇÃO FLUX NA RENE BLOCK GALLERY, 409 WEST BROADWAY

DATA PROPOSTA: NOVEMBRO OU DEZEMBRO

PARTICIPANTES PROPOSTOS: Eric Andersen, Ayo, George Brecht, Robin Cozier, Ken Friedman, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Joe Jones, Alison Knowles, Carla Liss, George Maciunas, Larry Miller, Peter Moore, Nam June Paik, Shigeo Kubota, Jock Reynolds, James Riddle, Takato Saito, Paul Sharits, Mieko Shiomi, Bill Tarr, Ben Vautier, Bob Watts, Yoshimasa Wada.

GALERIA DE DIVERSÕES FLUXUS

1. Máquinas de vendas, distribuidores de relíquias sagradas (Hendricks,) fio sem fim, ovo preparado, bebidas antes dos copos etc. (Maciunas)
2. Distribuidora de selos & cartões postais (Watts & Vautier)
3. Distribuidora de ingressos (Ingressos por John Lennon, Vautier, Ayo, Maciunas, Wada)
4. Balança (Watts), jogo de fliperama (Maciunas), máquina de movie loop (filmes-flu da caixa-Flux 2), alvo
5. Armário para pessoas de Bill Tarr (sendo inundado com bolas de pingue-pongue) 3 x 3 pés x 6 pés de altura
6. Barraca do suicídio de Ben Vautier, 3 x 6 pés x 6 pés de altura
7. Piano preparado de Nam June Paik
8. Barraca clínica & de testes (Hi Red Center, Watts, Maciunas, etc.) cubículo de 6 x 6 x 6 pés (precisaria de um ou dois ajudantes a todo momento, eu posso providenciar)
9. Trio automático de Joe Jones com aerofone de Maciunas (acionada por moedas)
10. Obstáculos de chão de Ayo (seja numa escadaria ou num labirinto (cubículo de 12 x 12 pés x 6 pés de altura)
11. gabinetes, cofres e baús com coleção de caixas-flux, objetos, do passado e do presente (tenho 8 gabinetes antigos para este propósito)
12. Banheiro Flux (3 banheiros preparados serão construídos na porão da 80 Wooster st., podem estar prontos até dezembro)

SALA DE JOGOS FLUX

1. Campeonato de balanço (Maciunas)
2. Bilhar de chão com caixas de papel (Takako Saito)
3. Pingue-pongue preparado (Maciunas)
4. Mariscos quentes (Robin Crozier)

ORÇAMENTO:

No momento, tenho ou poderia providenciar objetos & máquinas para os itens: 2, 3, 4 (fliperama), 7, 9, 11, 12, & todos os itens de jogos sem nenhum custo. Você teria que comprar as máquinas de vendas, a máquina de movie loop, a balança, o que deve custar aproximadamente \$1000, e construir o item 5 (\$1000), item 6, 8, 10 (\$1000), eu providenciaria objetos & instrumentos para os itens 6 & 8, mas você teria que comprar aproximadamente \$1000 de bolas de pingue-pongue ou similares. Um Total de \$4000 deve ser contemplado.

George Maciunas to René Block, late summer 1976

PRELIMINARY PROPOSAL FOR A FLUX EXHIBIT AT RENE BLOCK GALLERY, 409 WEST BROADWAY

PROPOSED DATE: NOVEMBER OR DECEMBER

PROPOSED PARTICIPANTS: Eric Andersen, Ayo, George Brecht, Robin Cozier, Ken Friedman, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Joe Jones, Alison Knowles, Carla Liss, George Maciunas, Larry Miller, Peter Moore, Nam June Paik, Shigeo Kubota, Jock Reynolds, James Riddle, Takato Saito, Paul Sharits, Mieko Shiomi, Bill Tarr, Ben Vautier, Bob Watts, Yoshimasa Wada.

FLUXUS AMUSEMENT ARCADE

1. Vending machines, dispensers of holy relics (Hendricks,) endless string, prepared egg, drinks before cups etc. (Maciunas)
2. Stamp & postcard dispenser (Watts & Vautier)
3. Ticket dispenser (tickets by John Lennon, Vautier, Ayo, Maciunas, Wada)
4. Weighing scale (Watts), Pin-ball game (Maciunas), movie loop machine (Flux-films from Flux-box 2), target
5. Bill Tarr's closet for people (being inundated in ping-pong balls) 3 x 3ft x 6ft high
6. Ben Vautier's suicide booth, 3 x 6ft x 6ft high
7. Nam June Paik prepared piano
8. Clinic & test booth (Hi Red Center, Watts, Maciunas, etc.) 6 x 6 x 6f cubicle (need one or two full attendants, I could supply)
9. Joe Jones automatic trio with Maciunas aerophone (coin activated)
10. Ayo's floor obstacles (either in staircase or a maze (12 x 12ft x 6ft high cubicle)
11. cabinets, chests and trunks with collection of past & current flux-boxes, objects (have about 8 antique cabinets for such purpose)
12. Flux toilet (3 prepared toilets will be constructed at 80 Wooster st. basement, could be completed by December)

FLUX GAME ROOM

1. Swing tournament (Maciunas)
2. Floor billiards with paper boxes (Takako Saito)
3. prepared ping-pong (Maciunas)
4. Hot cockles (Robin Crozier)

BUDGET:

At present I have or could supply objects & machines for items: 2, 3, 4 (pin-ball), 7, 9, 11, 12, & all game items at no cost. You would have to purchase vending machines, movie loop machine, weighing scale, which should cost about \$1000, and construct item 5 (\$1000), item 6, 8, 10 (\$1000), I would supply objects & instruments for items' 6 & 8, but you would have to by about \$1000 worth of ping-pong or similar balls. A Total of \$4000 should be contemplated.

Máquinas de vendas e objetos-flux podem ser vendidos, mas todo o resto não teria valor monetário.

Alem disso, você teria que ter algum tipo de seguro para cobrir danos aos objetos e às construções.

Se esta proposta for aceitável, inclusive com a nova data proposta, eu apresentarei um plano & uma lista de objetos mais detalhados.

George Maciunas, 80 Wooster str.

P.S. Eu não estaria interessado em participar de uma exposição antes de novembro, porque eu teria tempo durante o verão para preparar ou produzir nada, e além disso, no passado, todas as exposições que foram apressadas fracassaram.

Eu também não estaria interessado em participar de uma exposição de objetos e documentos, porque tais exposições já foram feitas várias vezes.

Vending machines and flux-objects could be sold, but everything else would be of no monetary value.

Furthermore you would have to carry some sort of insurance to cover damage of objects and constructions.

If this proposal is acceptable including the new proposed date, I would submit a more detailed plan & list of objects.

George Maciunas, 80 Wooster str.

P.S. I would not be interested in participating in an exhibit before November, because I would not have the time during the summer to prepare or produce anything, and furthermore in the past, all exhibits that were rushed did not succeed.

I would also not be interested in participating in an exhibit of objects and documents, because such exhibits were done already many times.



George Maciunas, auto-retrato - Selfportrait

**O que é Fluxus ? O que não é !
O porquê.**

Obras Fluxus

**What's Fluxus ? What's not !
Why.**

Fluxus Works



Joe Jones

Violino Mecânico (série Conjunto Erector) p/v, 1968 - Edição Fluxus - única copia feita pelo artista
Mechanical Violin (erector set series) Ca. 1968 - Fluxus Edition - unique work made by the artist



Joe Jones

Caixa de Música Fluxus, 1965 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Flux Music Box, 1965 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



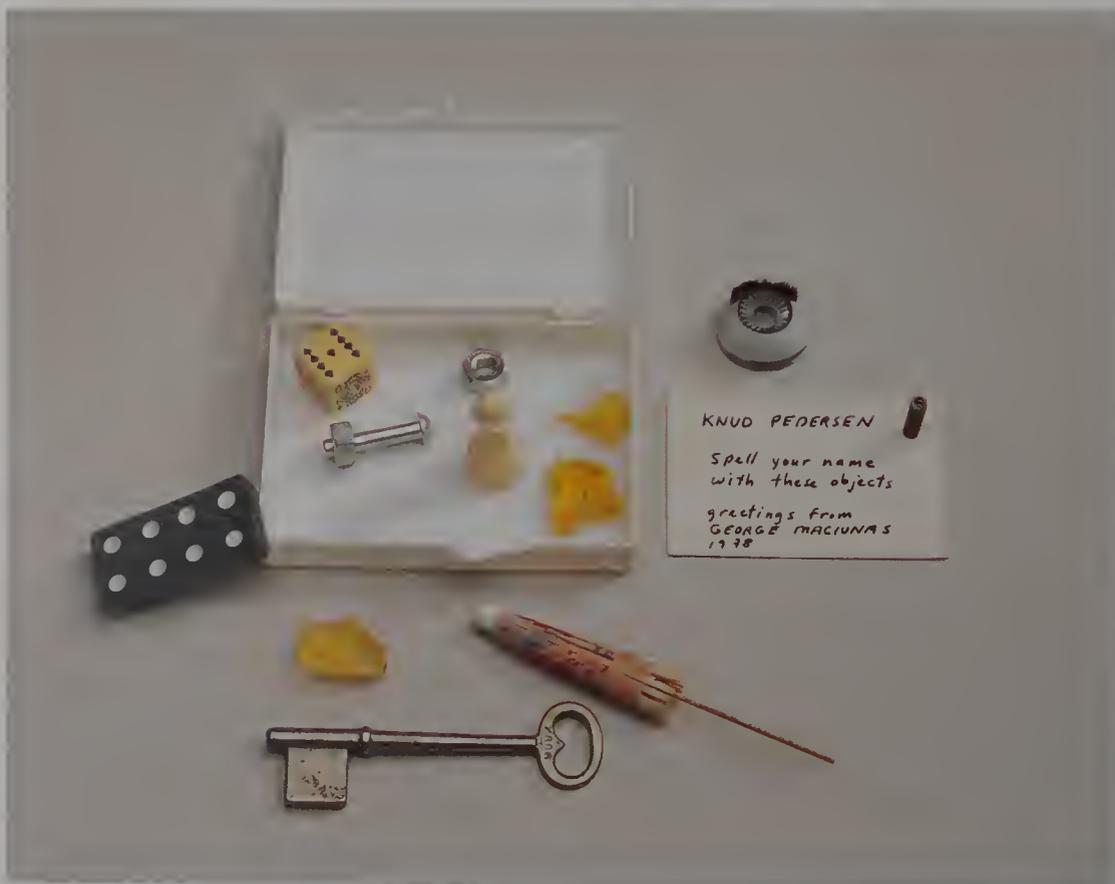
George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos GEORGE BRECHT, 1976 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Your Name Spelled with Objects GEORGE BRECHT, 1976 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos LA MONTE YOUNG, p/v 1975 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Your Name Spelled with Objects LA MONTE YOUNG, CA. 1975 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1 - George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos **DICK HIGGINS**, p/v 1972 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Your Name Spelled with Objects **DICK HIGGINS** - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos **KNUD PEDERSEN**, 1978 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Your Name Spelled with Objects **KNUD PEDERSEN**, 1978 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos JOHN & YOKO, 1975 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Your Name Spelled with Objects JOHN & YOKO, 1975 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



U.S.A. S

KUBLA

SPAIN

JOSEP

NAZIS MASSACRE 5% OF OCCUPIED EU

U.S.A. MASSACRES 6.5% OF SOUTH VIE

FOR CALCULATIONS & REFERENCES WR

URPASSES ALL THE GENOCIDE RECORDS!

KHAN MASSACRES 10% IN NEAR EAST

MASSACRES 10% OF AMERICAN INDIANS

STALIN MASSACRES 5% OF RUSSIANS

PEANS AND 75% OF EUROPEAN JEWS

AMESE & 75% OF AMERICAN INDIANS

E TO: P.O. BOX 180. NEW YORK. N.Y. 10013

George Maciunas

E.U.A. ultrapassam todos os recordes de Genocídio, p/v 1967-68 - distribuído pelo Fluxus
U.S.A. Surpasses all the Genocide Records!, Ca. 1967-68 - distributed by Fluxus



1



2

1 - George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos ROBERT WATTS, 1975 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Your Name Spelled with Objects ROBERT WATTS, 1975 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos ALISON KNOWLES, 1976 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Your Name Spelled with Objects ALISON KNOWLES, 1976 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



periplaneta americana
family: blattidae
order: orthoptera
class: insecta
phylum: arthropoda

larvae porttheria dispar
family: lymantriidae
order: lepidoptera
class: insecta
phylum: arthropoda

orchelimum vulgare
family: tettigoniidae
order: orthoptera
class: insecta

restudo graeca
family: emydidae
order: chelonis
class: reptilia
phylum: chordata

conuropsis carolinensis
family: psittacidae
order: psittaciformes
class: aves
phylum: chordata

gal/ far/ op/ ct/

columb f. sc.
family: columbidae
order: columbiformes
class: aves

opus californica
family: laporidae
order: lagomorphs
class: mammalia



t. te

a

n americanus
ily bovidae
e rtia ctyla
s

taurotr
family: ur
order: ur
class: ur

re fi camel ar iis
family: ur
order: ur
class: ur

ur

a

ur

urda

s
e
a
?

amca nus
re
era
ilia

tia

ur

ur

ur

George Maciunas
Excreta Fluxorum, 1973 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Excreta Fluxorum, 1973 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

HOMAGE TO YOKO ONO *, by George Maciunas, Jan.11,1962



* the diagram says "YOKO ONO " in case you can not figure it out.

George Maciunas
Homenagem a Yoko Ono. 11 de janeiro de 1962
Homage to Yoko Ono, January 11, 1962



George Maciunas

Avental da Vênus de Milo, p/v 1967- 68 - único protótipo da edição Fluxus
Venus de Milo Apron, Ca. 1967-68 - unique prototype Fluxus edition



George Maciunas

Avental de Costas Nuas, p/v 1967 - único protótipo da edição Fluxus
Nude Back Apron, Ca.1967 - unique prototype Fluxus edition



FLUXPOST 1



FLUXPOST 2



FLUXPOST 3



FLUXPOST 4



FLUXPOST 5



FLUXPOST 6



FLUXPOST 7



FLUXPOST 8



FLUXPOST 9



FLUXPOST 10



FLUXPOST 11



FLUXPOST 12



FLUXPOST 13



FLUXPOST 14



FLUXPOST 15



FLUXPOST 16



FLUXPOST 17



FLUXPOST 18



FLUXPOST 19



FLUXPOST 20



FLUXPOST 21



FLUXPOST 22



FLUXPOST 23



FLUXPOST 24



FLUXPOST 25



FLUXPOST 26



FLUXPOST 27



FLUXPOST 28



FLUXPOST 29



FLUXPOST 30



FLUXPOST 31



FLUXPOST 32



FLUXPOST 33



FLUXPOST 34



FLUXPOST 35



FLUXPOST 36



FLUXPOST 37



FLUXPOST 38



FLUXPOST 39



FLUXPOST 40



FLUXPOST 41



FLUXPOST 42

George Maciunas

Fluxpost (Smiles), 1978 - edição Fluxus
Fluxpost (Smiles), 1978 - Fluxus edition



FLUXPOST 1



FLUXPOST 2



FLUXPOST 3



FLUXPOST 4



FLUXPOST 5



FLUXPOST 6



FLUXPOST 7



FLUXPOST 8



FLUXPOST 9



FLUXPOST 10



FLUXPOST 11



FLUXPOST 12



FLUXPOST 13



FLUXPOST 14



FLUXPOST 15



FLUXPOST 16



FLUXPOST 17



FLUXPOST 18



FLUXPOST 19



FLUXPOST 20



FLUXPOST 21



FLUXPOST 22



FLUXPOST 23



FLUXPOST 24



FLUXPOST 25



FLUXPOST 26



FLUXPOST 27



FLUXPOST 28



FLUXPOST 29



FLUXPOST 30



FLUXPOST 31



FLUXPOST 32



FLUXPOST 33



FLUXPOST 34



FLUXPOST 35



FLUXPOST 36



FLUXPOST 37



FLUXPOST 38



FLUXPOST 39



FLUXPOST 40



FLUXPOST 41



FLUXPOST 42

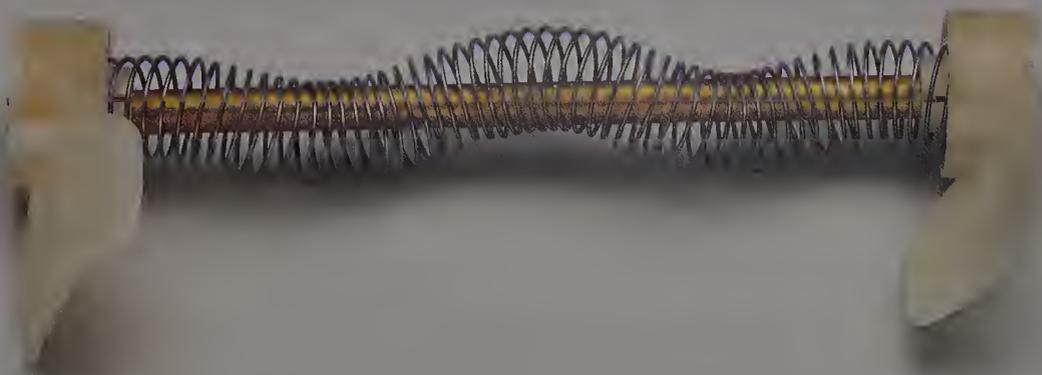
George Maciunas

Fluxpost (Aging Men), 1975 - edição Fluxus
Fluxpost (Aging Men), 1975 - Fluxus edition



George Maciunas

Seu Nome Soletrado com Objetos BEN VAUTIER, 1976 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Your Name Spelled with Objects BEN VAUTIER, 1976 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



George Maciunas

Máquina de Sorrisos Fluxus. p/v 1970 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Flux Smile Machine, Ca. 1970 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



Alison Knowles e Ben Vautier anunciando Evento Fluxus na Canal Street, cidade de New York, primavera de 1964 - Foto de George Maciunas Fluxus
Alison Knowles and Ben Vautier announcing Fluxus events on Canal Street, New York City, spring 1964 - Photo by George Maciunas

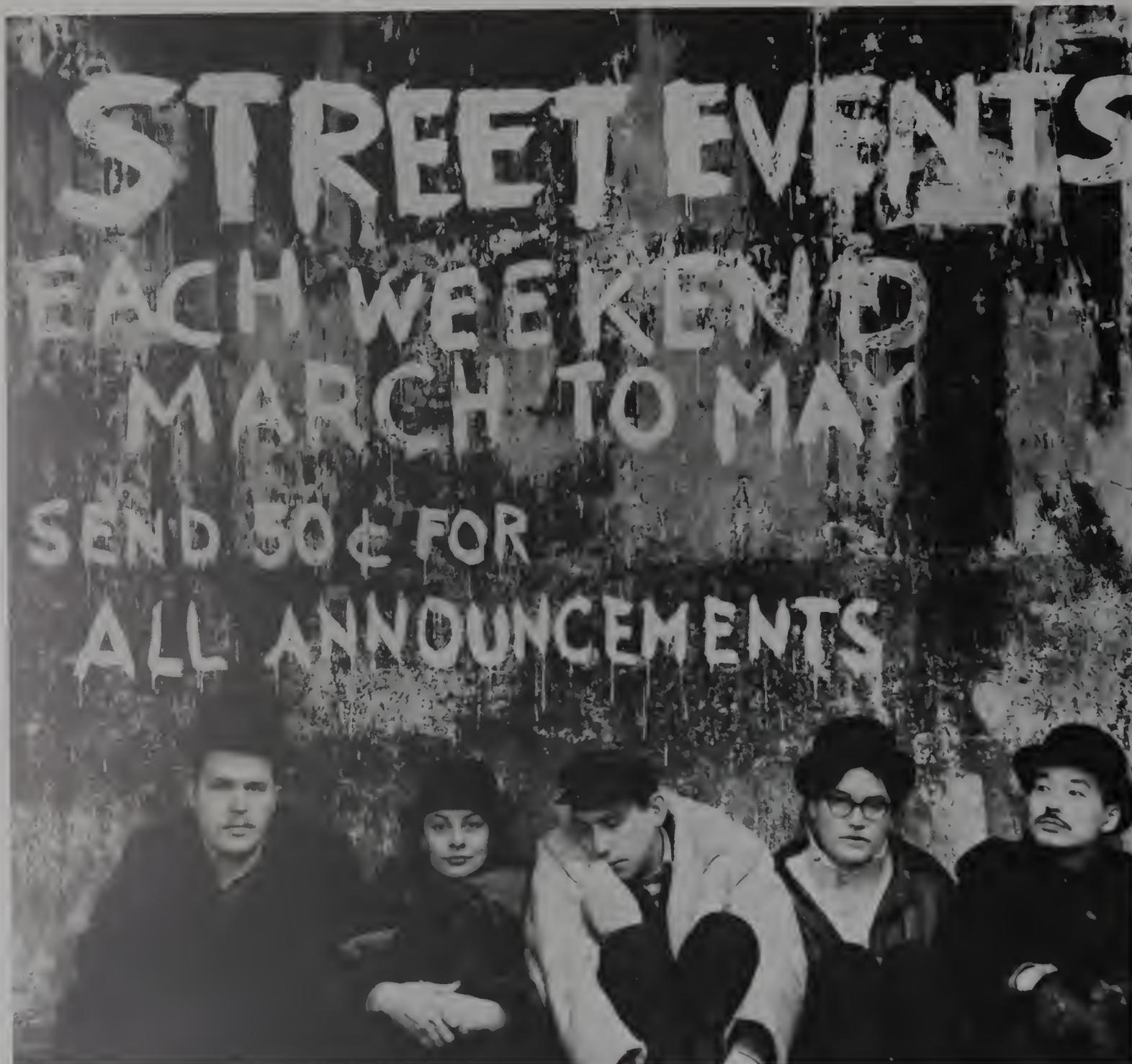


Alison e Ben Vautier performingo 2 Inches, Canal street, na cidade de New York, primavera de 1964 - Fotos de George Maciunas Fluxus
Robert Watts 2 Inches performed by Alison Knowles, Ben Vautier and traffic, Canal street, New York City, spring 1964 - Photos by George Maciunas



Shigeko Kubota performing sua "Pintura de Vagina", 4 de julho de 1965 no Perpetual Fluxus Festival - Fotos de George Maciunas Fluxus
Shigeko Kubota performing her "Vagina Painting", July 4, 1965 at the Perpetual Fluxus Festival - Photos by George Maciunas





Dick Higgins, Lette Eisenhaner, Daniel Spoerri, Alison Knowles & Ay-O, 1964 - Foto de George Maciunas
Dick Higgins, Lette Eisenhaner, Daniel Spoerri, Alison Knowles and Ay-O, 1964 - Photo by George Maciunas



George Brech performing "Solo para Violino", 1964 - Foto de George Maciunas
George Brech performing "Solo for Violin", 1964 - Photo by George Maciunas



Robert Watts

Colagem para página 2 de Fluxus cc five ThReE (Boletim Fluxus No. 4), 1964
 Collage for page 2 of Fluxus cc five ThReE (Fluxus Newspaper No. 4), 1964



1



2

1- Robert Filliou

Cabelo Fluxus, p/v 1966 p/v 1968 -edição Fluxus montada por George Maciunas
Fluxhair, Ca. 1966 Ca. 1968 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2- Robert Filliou

Poeira Fluxus, p/v 1966 p/v 1968 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Fluxdust, Ca. 1966 Ca. 1968 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



Robert Watts

Pedras Fluxus Marcadas com seu Volume em Centímetros cúbicos, 1964 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Flux Rocks Marked by Volume In cc., 1964 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



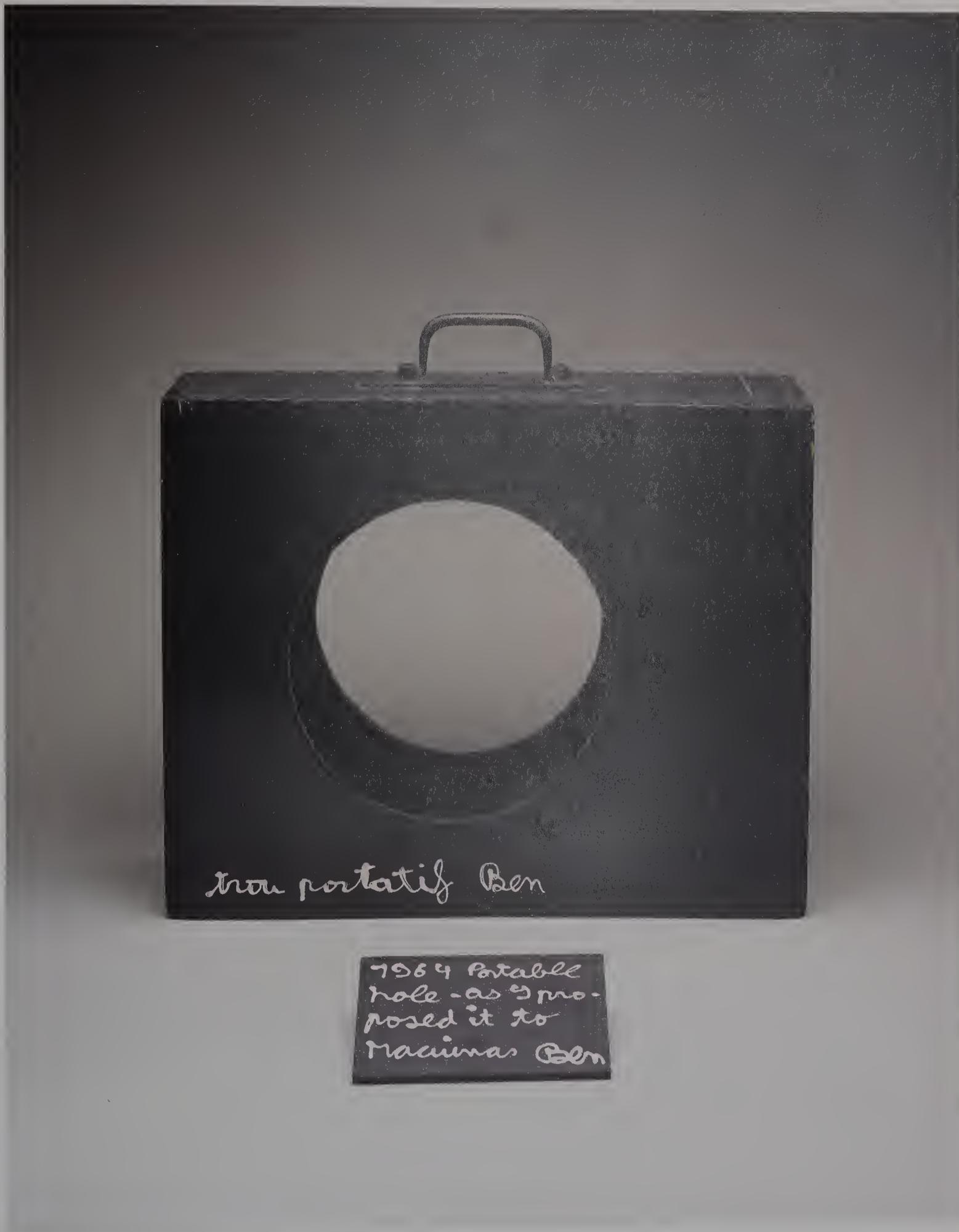
Robert Watts

Notas de \$ em Estojo de Madeira, 1975 - edição Fluxus montada por George Maciunas
\$ Bills In Wood Chest, 1975 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



Claes Oldenburg

Seleção de Comidas Falsas, 1965 - edição Fluxus montada por George Maciunas
False Food Selection, 1965 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



trou portatif Ben

1964 Portable
hole-punch
proposed it to
Maciunas Ben

Ben Vautier

Buraco Portátil, 1964 - protótipo para a edição Fluxus
Trou Portatif, 1964 - prototype for the Fluxus edition



1



2

1 - Ben Vautier

Peça Fluxus, 1965 - trabalhos únicos para o Fluxus

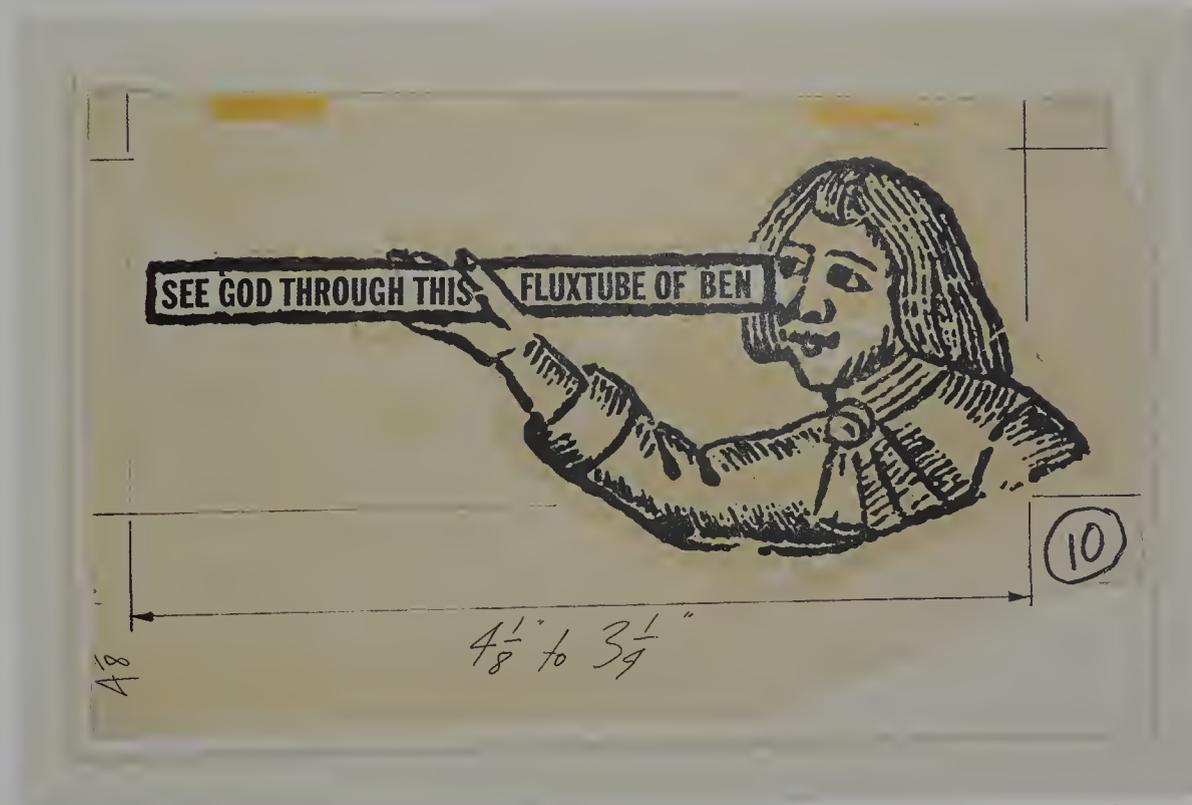
Fluxus Piece, 1965 - unique works for Fluxus

2 - Ben Vautier

Kit Fluxus de Suicídio, p/v 1966 - arte final para edição Fluxus, rótulo de George Maciunas
 A Flux Suicide Kit, Ca. 1966 - mechanical for the Fluxus edition label by George Maciunas



1



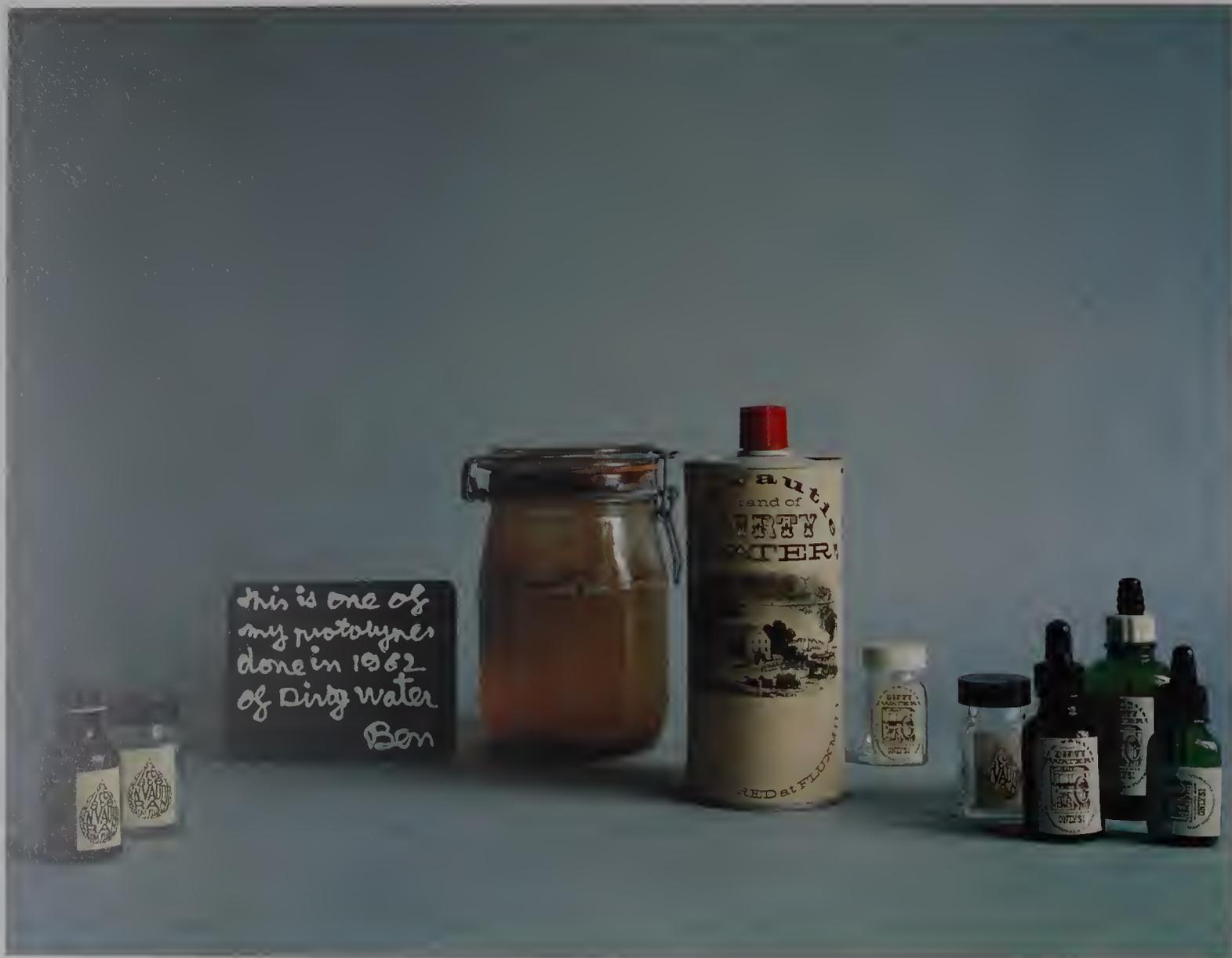
2

1 - Ben Vautier

Caixa Fluxus contendo Deus - 1966 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux Box Containing God, 1966 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - Ben Vautier

Veja Deus Através Deste Tuboflux de Ben - arte final para uma etiqueta Fluxus não usada de George Maciunas, p/v 1966
 See God Through This Fluxtube of Ben, mechanical for an unused Fluxus label by George Maciunas, Ca. 1966



Ben Vautier

Água Suja - edições Fluxus de várias datas montadas por George Maciunas e um protótipo de 1962 por Vautier
Dirty Water - Fluxus editions of various dates assembled by George Maciunas, and a 1962 prototype by Vautier

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



1



2

1 - Per Kirkeby

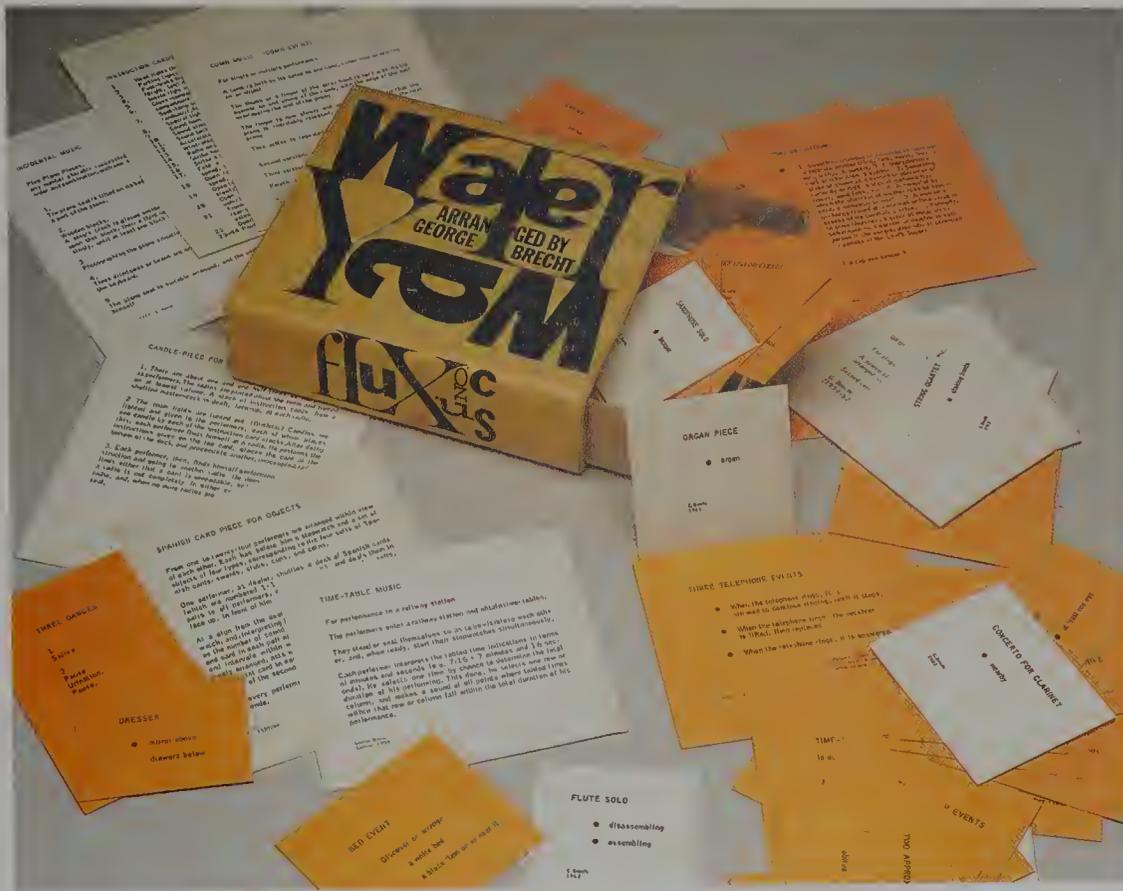
Plástico maciço em Caixa de Plástico, 1969 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Solid Plastic in Plastic Box, 1969 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - La Monte Young

Composições 1961, 1963 - edição Fluxus
Compositions 1961, 1963 - Fluxus edition



Hi Red Center
! (banner), 1966 - edição Fluxus
! (banner), 1966 - Fluxus edition



1



2

George Brecht
 Inhame, 1963 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Water Yam, 1963 - Fluxus edition assembled by George Maciunas
 George Brecht
 Fechado às Segundas, 1969 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Closed on Mondays, 1969 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2

1 - George Brecht

Fechado às Segundas. p/v 1966 - protótipo do artista, feito pelo artista
Closed on Mondays, Ca. 1966 - artist's prototype, made by the artist

2 - George Brecht

Máquina Universal II, 1976 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Universal Machine II, 1976 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2

George Brecht

Buraco da Fechadura, p/v 1960 - obra Fluxus feita pelo artista
Keyhole, Ca. 1960 - Fluxus work made by the artist

George Brecht

Valoche, 1975 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Valoche, 1975 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



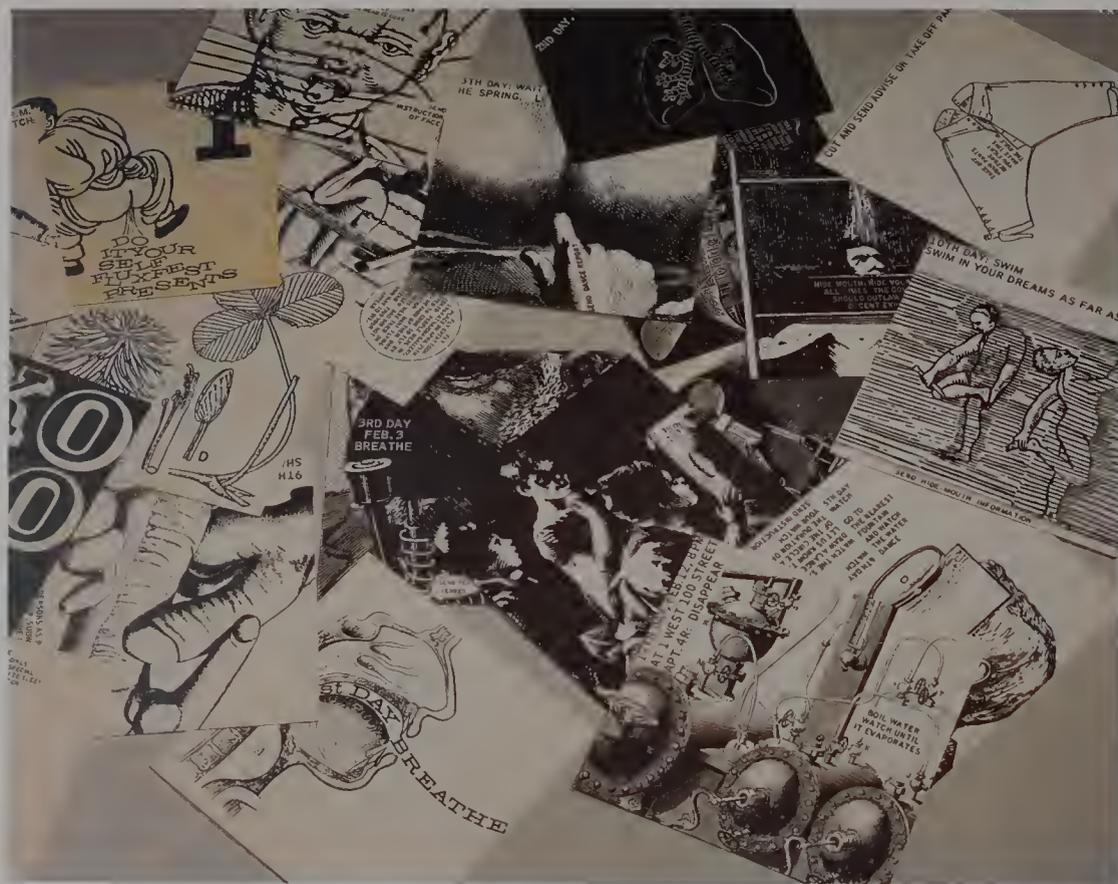
George Brecht

Quarto, p/v 1960 [oferecido pelo Fluxus 1964] - edição Fluxus obra única do artista
Room, Ca. 1960 [offred by Fluxus 1964] - Fluxus edition unique work by artist



George Brecht

Seta, 1964 - edição Fluxus produzida por George Maciunas
Arrow, 1964 - Fluxus edition produced by George Maciunas



1



2

1 - Yoko Ono

Yoko Ono e Companhia de Dança, 1965 - edição Fluxus

Yoko Ono & Dance Co., 1965 - Fluxus edition

2 - Yoko Ono

Auto-Retrato, 1965 - montado pelo artista e oferecido pelo Fluxus como uma Edição Fluxus e pela artista como Edição da artista
 Self-Portrait, 1965 - assembled by the artist and offered by Fluxus as a Fluxus Edition, and by the artist as the artist's Edition



Peter Moore

Panorama Invertido de qualquer Sujeito Humano, 1966-67 - edição Fluxus feita por Peter Moore
Inverse Panoramic Portrait of any Human Subject, 1966-67 - Fluxus edition made by Peter Moore



Ken Friedman

Recortes Fluxus, 1969 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Flux Clippings, 1969 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2

1 - Geoffrey Hendricks

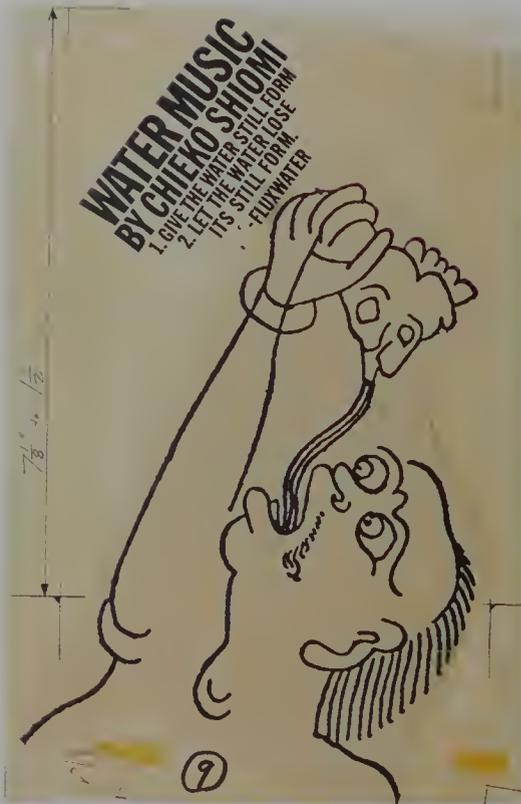
Relicário Flux, 1970 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux Reliquary, 1970 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - Milan Knizak

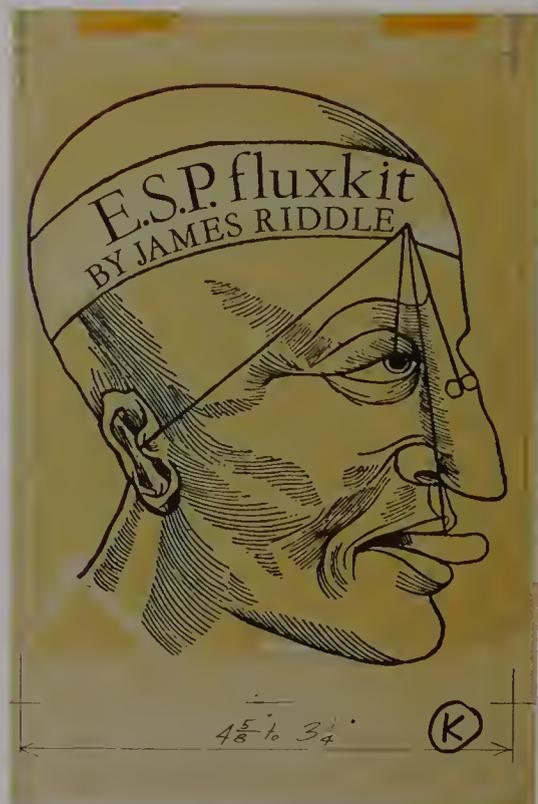
Cobras Flux, 1969 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux Snakes, 1969 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2



3

1 - Benjamin Patterson

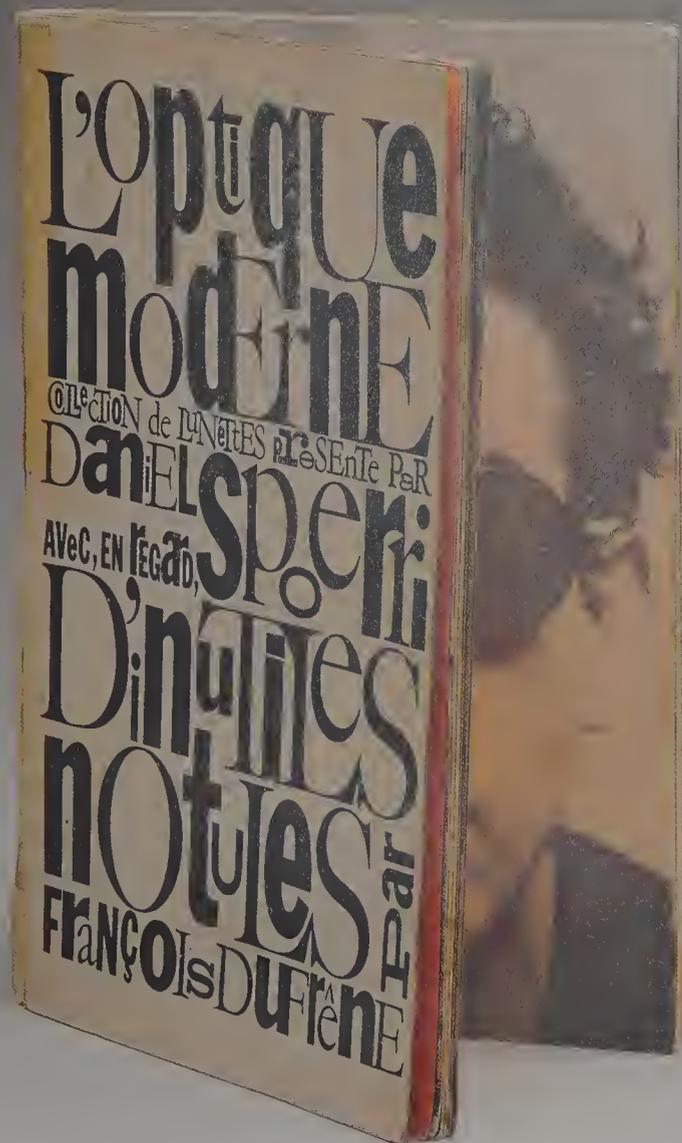
Poemas em Caixas, 1964 - edição Fluxus montada pelo artista, cada uma única
 Poems in Boxes, 1964 - Fluxus edition assembled by artist each unique

2 - Mieko Shiomi

Música de Água, p/v 1964-65 - Arte Final para edição Fluxus por George Maciunas
 Water Music, Ca. 1964-65 - Mechanical for the Fluxus Edition label by George Maciunas

3 - James Riddle

E.S.P. Kitflux, p/v 1968 - Arte Final para edição Fluxus por George Maciunas
 E.S.P. Fluxkit, Ca. 1968 - Mechanical for the Fluxus Edition label by George Maciunas



Daniel Spoerri e /and François Dufrené
A Ótica Moderna, 1963 - edição Fluxus
L'Optique Moderne, 1963 - Fluxus edition



1



2

1 - Fluxus Collective

Envelopes Fluxus para Eventos, 1967 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux Envelope Paper Events, 1967 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - Fluxus Collective

Caixa Anual Flux 2, p/v 1967 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux year Box 2, Ca. 1967 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2

1 - Fluxus Collective

Fluxus 1, 1964 - edição Fluxus montada por George Maciunas

Fluxus 1, 1967 - Fluxus edition assembled by George Maciunas

2 - Fluxus Collective

Caixa de Filmes, 1966 - edição Fluxus montada por George Maciunas

Flux Film Box, 1966 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



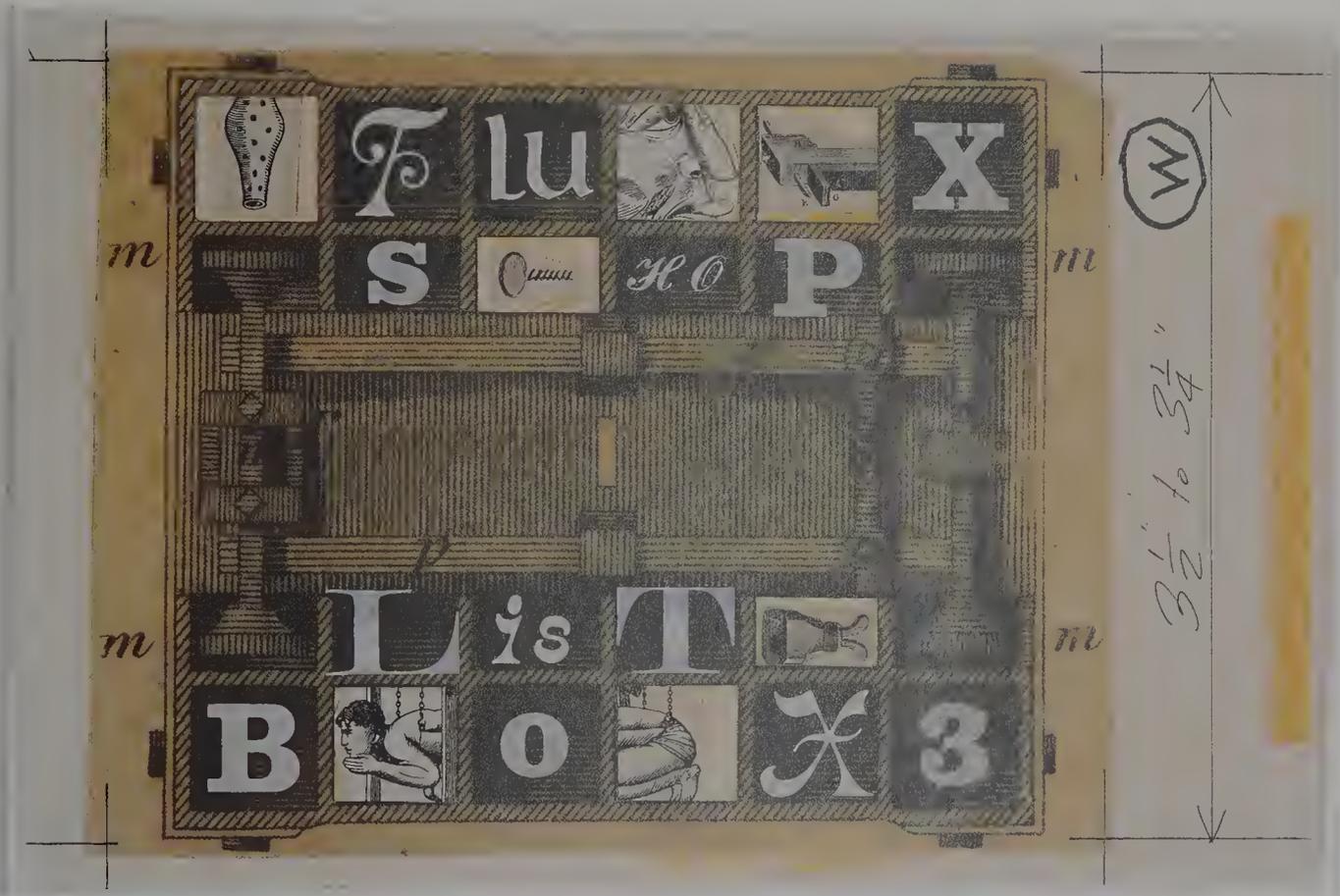
2

1 - Fluxus Collective

Jogos de Papel Flux: Rolos e Folhetos, 1969 - edição Fluxus conteúdos produzido pelos artistas montada por George Maciunas
 Flux Paper Games: Rolls and Folds, 1969 - Fluxus edition contents produced by the artists, assembled by George Maciunas

2 - Fluxus Collective

Kitflux de Correio 7 1968 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Flux Post Kit 7, 1968 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1



2

1 - Fluxus Collective

Lista para Loja Fluxus Caixa 3, p/v 1966 - Arte Final para rótulo não usado para edição Fluxus, rótulo por George Maciunas
 Fluxshop List Box 3, Ca. 1966 - Mechanical for an unused label for a Fluxus Edition label by George Maciunas

2 - Fluxus Collective

Monstros são Inofensivos, 1967-69 - edição Fluxus montada por George Maciunas
 Monsters Are Inoffensive, 1967-69 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



1 - Fluxus Collective

Pacote Fluxus 3, 1972-75 - edição Fluxus editada por George Maciunas, objetos produzidos por Maciunas, que deveriam ser empacotados e distribuídos por Multipla Ed zion Milano

Fluxpack 3, 1972-75 - Fluxus edition edited by George Maciunas, objects produced by Maciunas, it was to have been packaged and distributed by Multipla Edizioni Milano

2 - Fluxus Collective

Tatuagens Fluxus, 1967 - edição Fluxus montada por George Maciunas

Flux Tattoos, 1967 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



Fluxus Collective

Kit Flux, 1965 - edição Fluxus montada por George Maciunas
Fluxkit, 1965 - Fluxus edition assembled by George Maciunas



Shigeko Kubota

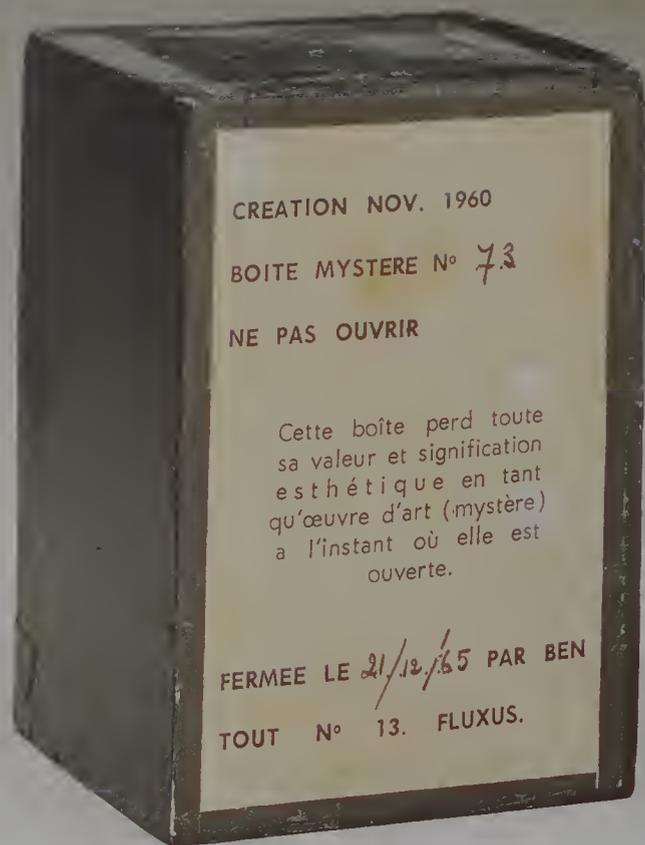
Medicamento Flux, 1966 - Arte final para edição Fluxus, rotulo por George Maciunas
Flux Medicine, 1966 - Mechanical for the Fluxus Edition Label by George Maciunas

**O que é Fluxus ? O que não é !
O porquê.**

Obras não Fluxus

**What's Fluxus ? What's not !
Why.**

Not Fluxus Works



Ben Vautier

Caixa Mistério, 1960-65 - edição do artista "Tout No. 13 Fluxus"
Boite Mystere, 1960-65 - Artist's edition "Tout No. 13 Fluxus"



1



2

1 - Eric Andersen

"Essa Peça-Fita é para ser tocada num gravador ou secretária eletrônica", p/v 1965 - edição do artista
 "This tape-piece is to be played on any tape recorder or automatic answering device", Ca. 1965 - Artist edition

2 - Wolf Vostell

2 de-coll/age-happening, 1965 - edição de René Block
 2 de-coll/age-happening, 1965 - René Block edition



Wolf Vostell
 Se Você me Perguntar, 1966 - único numerado pelo artista
 If You Ask Me, 1966 - unique "score" by the artist



Addi Kopcke

Peça Trabalho de Leitura (Princípio) no. 97 e 104, p/v 1964 - obra única do artista
Reading Work Piece (Principle) No. 97 & 104, Ca. 1964 - unique work by the artist

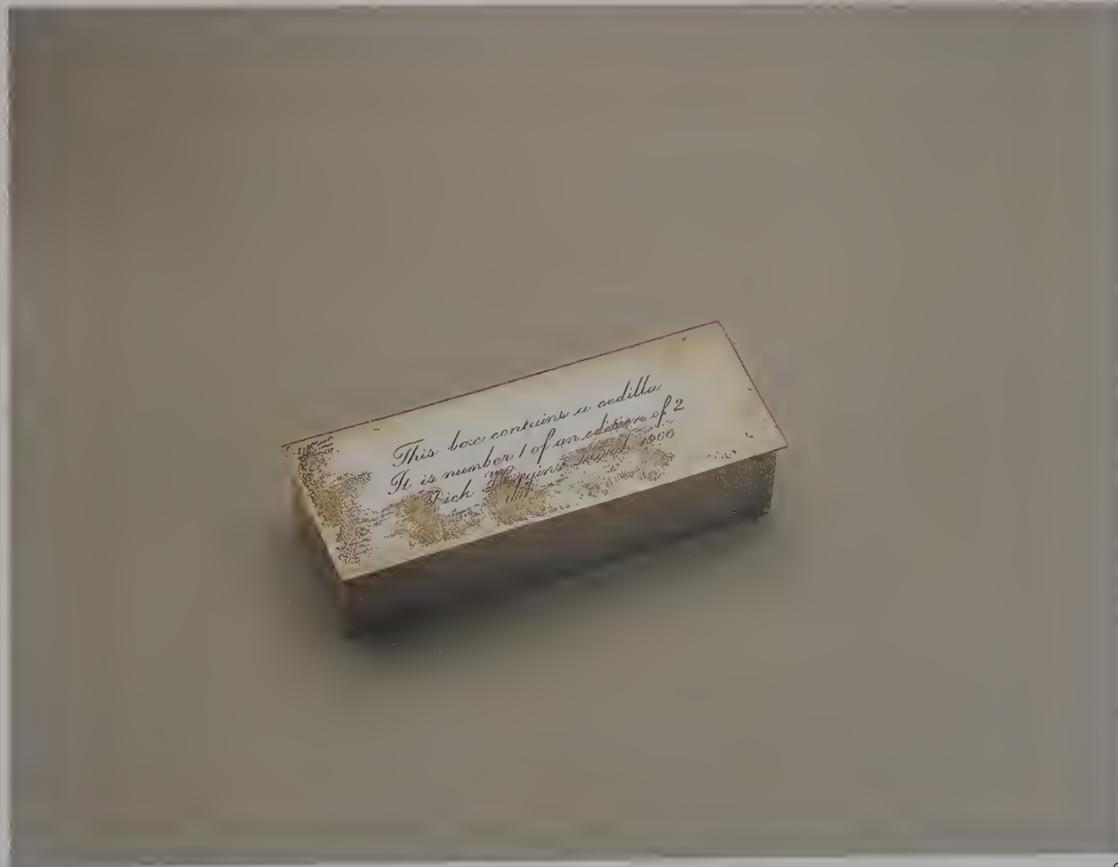


Yoko Ono

Pintura para ser Pisada, 1960-1970 - feita por Yoko Ono e John Lennon
Painting To Be Stepped on, 1960-1970 - made by Yoko Ono and John Lennon



1



2

1 - Henning Christiansen
sem título, 1965 - única obra do artista
untitled, 1965 - unique work by the artist

2 - Dick Higgins
"Esta Caixa contém uma Cecidilha", 1966 - obra única do artista
"This Box Contains a Cedilla", 1966 - unique work by the artist



1



2

1 - Arthur Kørpcke

Peça de Trabalho Leitura, p/v 1963-65 - obras originais feitas pelo artista
 Reading Work Pieces, Ca. 1963-65 - original works made by the artist

2 - Robert Filliou

Caixas Otimistas no. 1- 4/5 1968 - edição Vice Versand
 Optimistic Boxes no. 1-4/5 1968 - Vice Versand edition



Joe Jones

Evento Cadeado - Flux, 1971 - obra única do artista
Flux - Lock - Event, 1971 - unique work by the artist



1



2



3



4

1 - James Riddle

sem título (d'apres Roda de Bicicleta de Duchamp) p/v, 1964 - trabalho único, feito pelo artista
untitled (after Duchamp's Bicycle Wheel) Ca. 1964 - unique work, made by the artist

2 - Ken Friedman

Mercato Del Sale, 1974-75 - edição do artista feita pelo artista
Mercato Del Sale, 1974-75 - artist's edition made by the artist

3 - George Brecht

ADição DA, p/v 1966 - trabalho único, feito pelo artista
ADition DA, Ca. 1966 - unique work, made by the artist

4 - Daniel Spoerri

Attention Oeuvre Dart, 1966 - edição do artista
Attention Oeuvre Dart, 1966 - artist's edition



Joseph Beuys
Intuição, 1968 - edição Vice Versand
Intuition, 1968 - Vice Versand edition



1



2

1 - Benjamim Patterson

Bolsa para Truta, 1981 - obra única do artista

Trout Bag, 1981 - unique work by the artist

2 - Nam June Paik

Jato Flux, 1985 e 1979 - obra única do artista

Flux Jet, 1985 and 1979 - unique work by the artist



1



2



3



4

1 - Geoffrey Hendricks

Fósforos Flux de segurança, 1972-73 - edição do artista feita pelo artista
 All American Flux Safety Matches, 1972-73 - artist's edition made by the artist

2 - Bici Hendricks

Evento Ovo / Tempo, 1966 - edição do artista feita pelo artista
 Egg / Time Event, 1966 - artist's edition made by the artist

3 - Takako Saito

Caixa Mistério NV. 5a., 1986 - trabalho único, feito pelo artista
 Mystery Box NV. 51., 1986 - unique work by the artist

4 - Dieter Roth

Taschenszimmer, 1968 / 1982 - edição vice-versa
 Taschenszimmer, 1968 / 1982 - vice-versand edition





Giuseppe Chiari
Arte é Fácil, p/v 1987 - obra única do artista
Art is Easy, Ca. 1981 - unique work by the artist

Patrocínio e Realização
Sponsored and Organized by



Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília
Setor de Clubes Esportivos Sul, trecho 2 lote 22
Brasília-DF CEP 70 200-002 telefone 61 310 70 87
ccbbdf@bb.com.br

Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro
Rua 1º. de março, 66 1º. andar
Rio de Janeiro – RJ CEP 20010-000
Telefone 21 3808 2020
ccbbrio@bb.com.br
www.cultura-e.com.br

Co-realização
Co-organized by

THE GILBERT & LILA
SILVERMAN
FLUXUS
COLLECTION
FOUNDATION

The Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection Foundation
400 West Grand River
Detroit, Michigan, 48226 - USA

Ficha Técnica - Credits

Editor e Curador – Editor and Curator
Jon Hendricks

Coordenação Geral – General Coordination
Evandro Salles

Produção – Production
Lumen Argo – Arte e Projeto

Produção - Produtor - Brasília
Luciana Mesquita

Produção - Produtor – Rio de Janeiro
Adriana Maciel

Produção – Production - New York
Aurora Hendricks, Joanne Hendricks,
Jean Noel Herlin, Catherine Morris,
Effie Patelos, Julia Sass

Produção – Production - Bergen
Grete Arbu, Bjarte Gullachsen, Joana Larsen,
Eli Okkenhaug, Janine Wardius

Produção – Production – Detroit
Art Pack Services, Terry Birkett, Wendy Mac Graw

Tradução para o Português - Translation into Portuguese
Camilo Prates (coordenação), Mariana Cardoso, Francisco N.
Negrão, Erika Ludman

Tradução para o inglês dos seguintes textos:
Translation into English of the following texts:
What is Fluxus - René Block e / and Tobias Berger
por / by Andrea Scrima, Emmett Williams, Ann Noel
We Came Out to Be a Bunch of Jokers - Thomas Kellein
por / by David Britt

Revisão e Organização do Material Editorial
Revision and Organization of Editorial Material
Geraldo Orthof e Simone Osthof

Revisão Final - Final Revision
Jon Hendricks

Programação Visual – Graphic Design
Evandro Salles

Arte Final – Final Artwork
Jarbas Delani

Assessoria de Imprensa - Public Relations – Brasília
Objeto Sim Projetos Culturais

Assessoria de Imprensa – Public Relations – Rio de Janeiro
Meise Alabi

Carpintaria de Móveis - Furniture
Nelson José Batista

Iluminação – Lightning - Brasília
Dalton Camargos

Impressão do Material Gráfico – Graphic Material Printed
by
Takano Editora Gráfica

Agradecimentos – Acknowledgments
Gunnar B. Kvaran, director of the Bergen Kunst Museum,
Bergen, Norway, where this exhibition
was first shown - September 2000 - August 2001.
e - and

Graça Ramos, João Marcos Mendes de Souza,
Marta Rocha, Cristina Santos



MARYGROVE COLLEGE

LIBRARY

DETROIT, MICH.

GROVE
LIBRARY
T. M.



CENTRO CULTURAL
BANCO DO BRASIL

THE GILBERT & LILA
SILVERMAN
FLUXUS
COLLECTION
FOUNDATION