



FLUXUS: una storia veneta

Citta di Bassano del Grappa

Assessorato alla Cultura
Museo Biblioteca Archivio

LA MOSTRA

Comitato promotore: Vittorio Brunello, Flavia Casagrande,
Luciano Fabris, Lucio Gambaretto, Mario Guderzo, Sergio Los,
Giampaolo Lucato, Pompeo Pianezzola, Fernando Rigon,
Giovanni Tasca, Francesco Tessarolo, Giorgio Trentin

Comitato scientifico: Mario Guderzo, Giampaolo Lucato, Fernando Rigon,
Tiziano Santi, Henry Martin, Francesco Conz, Luigi Bonotto

Progetto e ideazione: Giampaolo Lucato, Henry Martin, Tiziano Santi

Direttore responsabile: Mario Guderzo

Sponsor: Lanificio Bonotto, Molvena; Francesco Conz; Ennio Bianco;
Banca Popolare di Marostica; Assicurazioni Generali Spa agenzia di
Bassano; Allianz Pace agenzia di Romando Barausse di Bassano;
UNIPOL Assicurazioni agenzia di Bassano; Allianz Pace agenzia di
Aldo Alberti di Bassano; RAS Assicurazioni agenzia di Bassano;
Hotel Belvedere di Bassano

L'ALLESTIMENTO

Progettazione: Mario Guderzo, Giampaolo Lucato, Henry Martin

Segreteria e montaggio: personale del Museo Biblioteca Archivio di
Bassano del Grappa

Trasporti: Assessorato alla Cultura

Assicurazione: Assicurazioni Generali Spa

IL CATALOGO

Progetto grafico: Adriano Parise, Henry Martin

Testi: Giampaolo Lucato, Henry Martin, Tiziano Santi

Fotografie: Museo di Bassano (Adriano Bergozza), Fabio Zonta

Stampa: Adriano Parise

Prestatori: Luigi Bonotto, Francesco Conz, Oscar Girardin, Emily Harvey,
Massimo Lunardon, Cristina Morato, Adriano Parise

Preparare e realizzare una mostra che porti delle novità, che eviti l'abitudine visiva o il déjà vu, deve restare lo scopo delle iniziative di Palazzo Agostinelli e deve preservare, nello stesso tempo, il senso dell'avventura che ci è necessaria per rincorrere l'ideale di una cultura e di una sensibilità artistica che stia al passo con i tempi.

Una mostra può essere un teatro di grandi confronti e di ricerche fruttuose restando fedele alla sua missione di proporre, di stupire, di documentare.

Per questo si sono sempre cercate, nel panorama delle espressioni artistiche del XX secolo, occasioni e possibilità da offrire al visitatore accorto affinché la ricerca culturale sia, in qualche modo, provocante e stimolante.

Su questa strada ci siamo inoltrati alla ricerca di singolari prospettive, senza voler "rivisitare", ma cercando riferimenti che ormai la storia dell'arte ha recepito nell'insieme di quella che viene definita "arte contemporanea".

Nel 1990 la Biennale di Venezia dedicò un intero padiglione al "movimento" denominato Fluxus, nato negli anni Sessanta e presto diffusosi in Germania, Francia, Italia, Gran Bretagna e Stati Uniti d'America. A questo movimento abbiamo voluto dedicare uno spazio nella sede espositiva di Palazzo Agostinelli, tenendo presente che, nei dettami di Fluxus, l'evento artistico è considerato un fluire ininterrotto di eventi, situazioni ed emozioni.

Un'occasione d'incontro significativa, che ci pare tanto più legittima se pensiamo che in terra veneta si sono soffermati artisti che hanno scelto le nostre città per esprimere la loro arte e se ricordiamo che qui sono ancora vive le presenze delle loro opere in raccolte private, ora visibili grazie alla disponibilità dei collezionisti.

Proprio nella dimensione di attenzione alle tendenze contemporanee è infatti da leggersi l'invito rivolto ad alcuni collezionisti che hanno risposto con generosa disponibilità, per arricchire, con le opere raccolte, il patrimonio conoscitivo del visitatore.

Il Sindaco

prof. Lucio Gambaretto

Una mostra Fluxus a Bassano

di Giampaolo Lucato

I.

Nan-in, un maestro giapponese dell'era Neji (1868/1912) ricevette la visita di un professore universitario che era andato da lui per interrogarlo sullo Zen.

Nan-in servì il tè. Colmò la tazza del suo ospite, e poi continuò a versare. Il professore guardò traboccare il tè, poi non riuscì più a contenersi. "È colma. Non ce n'entra più".

"Come questa tazza", disse Nan-in "tu sei ricolmo delle tue opinioni e congetture. Come posso spiegarti lo Zen, se prima non vuoti la tua tazza?"

Gli insegnanti di Zen abitano i loro giovani allievi ad esprimersi. Due templi Zen avevano ciascuno un bambino che era prediletto tra tutti. Ogni mattina uno di questi bambini, andando a comprare la verdura, incontrava l'altro per strada.

"Dove vai?" domandò il primo. "Vado dove vanno i miei piedi" rispose l'altro. Questa risposta lasciò confuso il primo bambino, che andò a chiedere aiuto al suo maestro. "Quando domattina incontrerai quel bambino" gli disse l'insegnante "fagli la stessa domanda. Lui ti darà la stessa risposta, e allora tu domandagli "Fa conto di non avere i piedi; dove vai in quel caso? Questo lo sistemerà". La mattina dopo i bambini s'incontrarono di nuovo. "Dove vai?" domandò il primo bambino. "Vado dove soffia il vento" rispose l'altro. Anche stavolta il piccolo rimase sconcertato, e andò a raccontare al maestro la propria sconfitta. "E tu domandagli dove va se non c'è il vento" gli consigliò il maestro. Il giorno dopo i ragazzi s'incontrarono per la terza volta. "Dove vai?" domandò il primo bambino. "Vado al mercato a comprare le verdure" rispose l'altro.

(Da Centouno Storie Zen ed. Adelphi, Milano 1973).

È forse questo lo spirito Fluxus?

II.

Sabato, 18 luglio 1573 Venezia.

Davanti al Sacro tribunale, il signor Paola Caliaro di Verona, abitante nella parrocchia di S. Samuele, è stato richiesto del suo nome e cognome.

Ha risposto come sopra.

Interrogato nella professione, ha risposto: "lo dipingo et fazzo delle figure".

Gli è stato chiesto: "Sapete la causa perché sete costituito?"

Ha risposto: "Signori no".

Gli è stato chiesto: "Podete immaginarla?"

Ha risposto: "Imaginar mi posso ben".

Gli è stato chiesto: "Dite quel che imagnate".

Ha risposto: "Per quello che mi fu detto dalli Reverendi Padri, cioè il Prior de S. Zuane Polo, del qual non so il nome, il qual mi disse, che l'era sotto qui, et che Vostre signorie Illustrissime gli haveva dato commission ch'el dovesse far fare la Maddalena in luogo de un Can, et me ghe risposi, che volentiera haveria fatto quello et altro per honor mio et del quadro; ma che non sentiva che tal figu-

ra della Maddalena potesse zaze (= parer) che la stesse bene per molte ragioni, le quali dirò sempre che mi sia dato occasion che le possa dir”.

Gli è stato chiesto: “In questa Cena, che havete fatto in S. Giovanni Paulo, che significa la pittura di colui che li esse il sangue dal naso?”

Ha risposto: “L’ho fatto per un servo, che, per qualche accidente, li possa esser venuto il sangue al naso”.

Gli è stato chiesto: “Che significa quelli armati alla Thodesca vestiti con la lambarda per uno in mano?”

Ha risposto: “El fa bisogno che dica qui vinti parole!”

Gli è stato detto: “ch’el dica”.

Ha risposto: “Nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli alabar-dieri uno che beve, et l’altro che magna appresso una scala morta, i quali sono messi là, che possino fare qualche officio parendomi conveniente che ‘l patron della Casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori.”

(Copia del processo verbale, trascritta dal Direttore degli archivi di stato di Venezia, in Elisabeth G. Holz, Storia documentaria dell’Arte, Feltrinelli, 1972).

L’arte si identifica con la vita che si manifesta nella piena libertà di azione ed espressione come intendono gli artisti Fluxus.

III.

Jacopo derivò la sua Madonna col Bambino dall’affresco della Madonna col Bambino di Francesco Vecellio nel palazzo Ducale di Venezia, del 1528-1530 circa; copiò il S. Giuseppe dalla Xilografia col Trionfo di Cristo di Tiziano di poco anteriore al 1517, e i solerti contadini che accompagnano la Sacra Famiglia riflettono tipi familiari di Bonifacio. Quel che maggiormente sorprende, però, è che la monumentale processione tutta in primo piano fa pensare che Jacopo abbia guardato con ammirazione alla composizione degli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. C’è un dettaglio, però, della “Fuga”, per cui non si può citare alcuna fonte, ed è la profusione fresca e naturale, in primo piano, di piante in fiore e di erbe, testimonianza stupefacente della precoce capacità di Jacopo di trascrivere amorevolmente la natura in forma pittorica.

(Da Jacopo Bassano 1510/1592, W.R. Rearick, Nuova Alpha Editoriale, 1992)

Che spregiudicatezza negli accostamenti! Quale arguzia nella scelta dei “tipi”! Che libertà di assemblaggio!

Forse il Fluxus c’è anche a Bassano?

IV.

È chiaro che solo in apparenza una mostra Fluxus sembra provocatoria nel nostro ambiente, considerato tradizionalmente conservatore. È, in realtà, la documentazione storicizzata di un gruppo di artisti di varie nazionalità: americani, europei, orientali, che ha operato ovunque, interpretando l’arte come la vita e la vita come l’arte. Alcuni di questi operatori hanno soggiornato, per parecchio tempo, nella

nostra zona (vedi Asolo e dintorni: il Brenta viene esplorato come fonte di materiale artistico).

Inoltre nel Veneto, forse di conseguenza? ci sono degli estimatori, dei collezionisti, degli studiosi di questo "fenomeno".

Il pioniere fu Francesco Conz di Cittadella, che ha una preziosa documentazione.

Da qualche tempo vengono allestite, in giro per il mondo, molte rassegne sull'argomento: 1990 La Biennale d'Arte di Venezia dedica una intera sezione alle "Zitelle" col Titolo "Ubi Fluxus Ibi Motus".

Nell'ultima Biennale l'artista Paik (vissuto ad Asolo per un certo periodo negli anni '70) è stato premiato come migliore artista; nel dicembre '94 gennaio '95, al Centro Pompidou di Parigi c'era "Hors Limites", mostra in cui erano protagonisti artisti Fluxus. Era inevitabile una mostra, dato che il Veneto offre, come collezionismo e come documentazione storica (vedi Conz), il materiale per concretizzare un tassello prezioso della vicenda Fluxus nel mondo.

A Fluxus Show in Bassano

Giampaolo Lucato

I.

Nan-in, a Japanese master of the the Meiji era (1868-1912) received a visit from a university professor who had come to pose him a series of questions on Zen.

Nan-in served the tea. He filled the bowl that stood before his guest and then continued to pour. The professor watched as it overflowed and he was finally unable to maintain silence. "It's full. It can hold no more."

"You," replied Nan-in, "are exactly like this bowl; you are full of your opinions and conjectures. How can I introduce you to Zen if first you do not empty yourself?"

Zen masters accustom their young disciples to express themselves. In each of two Zen temples lived a boy who was everyone's favorite. They met one another every morning in the streets as they were on their way to the vegetable market.

"Where are you going?" asked the first of the boys. "I am going where my feet are going," the other replied. This reply left the first of the boys quite confused, and he went to ask his teacher for help.

"When you meet that boy tomorrow morning," the teacher said, "ask him the same question. He'll give the same answer, and then you should say: 'Imagine that you have no feet. Where would you be going then?' That will put him in his place." On the following morning, the two boys met one another again.

"Where are you going?" the first boy asked. "I am going where the wind blows," the other replied. Once again, the first boy felt that he had been taken in, and he went to tell his teacher of his defeat.

"So you should ask him," his teacher advised, "where he'd be going if there weren't any wind." On the following day, the boys encountered one another for the third time.

"Where are you going?" the first boy asked. "I'm going to the market to buy vegetables," replied the other.

(From Centuno storie Zen, Adelphi, Milan, 1973.)

Is this, perhaps the spirit of Fluxus?

II.

Saturday, the eighteenth day of July, in the year 1573, in Venice.

Having been summoned to appear before the Ecclesiastical Court, Signor Paolo Caliari of Verona, a resident of the Parish of San Samuele, was asked to pronounce his name and surname.

He replied as referred above.

When asked to specify profession,

He replied: "I paint and make figures."

He was asked: "Are you informed of the cause of your having been convoked before this court?"

He replied: "No, my Lords."

He was asked: "Can you imagine it?"

He replied: "I indeed am capable of that."

He was asked: "Tell us, then, what you imagine."

He replied: "I imagine in accord with what has been said to me by the Reverend Father, the Prior of

San Giovanni Paolo, of whom I do not know the name, but who told me that he had been here before you, and that your Most Illustrious Lordships had given him commission for the making of an image of Mary Magdalene, where instead there appears the figure of a dog; and as well that I in turn responded I indeed would be quite happy to make such an image, and more, for the honor of both myself and the painting; but that still I could not feel such a figure to figure well for any number of reasons, which I will happily recount if given occasion."

He was asked: "In this Supper which you have made in the Church of San Giovanni Paolo, what is the meaning of the figure of the man with blood running from his nose?"

He replied: "I made the figure as the figure of a servant who, in result of some sort of accident, might indeed have shown blood which ran from his nose."

He was asked: "What is the meaning of those figures of men in German armor, attired with a halberd in one of their hands?"

He replied: "For that, I should have to speak a few words."

It was said to him: "Then speak them."

He replied: "We painters take the license that poets and madmen likewise allow themselves, and I made that pair of Halberdiers, one of whom is drinking, and the other eating to the side of a flight of steps that has no issue, for the purpose that while standing there they might be called to perform some service, it seeming to me befitting that the master of the House, who was great and rich, accordingly as I have been told, should have benefit of such a kind of servants."

(From the trial records of the Ecclesiastical Court, as transcribed by the Director of the Venice State Archives, in Elisabeth G. Holz, Storia documentaria dell'Arte - Feltrinelli 1972.)

Art identifies with life and finds its manifestation in full-blown freedom of action and expression, just as the Fluxus artists insist. So is this perhaps a Veneto strain of Fluxus?

III.

Jacopo derived his Madonna and Child from the Madonna and Child in Francesco Vecellio's fresco, roughly dating to 1528-1530, at the Palace of the Doges in Venice. His Saint Joseph is copied from a wood-cut of Titian's *Triumph of Christ*, which dates to slightly earlier, and probably to 1517. And the peasants who so alertly accompany the Holy Family are figures that typically belong to Bonifacio. The most surprising thing of all, however, is that the monumental procession which lies so entirely in the foreground leads us to conclude that Jacopo had looked with great admiration at Giotto's frescoes in the Arena Chapel in Padua. Yet there's a detail of the "Flight" for which one can cite no source: that fresh and natural profusion, in the foreground, of flowering plants and herbs. Here we find astonishing proof of Jacopo's precocious ability to make a loving transcription of nature, transforming it into the art of painting.

Such surprising juxtapositions! Such cunning in the choice of figures and emblems. Such freedom of composition!

(The Life and Works of Jacopo da Ponte 1510-1592, W. R. Rearick.)

A specifically Bassano strain of Fluxus?

A Fluxus show in our area, which is traditionally thought to be conservative, may look like a provocation. But only superficially. This show, in fact, offers an historical documentation of the work of a group of artists of various nationalities—Americans, Europeans, Orientals—who have practiced their art all around the world, viewing art as life and life as art. Many of these artists have spent a good deal of time in our area (in Asolo and its near vicinity, or exploring the bed of the Brenta for materials with which to work).

This art has also (or therefore?) become a part of the lives of a group of staunch admirers and collectors in the Veneto, and as well of critics who study this "phenomenon." The pioneer was Francesco Conz, from Cittadella, and his archives now are widely recognized as a precious source of documentation.

Fluxus, now for quite some time, has been the subject of numerous exhibitions all around the world. In 1990, an entire section of the Venice Biennale, at the "Zitelle," was dedicated to the exhibition "Ubi Fluxus ibi motus." At the most recent Biennale, in 1994, Nam June Paik (who spent a good deal of time in Asolo in the 1970s) was awarded First Prize. In December 1994 and January 1995, the Pompidou Center in Paris held the exhibition "Hors Limites," which included the work of numerous Fluxus artists. A vast historical overview, "In the Spirit of Fluxus," is currently on exhibition in Marseille. Our own exhibition was finally inevitable, since Archive Conz and the Veneto collections make an important contribution to telling the story of the ways in which Fluxus has spread around the world.



George Maciunas che sussura un messaggio nell'orecchio di Francesco Conz, una performance di "Chanting Dirty Words and Noises", New York, 1977

George Maciunas whispering in Francesco Conz's ear, a performance of "Chanting Dirty Words and Noises," New York, 1977

Asolo e dintorni: un viaggio attraverso l'Archivio Conz

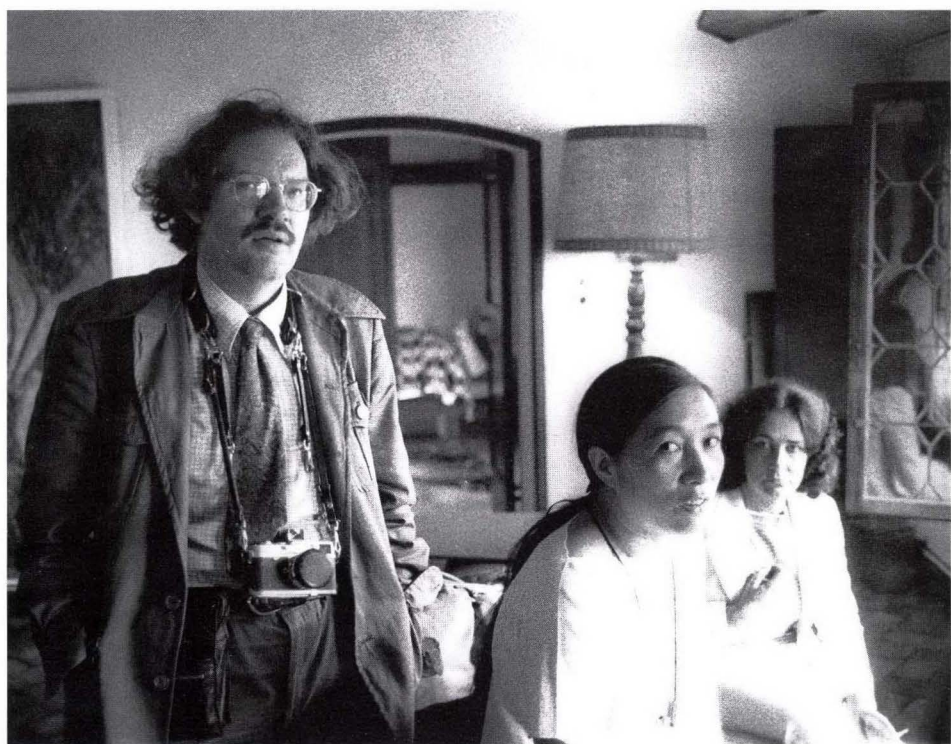
Henry Martin

Uno dei fondatori del Gruppo Fluxus, Ben Patterson - cioè uno dei sette artisti che presero parte al "Fluxus Festspiele Neuester Musik", organizzato da George Maciunas al Städtische Museum di Wiesbaden nel 1962¹ - recentemente ha aperto un'Agenzia di viaggi Fluxus, il cui scopo (o almeno il motivo che l'artista ha dichiarato) - è di offrire una serie di visite guidate ai vari "santuari" Fluxus che ormai si possono trovare in tutti e cinque i continenti del pianeta. Offre un viaggio di due giorni a Colonia, Wuppertal e Düsseldorf, un viaggio di tre giorni a Copenhagen e Berlino, un'escursione di un giorno a Wiesbaden e Darmstadt, un tour di cinque giorni a Parigi, Nizza e Stoccarda, un viaggio di cinque giorni a New York, un giro del mondo in dieci giorni, e un viaggio di sette giorni (viaggio particolarmente richiesto) nell'Italia settentrionale. Quest'ultima proposta a prima vista sembra sorprendente. Ma l'Italia settentrionale è davvero un posto piuttosto speciale negli annali dei modi in cui Fluxus è riuscito a progredire dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Novanta. Il Veneto, peraltro, rappresenta una parte cospicua di questa storia curiosa e in particolare l'Archivio Conz.

L'Archivio Conz è una vasta raccolta di fotografie, documenti ed opere d'arte che Francesco Conz sta accumulando dai primi anni Settanta, prima a Cittadella e nella vicina città collinare di Asolo, e attualmente a Verona. La preistoria dei suoi Archivi comprende anche un'attività di fabbricante di mobili, oltre all'esperienza di gestore di una galleria d'arte a Venezia, "La Galleria d'Arte Moltiplicata", dove trattava perlopiù opere di pittori italiani che avevano cominciato a costruirsi una fama nell'atmosfera della Pop Art della metà degli anni Sessanta. Ma il "clima" che circondava l'arte e la poesia degli anni Sessanta e primi anni Settanta - definendone gli obiettivi nei termini di un Romanticismo appena riscoperto che aspirava a creare un mondo più libero scoprendo nuove modalità di comportamento e di consapevolezza - lo lasciarono con la sensazione di non realizzare un'esperienza pienamente soddisfacente. Stava cercando, essenzialmente, una vera e propria "educazione sentimentale" che prolungasse le avventure di un inquieto periodo di vagabondaggi giovanili che l'assunzione di responsabilità familiari e lavorative - "le pesanti responsabilità del figlio di una ricca famiglia veneta orgogliosa delle sue origini austroungariche" - avevano portato ad un'interruzione che lui sperava solo temporanea.

Nel corso di quello che era stato visto come un viaggio d'affari in

Germania, perfettamente ordinario, fu quindi fortunato a trovarsi a confronto con modi di fare e concepire l'arte che erano molto più vicini allo spirito dei suoi desideri. Come ha raccontato egli stesso: " Verso la fine del 1972, mi recai a Berlino per motivi di lavoro e lì San Francesco, mio patrono e protettore degli sfiduciati e degli avviliti, mi fece conoscere Joe Jones, che mi parlò del gruppo Fluxus, Gunther Brus, che mi introdusse presso Hermann Nitsch e Otto Mühl e così all'Azionismo Viennese... Poco tempo dopo feci visita a Nitsch, a Diessen, presso Monaco (era lì in provvisorio esilio) ed ebbi la fortuna di incontrare anche Gerhard Rühm, il quale mi parlò per la prima volta del Wiener Gruppe e di "poesia visiva".² Da quel momento in poi Fluxus, Azionismo Viennese e Poesia Visiva sono sempre stati al centro della sua attività. Qualche mese più tardi - dopo un viaggio a New York, armato di indirizzi fornitigli da Joe Jones, per metterlo in contatto con altri artisti del gruppo Fluxus, incluso George Maciunas, organizzatore e spirito guida del movimento - un incontro fortuito con il Conte Orazio Baglioni, che era proprietario di un palazzo settecentesco nel centro di Asolo, al momento disabitato, e affascinato dal pensiero di vederlo utilizzato come luogo per avvenimenti culturali insoliti, gli permise di spostare il centro delle sue attività, oltre che cambiare la loro stessa natura. La galleria a Venezia venne chiusa, ma l'ideale che aveva portato alla sua apertura era ora, in realtà, assai più vivo di prima: "C'erano ogni sorta di motivi per chiudere quella Galleria, compreso il fatto che non sono molto bravo come mercante dal momento che sono troppo attaccato emotivamente alle opere degli artisti di cui mi occupo. Si tratta di un coinvolgimento molto profondo e personale mentre un mercante deve trattare le opere d'arte allo stesso modo in cui un fruttiven-



Peter Moore, Takako Saito &
Rosanna Chiessi, Palazzo
Baglioni, Asolo, 1975
Foto/photo: Mario Parolin

dolo compra e vende patate. Anche ai tempi in cui aprii quella galleria, la chiamai "La Galleria d'Arte Moltiplicata", ero sempre stato dell'idea che quello che volevo veramente fare era lavorare come editore. È molto più creativo e molto più attivo".³

Così l'Archivio Conz contiene qualcosa di più della storia di un venticinquennio di vigoroso collezionismo; contiene anche la storia di un venticinquennio di non meno vigorosa "editoria", tra virgolette perché "editoria" non è proprio la parola giusta, specie per quanto riguarda i primi anni. Quello che Francesco Conz creò ad Asolo agli inizi degli anni Settanta era più nell'ordine di un ritrovo internazionale in cui gli artisti a cui rivolgeva la sua attenzione potevano vivere e lavorare per periodi di tempo più o meno lunghi: per mostre, performance, avvenimenti collaborativi ed installazioni e per varie commissioni, alcune delle quali uniche, altre come pubblicazione di libri, grafica e multipli molto insoliti con mezzi costantemente in trasformazione e sempre imprevedibili. Questo era un revival abbastanza curioso per una piccola e sonnolenta cittadina con un'elegante memoria storica a tinte tenui di Eleonora Duse e Robert Browning, per non parlare della corte di Caterina Cornaro. Conz stesso affermò che "Asolo... per anni fu la scena di un happening costante. Era un 'luogo' per happenings o eventi o rituali moderni, che è veramente l'espressione migliore e più chiara e più significativa. Geoff Hendricks, per esempio compie rituali, dal momento che quando lo guardi non riesci a non pensare ad uno sciamano o ad un sacerdote e Geoff venne ad Asolo per completare una sorta di cerimonia transcontinentale chiamata *Between Two Points* che documentammo poi in un libro. Philip Corner fece le sue *Metal Meditations* ad Asolo, Joe Jones concepì la sua *Music Bike*, Alison Knowles realizzò l'opera chiamata *Leone d'oro*, Carolee Schneeman fece una edizione tratta dal suo libro *More than Meat Joy*, che è un'altra delle cose che mi rendono così fiero di aver lavorato così spesso con donne artiste sin dall'inizio. Takako Saito visse ad Asolo per sei mesi e fece una magnifica installazione interattiva nella galleria al pianterreno della casa in via Belvedere. Ci fu anche molto lavoro con Nitsch. Nitsch costruì scatole di fotografie documentative, e naturalmente il suo *Asolo Raum*. Günther Brus creò un ambiente sotto forma di nove grandi quadri su legno, intitolato *La Croce del Veneto*, e Otto Mühl dipinse una serie di opere gestuali, ispirate a quella che allora era la sua crescente *Komune*". Forse è saggio ricordare che la corte Rinascimentale di Caterina Cornaro può essere vista in vari modi.

Si deve anche rilevare che uno dei pregi dell'Archivio Conz sta nella gamma dei suoi interessi, che è vasta sotto certi punti di vista e altamente specializzata sotto altri. L'iniziale amore per Fluxus, Azionismo Viennese,

e le varie forme di poesia visiva, sonora e concreta non ha limitato i suoi orizzonti; Conz ha rivolto la sua attenzione al Lettrisme, al Guerrilla Art Action Group, al gruppo spagnolo Zaj, con Hidalgo, Marchetti e Esther Ferrer, e a vari artisti anomali come Daniel Spoerri, Robert Lax, Urs Lüthi, Bern Porter, Michel Journiac, Isidore Isou, Robert Delford Brown, Pierre Molinier, Eric Dietman, Sari Dienes, o i musicisti Robert Ashley e Alvin Lucier, e tanti altri. L'Archivio, infine, potrebbe essere immaginato come ricettacolo dell'esistenza di una sorta di grande famiglia indefinibile e lo stesso Conz diventa restio quando gli si domanda di dare una spiegazione su cosa lo mantenga unito.⁴ Se gli viene data la possibilità, è probabile che lo descriva come una sorta di comunità di santi moderni che condividono una dedizione ad un corpo di "rinunzie e scrupoli che sono tanto radicali quanto quelle fatte da San Francesco nel tredicesimo secolo", e che così affermano "un insieme di valori completamente diversi - ed è un insieme di valori mentali o spirituali o contemplativi - che semplicemente non si trovano nel resto della società intorno a noi". Il suo pensiero può essere considerato nella tradizione di Matthew Arnold. Ma qui basti dire che l'invito a dare una buona occhiata all'intero Archivio Conz è qualcosa che possiamo girare ad altri. Il nostro interesse specifico si focalizza su

Al Hansen che corre nei campi
nei pressi di Asolo, luglio 1974

Al Hansen running in the fields
near Asolo, July 1974

Foto/photo: Jean van Raay



una parte solamente; quello che vogliamo cominciare a comprendere è solo il modo in cui si collega al lavoro degli artisti Fluxus.

Una persona con un interesse nell'editoria "attiva" e "creativa" non poteva far molto meglio nei primi anni Settanta (e così oggi) che cercare una guida in George Maciunas, che rimane l'unica stella fissa nel firmamento Fluxus. I singoli artisti del gruppo Fluxus sono altamente diversi l'uno dall'altro, e le attività di Maciunas come editore e organizzatore erano il fattore coesivo che inizialmente li teneva uniti. Maciunas potrebbe anche essere accusato di aver creato una falsa apparenza di coesione laddove ne esisteva ben poca. Il primo "Fluxus look" - le scatole, i giochi, le gag briose - è in larga misura una questione dello stile con cui Maciunas decise di presentare il loro lavoro, ma questo è un problema per gli storici, o per chiunque altro scelga di percepirlo come tale, mentre gli artisti più direttamente coinvolti trovarono tutti delle soluzioni adeguate alle loro personalità, seguendo le loro strade separate ogni qualvolta lo ritenevano opportuno. Le ambizioni di Maciunas come editore ed imprenditore furono in ultima analisi una fonte aggiuntiva di energia a cui essi potevano attingere per i loro scopi individuali, un qualcosa, ancora, in cui essi sceglievano di essere coinvolti ogni qualvolta lo ritenevano opportuno. Uno dei pochi tratti che potrebbe essere veramente tipico della maggior parte degli artisti Fluxus è un senso di autonomia personale che li libera dalla necessità di lavorare con un mezzo specifico; sono coinvolti in un'arte di idee che può trovare espressione tramite qualsiasi materiale abbiano sottomano; se condividono una mistica, è una mistica di reazione a stimoli immediati. Così la parte migliore del loro rapporto con George Maciunas potrebbe essere visto come una questione di mutuo rispetto e disponibilità: lui reagiva alle loro opere, ed essi a loro volta reagivano alla sua visione delle molteplici cose curiose che potevano essere fatte con esse; egli era un altro degli stimoli a cui essi reagivano. Affermazioni simili possono essere fatte anche sulla loro venticinquennale collaborazione con l'Archivio Conz.

La visione di Conz - specie nei primi anni - era altamente didattica, e in parte anche quella di un curatore. Era interessato a creare documenti che preservassero e trasmettessero una complessa memoria di un'arte altrimenti transitoria e che imponessero la sua presenza su scala più vasta e possibilmente più pubblica; era inoltre interessato ad aiutare gli artisti ad allestire nuove e curiose situazioni in cui continuare a lavorare. Questi progetti erano talvolta così ambiziosi da far fallire il loro scopo immediato, se davvero si può pensare che il loro scopo fosse rendere quest'arte più generalmente accessibile. Le motivazioni di Conz erano didattiche, ma con il pensiero rivolto alle generazioni future, più che alla nostra.

Ecco, ad esempio, il modo in cui descrive la prima delle sue molte collaborazioni con Charlotte Moorman e Nam June Paik: "Quella pubblicazione Paik è estremamente complessa, ed esporla non è facile. Ed infatti non è mai stata veramente vista, o è stata esposta solo parzialmente. È una storia virtuale di tutte le opere che Paik e Charlotte Moorman avevano fatto insieme, o a volte separatamente, ed è basata su foto che furono fatte da Peter Moore che giunse ad Asolo con Barbara Moore e la figlia da New York, e con loro selezionammo insieme tutte le foto. Erano presenti anche Paik e Charlotte e mettemmo insieme una sorta di retrospettiva, organizzata in tre album di plastica nera raccolti in un'enorme scatola, dove si vede tutta la storia delle loro precedenti collaborazioni, fino al 1975 circa. La scatola contiene le foto di tutte le loro performance, una serie di testi originali e di fotocopie riguardanti le loro attività nei primi anni degli happenings negli Stati Uniti e riproduzioni complete dei verbali della polizia e dei tribunali dal periodo in cui Charlotte fu processata per atti osceni e pornografia musicale; ci sono anche una stampa di alcuni dei posters originali per gli *Avantgarde Festival* di Charlotte, una copia di un catalogo di una delle prime mostre in un museo di Paik, ed anche un gruppo di disegni, uno dei quali fu eseguito su di un paio di pagine del *New Yorker*, ed un certo numero di serigrafie fatte in una tiratura di diciannove esemplari. Ci sono diciannove copie di tutto, questo in un periodo in cui Paik era ancora piuttosto sconosciuto. Paik e Charlotte fecero anche una rappresentazione in un vigneto accanto alla casa in cui vivevo, e ci sono le foto anche di quella, una documentazione veramente completa, il tutto come parte di questa edizione".

Alcuni degli eventi che ebbero luogo ad Asolo tra il 1973 ed il 1979 (come gli eventi che successivamente si sono incentrati su Verona) erano molto privati, e altri molto più pubblici. Il *Running Event* di Al Hansen del 1974, essenzialmente sconosciuta, venne creato quasi esclusivamente per la macchina fotografica di Jean Van Raay, e la presenza della macchina fotografica alla fin fine sembra un dettaglio di poca importanza. La macchina fotografica sembra dare un'occhiata, quasi per caso, in un momento particolarmente esuberante in cui un certo individuo ha compreso e praticato l'arte di essere gioiosamente e vigorosamente solo con se stesso. Questo senso delle responsabilità che non dobbiamo a nessuno altro se non a noi stessi è parte della natura di Fluxus. Come scrisse Ben Vautier in una delle sue opere, "lo non voglio fare arte. Voglio essere felice". Francesco Conz ha capito questo atteggiamento e lo ha assunto, almeno in parte, come proprio. Sembra essere semiserio quando dice: "Spero di avere un giorno una grande, enorme casa, o una villa o un castello dove potrò mettere tutte le varie cose che possiedo, e le disporrò in ordine collocando ogni cosa al posto giusto, con spazi riservati per

ogni artista, ma allora sono quasi sicuro che metterò una tenda o un drappo davanti ad ogni opera per impedire agli altri di vederla”.

Un'altra esperienza altamente privata che Conz promosse (e poi documentò in una coedizione con Edizioni Pari e Dispari di Rosanna Chiessi di Reggio Emilia) consisteva in due avvenimenti svolti nel 1974 da Geoffrey Hendricks sulla spiaggia a Rosa Pineta (di giorno), e su una collina non lontano da Asolo (di notte): *Between Two Points*. La pubblicazione fu concepita come una scatola di reliquie che rimangono dopo un complesso atto di auto-esplorazione e noi altri possiamo ora essere grati della possibilità di vederle. Ma Conz e l'artista condividevano il parere che la cosa veramente importante fosse semplicemente di far nascere gli avvenimenti stessi. *Between Two Points* può essere vista come una metafora di innumerevoli poli o opposti - il giorno e la notte, le colline e il mare, azione e contemplazione - ed inoltre ci ricorda che la ridefinizione dei limiti, delle connessioni e della relativa importanza del pubblico e del privato è uno dei temi essenziali e una delle preoccupazioni costanti dell'arte del ventesimo secolo, almeno dai tempi di Marcel Duchamp. Queste sono acque ingannevoli in cui nuotare e per molti versi più per noi che non per gli artisti. Saper vivere, o cercare di scoprire come vivere, con tutte le ambiguità connesse è uno dei talenti essenziali che Conz ha istintivamente dispiegato in quel che lui stesso ha definito come uno sforzo di "editoria attiva e creativa".

Ma la città di Asolo non rimase senza coinvolgimento nei curiosi andirivieni incentrati sul Palazzo Baglioni in via Belvedere. Conz stesso ricorda le "serate meravigliose, incontri creativi, cene nei locali vicini al paese, discussioni senza fine al Caffè Centrale fino all'alba".⁵ Peraltro, molti degli eventi patrocinati dall'Archivio Conz erano decisamente pubblici. Oltre ad insistere sulla dimensione personale dell'attività artistica, gli artisti Fluxus sono stati non meno impegnati ad interagire con la vita di ogni giorno nel mondo in cui vivono, il che si traduce in attività che possono anche invadere le strade. L'anno in cui Nam June Paik e Charlotte Moorman realizzarono *Chamber Music* di Kosugi come rituale privato in un vigneto vicino alla casa di Conz fu anche l'anno in cui fecero una performance pubblica di *Zen Smile* di Paik, distribuendo monete alla gente. E ritornando ad Asolo un paio d'anni dopo, nel 1977, Charlotte Moorman eseguì una performance memorabile di *Cello Sonata* di Mieko Shiomi, sporgendosi da una arcata dell'alta torre della Villa Cornaro di Asolo, lasciando penzolare un violoncello su un filo attaccato ad una pertica che fungeva da canna da pesca.

Joe Jones in particolare fu una figura che la gente di Asolo imparò a



Geoffrey Hendricks mentre lavora all'edizione di "Between Two Points", Asolo, luglio 1975

Geoffrey Hendricks at work on the edition of "Between Two Points," Asolo, July 1975
Foto/photo: Mario Parolin

conoscere piuttosto bene. Vi risiedette permanentemente dal 1973 al 1979. Diede vita ad una esposizione per la galleria al pianterreno di Palazzo Baglioni e ci furono parecchie occasioni in cui portò i suoi strumenti musicali meccanici fuori nelle vie e nelle piazze, convinto che i bambini fossero il suo pubblico naturale. Per di più i bambini sembrano essere d'accordo con lui, come si nota nelle foto del suo *Kinderkonzert* tenuto nei locali del Caffè Centrale.

Ci si può augurare che Francesco Conz, un giorno, pubblichi un libro di aneddoti su tutti gli artisti Fluxus che ha ospitato ad Asolo. Qui però il massimo che possiamo fare è elencarli per nome: Brian Buczak, Philip Corner, Al Hansen, Geoff Hendricks, Jon Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Takehisa Kosugi, Milan Knizak, Alison Knowles, Walter Marchetti, Peter Moore, Charlotte Moorman, Michael Morris, Nam June Paik, Takako Saito, Carolee Schneemann, Daniel Spoerri, Bob Watts, Emmett Williams. Molti di questi stessi nomi sarebbero riapparire nelle liste degli artisti Fluxus, o artisti collegati a Fluxus che Conz ha ospitato o con cui ha lavorato dalla sua sede di Verona, nel periodo successivo. Questa seconda lista include una moltitudine di persone che non ebbero la fortuna di arrivare ad Asolo, o che Conz non ebbe la fortuna di riuscire a portare ad Asolo - artisti come Eric Andersen, Robert Ashley, Ay-O, George Brecht, Giuseppe Chiari, Jean Dupuy, Robert Filliou, Ken Friedman, Malcolm Goldstein, Juan Hidalgo, Alice Hutchins, Dorothy Iannone, Alan Kaprow, George Maciunas, Jackson Mac Low, Gustav Metzger, Charles Morrow, Ann Noël, Ralph Ortiz, Ben Patterson, Serge III, Ann Tardos,

Berty Skuber e Henry Martin con Robert Filliou a Vago, durante il secondo giorno del banchetto in suo onore, giugno 1982

Berty Skuber and Henry Martin with Robert Filliou in Vago, on the second day of the banquet in his honor, June 1982

Foto/photo: Fabrizio Garghetti



Vincent Trasov, Ben Vautier, e Wolf Vostell - ma è forse più importante notare il modo in cui tutti i vecchi amici hanno continuato a ritrovarvisi. O il modo in cui Conz, che afferma: "non mi stanco mai degli aeroplani", li ha seguiti per tutto il pianeta, raggiungendoli ovunque, da ogni luogo dell'Europa occidentale e orientale fino alle distese più remote del Canada, dalle coste degli Stati Uniti, al Giappone, alla Corea e anche all'Australia, promuovendo ed esponendo le loro opere, e partecipando ai loro avvenimenti, alle loro mostre e ai loro concerti sempre armato della sua macchina fotografica con cui non cessa di documentare la vita che in effetti condivide con loro. La continuità dell'opera di Francesco Conz è alquanto significativa. Alcuni immaginano che Fluxus costituisca un movimento "storico", o forse un "momento" storico e opere d'arte prodotte in tempi più recenti vengono a volte trattate sbrigativamente. Questa tendenza è tipica di alcune delle ultime mostre Fluxus e anche di alcune delle collezioni Fluxus più cospicue. Conz ha il pregio di vedere le cose in modo diverso, e molto più correttamente: "non ebbi mai la possibilità di dare molta attenzione agli inizi del movimento Fluxus [negli anni Sessanta], dal momento che non ero presente per prendervi parte; così aveva molto più senso interessarmi a quel che stavano facendo gli artisti al tempo in cui li incontrai e ho continuato ad interessarmi a quello che hanno continuato a fare. Ho un ideale abbastanza romantico dell'artista, il che significa che non riesco a pensare che un artista fosse valido dieci o venti o trenta anni fa, e che nulla di ciò che ha fatto in tempi più recenti sia degno di interesse. Le persone maturano, e dovrebbero migliorare sempre più. Riesco a vedere che queste persone Fluxus ... sono cresciute e continuano a crescere.... Tiziano e Monet fecero le loro opere migliori alla fine della loro vita, e non c'è un buon motivo perché non succeda ancora una cosa del genere. Una delle caratteristiche degli artisti con cui lavoro di più e ciò che dimostra quanto siano veramente bravi, è che sono riusciti a tenersi liberi da un qualsiasi segno caratteristico semplicemente ripetitivo. Daniel Spoerri, animatore della poesia concreta, fondatore delle Edizioni MAT che produssero i primi multipli, precursore di Fluxus e poi protagonista del Nouveau Réalisme e di tanti altri movimenti, come EAT ART, per la quale ha pure fondato una galleria, ama dire che lui stesso è l'unica persona che riesce a cogliere la sua grande e intima coerenza, perché non ha mai pensato che valesse la pena di muoversi secondo una linea retta. E molti di questi artisti potrebbero dire qualcosa di simile. Sono sempre creativi, e sanno esplorare un'idea con enorme tenacia, ma spesso non è nemmeno facile identificare le loro opere; se vuoi sapere chi l'ha fatta devi cercare la firma. Assomiglia a quello che succede con Duchamp, dove la cosa che puoi amare di più della sua opera è il fatto che è sempre incomprensibile, e sempre incomprensibile in modi sempre diversi. Oppure pensiamo agli oracoli. Quando la gente

andava a porre qualche quesito all'oracolo di Delfi le risposte erano sempre misteriose, ed erano anche sempre diverse. Nessun oracolo autentico direbbe mai la stessa cosa due volte". Anche questo è un altro segno dell'editoria creativa ed attiva.

Note

¹ Gli artisti coinvolti in questo primo festival Fluxus furono Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Emmett Williams e Wolf Vostell. Presentarono opere loro, come anche di altri, fra i quali George Brecht, Earle Brown, Silvano Bussotti, John Cage, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Takehisa Kosugi, Jackson MacLow, Yoko Ono, Terry Riley, Dieter Schnebel, Karl Heinz Stockhausen e La Monte Young. Ludwig Gosewitz e Tomas Schmit erano tra il pubblico.

² Francesco Conz, *Autobiografia Fluxografica*, in *Fluxus S.P.Q.R.* (vedi Bibliografia).

³ Da una conversazione tra Francesco Conz e Henry Martin, pubblicata prima in *Fluxus Research*, volume pubblicato da Lund Art Press e successivamente nel catalogo della mostra *Under the Influence of Fluxus*. Tutte le affermazioni di Francesco Conz di cui non si dà altra fonte in questo articolo, sono citate da questa intervista, o derivano da conversazioni preve o successive.

⁴ Il contesto culturale della manifestazione era piuttosto ampio, e la provenienza degli artisti altrettanto; dalla musica alla pittura alla poesia all'arte oggettuale alla grafica. Emmett Williams riferisce che " Nam June Paik, Benjamin Patterson, e Wolf Vostell erano attivisti sulla scena di Colonia, dove sin dal 1960 opere di George Brecht e di La Monte Young erano state presentate nello studio di Mary Bauermeister. Per quanto riguarda me, poeta americano dislocato in Europa dal 1949, ero vicino a Daniel Spoerri, Robert Filliou e Addi K pke, che avrebbero ben presto partecipato a Fluxus. (Emmett Williams, *My Life in Flux - and Vice Versa*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, 1991, p. 30.)

Si parla naturalmente pi  spesso di Spoerri come di uno degli spiriti guida del Nouveau Réalisme, e anche lui come Emmett Williams, aveva un passato nell'arte e nella poesia "concreta". Possiamo ricordare anche che *Beatitude East*, la rivista che doveva pubblicare in origine i materiali che presero la forma di *An Anthology* - e che procur  a Maciunas molto di quel che present  a Wiesbaden - era una pubblicazione che aveva rapporti con il mondo del pensiero e della poesia Beat. Jackson MacLow (coeditore di *An Anthology* con La Monte Young) aveva lavorato con il Living Theater di Julian Beck e Judith Malina oltre ad aver fatto parte del famoso corso di composizione musicale che fu tenuto alla fine degli anni Cinquanta da John Cage alla New School for Social Research di New York. Questa classe vide la presenza non solo di Dick Higgins e George Brecht, un ricercatore chimico, ma anche di Al Hansen e Alan Kaprow, artisti intensamente impegnati negli Happenings, che a loro volta avevano rapporto con il mondo della nuova danza e della Pop Art. Altri membri di quella classe trovarono una tribuna per il loro lavoro nella serie di concerti ed eventi informali che Yoko Ono teneva da un po' di tempo nel suo attico a New York. Joe Jones venne alla New School come un rifugiato dal jazz, dopo aver visto che i suoi talenti e destino stavano altrove, precedentemente era stato un novizio in un monastero francescano. Jean Dupuy, quando entr  pi  tardi nell'orbita di Fluxus, aveva dietro di s  un impegno ravvicinato nelle nuove attivit  che si raccoglievano attorno al tema "arte e tecnologia".

⁵ Francesco Conz, *Autobiografia Fluxografica*, in *Fluxus S.P.Q.R.*

Dear Francesco,

It seems I could accept your invitation to come to Asolo this October. I would like to produce a few Flux cabinets while there with the help of your carpenter or cabinet maker and I would bring various components for it that may be difficult to obtain in Italy. Being so near to Serbia I may just go there for a few months before returning to US. Here I could describe the cabinet in more detail: it will have 20 drawers of various depth, each drawer 12 x 12 inches and 1½ to 4 inches deep (high)

1. Closed on Mondays by George Brecht (drawer with rubber band secured inside so it wants to pull back)
2. Drawer shooting out when catch is released (sort of reverse of the first)
3. Comb music by George Brecht (prongs are plucked when drawer is opened)
4. Suicide kit by Ben Vautier
5. Reliquary by Geoff Hendricks (12 compartments)
6. Shit anthology (36 compartments) by George Maciunas
7. Sound chess by Takako
8. Universal Machine by George Brecht
9. Rock atlas by Bob Watts (36 compartments)
10. Valoch by George Brecht (balls and eggs, may falling out from the bottom of opened drawer)
11. Pin Ball machine by George Maciunas
12. drawer with compressed foam, so it jumps out or gets inflated when drawer opens)
13. Viewer by John Lenon (binoculars set to look downward, viewer sees just own feet below)
14. 16 finger holes by Ayo
15. Flux films with viewer
16. another game, maybe ping pong rackets by George Maciunas,
17. Sand timer chess by George Maciunas
18. Spice chess by Takako
19. music instrument by Joe Jones
20. this still has to be determined, maybe something by Larry Miller


This cabinet would be very suitable to collectors just beginning with flux objects, because it will be self contained collection in convenient cabinet and representing old and new pieces. I am making one up here for a new collector, at a cost of \$3,000. If you made them and distributed in Europe, I could then receive \$1,000, you could keep \$1,000 as commission and allow \$1,000 to manufacture it. That arrangement would suit me and other artists represented in the cabinet. If you sell for more than \$3,000 in some future date, we would get third of whatever price it sells for. While in Italy, we could organize a Flux mass if you find an church not being used as a church, also sports events in some sport field or gymnasium (you should meanwhile search for such suitable places) and I would very much like to do a series of events in San Gimignano. I have asked Joe to try to find someone who could talk to San Gimignano town officials. Maybe you can be of help. We need permission to get to the tops of all the towers to do special tower events. There would be no damage whatsoever to any parts of the town. (we would for instance do a giant spider web from rope between all the towers. If you know of any other town with as many towers we could do it there, but I don't know of any other town, and I have seen many, many towns.

If Takako does not come to you, please send the money to her, because she needs it badly.

Give my regards to Joe and Takako, tell Joe that we cancelled the Summer Flux fest, because I got no response from flux people, and most of them will be away, and I can't do the whole festival by myself. He is very welcome to come this Summer to our place. Maybe we could do some small scale preview type fest if he comes.

Best regards,

George



Una lettera di George Maciunas a Francesco Conz, marzo 1975

A letter from George Maciunas to Francesco Conz, March, 1975

Asolo and Afterwards: A Voyage through Archive Conz

Henry Martin

One of the original members of the Fluxus Group, Ben Patterson—one of the seven artists, that's to say, who took part in the "Fluxus Festspiele Neuester Musik" that George Maciunas organized at Wiesbaden's Städtische Museum in 1962¹—recently opened a Fluxus Travel Bureau, of which the purpose (the purpose, at least, which the artist has chosen to declare) is to offer a series of guided tours to the various Fluxus shrines that by now can be found on the all of the earth's five continents. There's a two-day trip to Cologne, Wuppertal and Düsseldorf, a three-day trip to Copenhagen and Berlin, a one-day tour of Wiesbaden and Darmstadt, a five-day tour to Paris, Nice and Stuttgart, a five-day trip to New York City, a ten-day trip around the world, and a seven-day trip (which has proven to be particularly popular) to northern Italy. These numbers at first seem surprising. But northern Italy is indeed a rather special place in the annals of the ways in which Fluxus has managed to make its way along the road from the early nineteen-sixties to the middle of the nineteen-nineties, and a conspicuous part of this curious history is centered in the Veneto, and particularly in Archive Conz.

Archive Conz is a vast array of photographs, documents, and works of art that Francesco Conz has been assembling since the early 1970s, at first in Cittadella and in the nearby hill-top city of Asolo, and currently in Verona. The pre-history of his Archives also includes an activity as a furniture manufacturer, and as well the experience of operating an art gallery in Venice, La Galleria d'Arte Moltiplicata, where he was mainly dealing with the work of Italian painters who had begun to build a reputation for themselves in the Pop Art atmosphere of the middle of the 1960s. But the universe of discourse that surrounded the art and poetry of the 1960s and early 1970s, defining its goals in terms of a newly rediscovered Romanticism that aspired to create a freer world by discovering new modes of behavior and consciousness, left him with the feeling of falling rather short of a fully satisfying experience. He was looking, essentially, for a true and proper sentimental education that prolonged the adventures of a restless period of youthful wanderings which the assumption of business and family responsibilities—"the heavy responsibilities of the son of a rich Veneto family with a pride in its Austro-Hungarian origins"—had called to what he hoped was only a temporary halt.

He was lucky, then, to find himself confronted with ways of making and conceiving of art that lay much closer to the heart of his aspirations in the

course of what had only been foreseen as a perfectly normal business trip to Germany. As he himself has told the story: "Towards the end of 1972, I had to go to Berlin. And it was there that my patron, San Francesco, shield of discouraged hearts and protector of dejected minds, led me to make the acquaintance of Joe Jones, who began to tell me about the Fluxus group, and as well of Günther Brus, who introduced me to Hermann Nitsch and Otto Mühl, and thus to Wiener Aktionismus.... I shortly later paid a visit to Nitsch, in Diessen, not far from Munich (where he was living in temporary exile) and there I had the great good fortune to make the acquaintance of Gerhard Rühm as well, who was the first person to talk to me about the Wiener Gruppe and Poesia Visiva."² Fluxus, Wiener Aktionismus and Poesia Visiva have ever since lain at the center of his activities. And a few months later—after a trip to New York, armed with addresses that Joe Jones had given him, so as to put him in touch with other artists of the Fluxus group, including George Maciunas, its organizer and guiding spirit—a fortuitous encounter with Conte Orazio Baglioni, who was the proprietor of an empty 17th century palazzo in the center of the city of Asolo, and intrigued by the thought of seeing it put to use as a center for unusual cultural activities, was to allow him to shift the seat of his operations, in addition to their nature. The a gallery in Venice was closed, but the ideal that had led to its opening was now, in fact, more alive than before: "There were all sorts of reasons for giving up that gallery, including the reason that I'm not very good as a dealer, since I'm far too attached to the work of the artists I get involved with. It's a very deep and personal involvement, and a dealer has to deal with works of



Takako Saito e Joe Jones, una cena a Palazzo Baglioni, Asolo, maggio 1974

Takako Saito and Joe Jones, a dinner at Palazzo Baglioni, Asolo, May 1974

Foto/photo: Mario Parolin

art in much the same way that a grocer buys and sells potatoes. Even at the time when I opened that gallery, I called it 'La Galleria d'Arte Moltiplicata' which means 'the gallery of multiplied art,' since I always had the idea that what I basically wanted to do was to work as a publisher. That's much more creative, and much more active."³

So Archive Conz contains something more than a history of some twenty-five years of vigorous collecting; it also contains a history of some twenty-five years of no less vigorous "publishing," which stands between quotation marks because "publishing" isn't quite the word for it, especially with respect to its earlier years. What Francesco Conz created in Asolo at the start of the 1970s was more on the order of an international meeting place in which the artists to whom he turned his attention could live and work for variously extended periods of time: for exhibitions, performances, collaborative events and installations, and as well for a variety of commissions, some of them unique, others as editions of books, graphics, and highly unusual multiples in constantly changing, always unforeseeable media. This was quite a curious revival for a small and sleepy town with an elegant soft-toned memory of Eleanora Duse and Robert Browning, not to mention the court of Caterina Cornaro. Conz himself remarks that "Asolo... for years was the scene of a kind of constant happening. It was a place for happenings or events or modern rituals, which is really the best and clearest and most meaningful word. Geoff Hendricks, for example does rituals, since when you watch him you really can't help thinking of a shaman or a priest, and Geoff came to Asolo to complete a kind of transcontinental ceremony called *Between Two Points*, which we then documented as a book. Philip Corner did his *Metal Meditations* in Asolo, Joe Jones conceived his *Music Bike*, Alison Knowles did the work called *Leone d'oro*, Carolee Schneeman did an edition on the basis of her book *More than Meat Joy*, which is another of the things that allows me to be so proud of having worked so often with women artists, right from the start. Takako Saito lived in Asolo for all of six months and did a wonderful, interactive installation in the downstairs gallery in the house in via Belvedere. And there was also lots of work with Nitsch. Nitsch did a box of documentary photographs, and of course his *Asolo Raum*. Günther Brus did an environment in the form of nine large paintings on wood, entitled *La croce del Veneto*, and Otto Mühl did a series of gestural paintings, inspired by what was then his growing *Komune*." Perhaps it's wise to remember that the Renaissance court of Caterina Cornaro can be seen in various ways.

It ought to be said in passing that one of the virtues of Archive Conz resides in the range of its interests, which is broad in a number of senses,

and highly focused in others. The initial love for Fluxus, Vienna Actionism, and the various forms of visual, sound, and concrete poetry has proved to be far from exclusive; Conz has likewise turned attention to Lettrisme, the Guerrilla Art Action Group, the Spanish Group Zaj, with Hidalgo, Marchetti, and Esther Ferrer, and to various anomalous artists such as Daniel Spoerri, Robert Lax, Urs Lüthi, Bern Porter, Michel Journiac, Isidore Isou, Robert Delford Brown, Pierre Molinier, Eric Dietman, Sari Dienes, or the musicians Robert Ashley and Alvin Lucier, and a host of others as well. The Archive, finally, might be imagined to perceive the existence of a kind of extended family that otherwise remains to be defined, and even Conz himself grows restive when asked to offer an explanation of exactly what holds it together.⁴ If given the chance, he's likely to describe is at a kind of community of modern saints who share a commitment to a body of "renunciations and demurrals which are just as radical as the ones that were made by St. Francis in the thirteenth century," and who thus affirm "a whole different set of values—and it's a set of mental or spiritual or contemplative values—that you simply don't find in the rest of the society around us." His thinking might be seen to lie in the tradition of Matthew Arnold. Here, however, it's enough to say than an invitation to take a good look at the *whole* of Archive Conz is something we can pass along

Carolee Schneemann che lavora sull'edizione tratta da *More than Meat Joy*, Asolo, 7 luglio, 1977.

Carolee Schneeman at work on the edition based on *More than Meat Joy*, Asolo, July 7, 1977
Foto/photo: Francesco Conz



to others. Our own specific interests focus on only a part of it; what we want to begin to understand is the way it links up with the work of the Fluxus artists.

A person with an interest in “active,” “creative” publishing could hardly have done much better in the early 1970s (and could hardly do better today) than to look for a guide in George Maciunas, who remains the one fixed star in the Fluxus firmament. The individual members of the Fluxus group are highly different from one another, and Maciunas’ activities as publisher and organizer were the one cohesive factor that at first held them together. Maciunas might even be accused of having created a false appearance of cohesiveness, where in fact quite little existed. The early “Fluxus look”—the boxes, the games, and the spirited gags—is largely a question of the style with which Maciunas chose to present their work, but this is a problem for historians, or for anyone else who chooses to perceive it as such, whereas the artists most directly involved in it all found solutions with which they lived quite comfortably, pursuing their separate ways whenever they found it best to do so. Maciunas’ ambitions as a publisher and entrepreneur were finally an additional source of energy that they were able to tap for purposes of their own, and something, again, in which they chose to be involved whenever they found it fit to do so. One of the very few marks that truly might be typical of most of the Fluxus artists is a sense of personal autonomy that frees them the need to work in specific media: they’re involved in an art of ideas that can find expression through whatever materials they find at hand; if they share a mystique, it’s a mystique of reaction to immediate stimuli. So the best of their relationship with George Maciunas might be seen as a question of mutual respect and availability: he responded to their work, and they, in turn, responded to his vision of the manifold, curious things that might be done with it; he was another of the stimuli to which they reacted. Similar statements might be made about their twenty-five years of collaboration with Archive Conz.

Conz’s vision—especially in earlier years—was highly didactic, and partly curatorial as well. He was interested in creating documents that preserved and transmitted a complex memory of an otherwise fleeting art and that thrust it onto a larger and possibly more public scale; and he was also interested in helping the artists to set up new and curious situations in which to continue to work. These undertakings were often so ambitious as even to defeat their immediate purpose, if indeed their immediate purpose can be thought to have been concerned with making this art more generally accessible. Conz’s goals were didactic, but as though with the thought of speaking to future generations, rather than to our own.

Here, for example, is the way he describes the first of his many collaborations with Charlotte Moorman and Nam June Paik: "That Paik publication is extremely complex, and showing it isn't easy. And in fact it has never been seen, not really, or only partially shown. It's a virtual history of all the works that Paik and Charlotte Moorman had done together, or sometimes separately, and it's based on photos that were made by Peter Moore. Peter and Barbara Moore and their daughter came to Asolo from New York, and we selected all the photos together. Paik and Charlotte were also there and we put together a kind of retrospective, organized in three black plastic albums in a great enormous box, where you see the whole history of all their previous collaborations, up until about 1975. The box has photos of all their performances, a series of original texts and photostatic copies concerning their activities in the first years of happenings in the United States, and full reproductions of the police and court records from the time when Charlotte was put on trial for acts of obscenity and musical pornography; there's also a printing of some of the original posters for Charlotte's Avantgarde Festivals, a copy of a catalog from one of Paik's early museum shows, and a group of drawings as well, one of which was done on a couple of pages in an issue of *The New Yorker*, and a number of silkscreen prints pulled in an edition of nineteen. There are nineteen copies of everything. All of this was still at a time when Paik was largely unknown. Paik and Charlotte also did a performance in a vineyard next to the house where I lived, and there are photos of that as well, a really complete documentation, all as a part of this edition."

Some of the events that took place in Asolo between 1973 and 1979 (like the events which since that time have centered on Verona) were very private, and others were much more public. Al Hansen's essentially unknown "Running Event" in 1974 was created almost exclusively for the camera of Jean Van Raay, and the camera seems finally to come across as somewhat beside the point. The camera simply glances, almost by chance, at a particularly exuberant moment in which a certain human individual has understood and practiced the art of being joyously and vigorously alone with himself. This sense of responsibilities which we owe to no one but ourselves is part of the nature of Fluxus. As Ben Vautier was once to write in one of his works, "I do not want to make art. I want to be happy." Francesco Conz has understood this attitude and taken it, at least in some ways, as his own. He seems to be close to half serious when he now remarks: "I hope one day to have a great enormous house or a villa or a castle where I'll be able to house all the various things I own, and I'll set them all up with everything clearly ordered and all in its proper place, with a room for this and a room for that, meaning a room for every artist, but then I'm almost certain that I'll rig up a curtain or a drape in front of

every work so as to keep other people from looking at them.”

Another highly private experience that Conz promoted (and then documented in a co-publication with Rosanna Chiessi’s *Edizioni Pari e Dispari* in Reggio Emilia) consisted of the two events performed in 1974 by Geoffrey Hendricks on the beach at Rosa Pineta (during the day), and on a hill not far from Asolo (during the night): *Between Two Points*. The publication was conceived as a box of relics that remain from a complex act of self-exploration, and the rest of us can now be grateful for the chance to see them, retrieving whatever we can. But Conz and the artist shared the feeling that the truly important thing was simply to call the events themselves into existence. *Between Two Points* can be seen as a metaphor of any number of pairs of points—the day and the night, the hills and the sea, action and contemplation—and it also reminds us that the redefinition of the limits, connections, and respective importance of the public and the private is one of the most essential themes and constant preoccupations of the art of the twentieth century, from at least the time of Marcel Duchamp. These are difficult waters in which to swim, and in many ways less for the artists than perhaps for the rest of us. Knowing how to live, or attempting to discover how to live, with all the attendant ambiguities is one of the essential talents that Conz has instinctively deployed in what he has been seen to refer to as an effort in “active, creative publishing.”

But the city of Asolo didn’t remain uninvolved in the curious comings and goings that centered on Palazzo Baglioni in via Belvedere. Conz himself remembers the “marvellous evenings, creative encounters, dinners at the inns of the surrounding countryside, all the endless discussions at Caffè Centrale, late at night, and on into the hours of the early morning.”⁵ And many of the events that were sponsored by Archive Conz were highly public. In addition to insisting on the personal dimension of artistic activity, the Fluxus artists have been no less committed to interacting with the day-to-day or ordinary life of the world in which they live, which translates into activities that move out into the streets. The year in which Nam June Paik and Charlotte Moorman realized Kosugi’s *Chamber Music* as a private ritual in a vineyard close to Conz’s home was also the year in which they did a public performance of Paik’s *Zen Smile*, passing out coins to people passing by in the streets. And on returning to Asolo a few years later, in 1977, Charlotte Moorman did a memorable performance of Mieko Shiomi’s *Cello Sonata*, sitting balanced on the ledge of a window at the top of one of Asolo’s medieval bell-towers, and dangling a cello on a line from what might have been a fishing pole.

Joe Jones especially was a figure whom the people of Asolo grew to know quite well. He was a permanent resident from 1973 to 1979, he



Ben Patterson con il suo contrabbasso per la collezione permanente di Archivio Conz, Verona, estate 1991

Ben Patterson with his bass fiddle for the permanent collection of Archive Conz, Verona, estate 1991

Foto/photo: Francesco Conz

created an exhibition for the downstairs gallery at Palazzo Baglioni, and there were several occasions on which he took his mechanical musical instruments out into the streets and squares, convinced that children are his natural audience. Children, moreover, seem to agree with him, as one sees in the photos of his *Kinderkonzert* on the premises of Caffè Centrale.

Francesco Conz, hopefully, may one day publish a book of anecdotes on all of the Fluxus artists he hosted in Asolo. Here, however, the best we can do is simply to list their names: Brian Buczak, Philip Corner, Al Hansen, Geoff Hendricks, Jon Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Takehisa Kosugi, Milan Knizak, Alison Knowles, Walter Marchetti, Peter Moore, Charlotte Moorman, Michael Morris, Nam June Paik, Takako Saito, Carolee Schneemann, Daniel Spoerri, Bob Watts, Emmett Williams.

And many of these very same names would reappear on the list of the Fluxus or Fluxus-related artists whom Conz has hosted or worked with from his base in Verona, in the period that continues to follow his Asolo years. This second list includes a host of people who didn't have the luck to get to Asolo, or whom Conz didn't have the luck to be able to bring there—artists such as Eric Andersen, Robert Ashley, Ay-O, George Brecht, Giuseppe Chiari, Jean Dupuy, Robert Filliou, Ken Friedman, Malcolm Goldstein, Juan Hidalgo, Alice Hutchins, Dorothy Iannone, Alan Kaprow, George Maciunas, Jackson Mac Low, Gustav Metzger, Charles Morrow, Ann Noël, Ralph Ortiz, Ben Patterson, Serge III, Ann Tardos, Vincent Trasov, Ben Vautier, and Wolf Vostell—but it's perhaps more important to note the way that all the old friends have continued to return. Or the way that Conz, who remarks that he "never tires of airplanes" has pursued

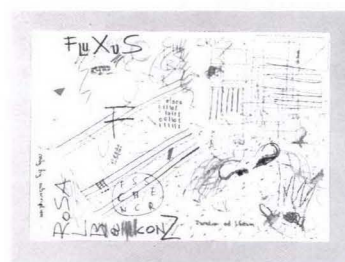
Walter Marchetti, Cristina Conz, Lorian Castano, Giuseppe Chiari, Giuseppe Desiato e Eric Andersen, al lavoro su un disegno collettivo, in occasione della serata per la presentazione dell'edizione Conz di "Notes and Sketches, 1964-1966" di Bob Watts, Verona, 27 marzo, 1982

Walter Marchetti, Cristina Conz, Lorian Castano, Giuseppe Chiari, Giuseppe Desiato and Eric Andersen, at work on a collective drawing on the occasion of the "Evening of Entertainments" for the presentation of the Conz Edition of Bob Watts' "Notes and Sketches, 1964-1966," March 27, 1982

Foto/photo: Francesco Conz



them all across the earth, from everywhere in eastern and western Europe to the further reaches of Canada and both of the coasts of North America, to Japan, to Korea, and even to Australia, promoting and showing their work, and taking part in their events, exhibitions and concerts while always armed with the camera with which he never ceases to document the life which in fact they live together. The continuity of the work of Francesco Conz is quite significant. Fluxus is imagined by some to constitute an "historical" movement, or perhaps an historical "moment," and recent works are sometimes given shorter shrift. This drift has been typical of some of the recent Fluxus exhibitions, and even of some of the most conspicuous Fluxus collections. Conz, on the other hand, has the virtue of seeing things differently, and much more correctly: "I never had the chance to give a lot of attention to the beginnings of the Fluxus movement [in the 1960s], since I hadn't been around to take part in it; so it made much more sense to take an interest in what the artists were doing at the time when I met them, and I've continued to take an interest in what they've continued to do. I have a fairly romantic idea of the artist, which means that I really can't think that an artist was good some ten or twenty or thirty years ago, and that nothing since then makes a difference. People mature, and they ought to get better and better. I can see that these Fluxus people ... have grown and continue to grow.... Titian and Monet did their very best work at the end of their lives, and there's no good reason for that sort of thing not to happen again. The thing about the artists I work with most, and the thing that goes to show just how good they truly are, is that they've managed to be free of any simply repetitive trademark. Daniel Spoerri—who was involved in concrete poetry, the founder of the MAT Editions which count as the very first



Il disegno collettivo eseguito durante la serata per la presentazione dell'edizione Conz di "Notes and Sketches, 1964-1966" di Bob Watts, Verona, 27 marzo, 1982

The collective drawing which was made during the "Evening of Entertainments" for the presentation of the Conz Edition of Bob Watts' "Notes and Sketches, 1964-1966," March 27, 1982

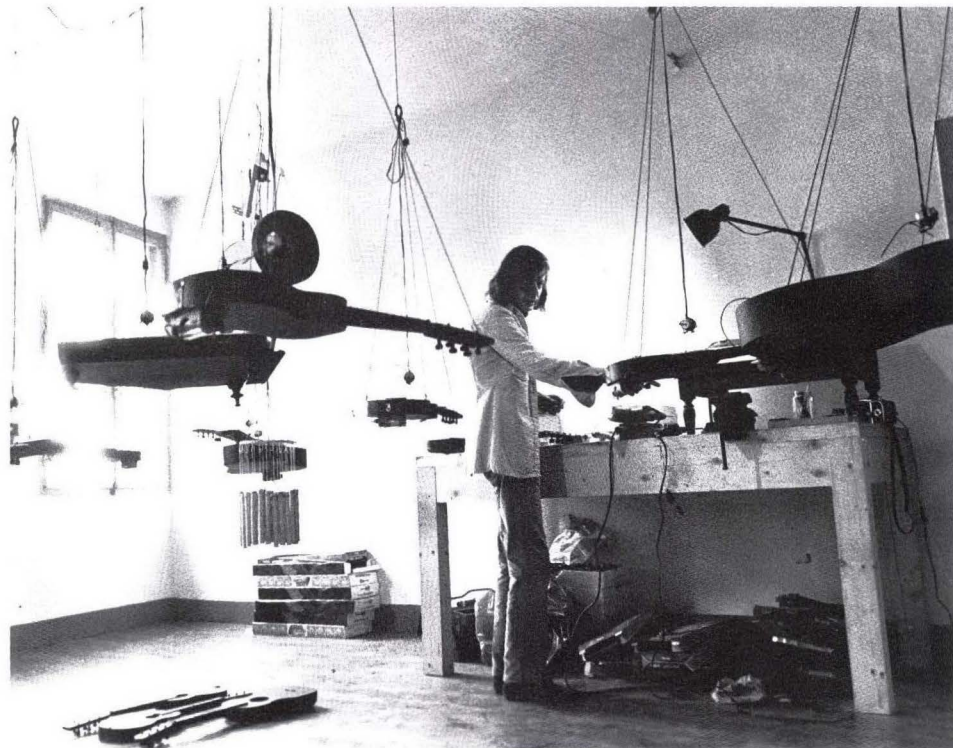


Bob Watts fra Giuseppe Desiato, Giuseppe Chiari e Eric Andersen, ammirando il disegno collettivo eseguito durante la serata per la presentazione dell'edizione Conz di "Notes and Sketches, 1964-1966", Verona, 27 marzo, 1982

Bob Watts between Giuseppe Desiato, Giuseppe Chiari and Eric Andersen, admiring the collective drawing which was made during the "Evening of Entertainments" for the presentation of the Conz Edition of "Notes and Sketches, 1964-1966," March 27, 1982

Foto/photo: Francesco Conz

multiples, a precursor of Fluxus, and then a protagonist of Nouveau Réalisme and of all sorts of other movements as well, like EAT ART, for which he even opened a gallery—likes to say that he himself is the only person who can really understand what he's up to, and just how self-consistent it is, since he has never thought it worth his while to move along a straight line. And so many of these artists have a right to say something similar. They're always creative, and they can explore an idea with enormous tenacity, but often again it's not even easy to identify their work; if you want to know who did it you have to look for the signature. It's more the way it is with Duchamp, where the thing you most can love about his work is the fact that it's always incomprehensible, and always incomprehensible in always different ways. Or think about the oracles. When people went to ask questions at the oracle at Delphi the answers were always mysterious, and they were also always different. No authentic oracle would ever say the same thing twice." This counts as another of the marks of creative, active publishing.



Joe Jones nel suo studio ad
Asolo, 1974

Joe Jones in his studio in Asolo,
1974

Foto/photo: Gisele Scheidler

¹ The performers involved in this first Fluxus festival were Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Emmett Williams, and Wolf Vostell. They presented work of their own, and as well by a host of others, including George Brecht, Earle Brown, Silvano Busotti, John Cage, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Takehisa Kosugi, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Terry Riley, Dieter Schnebel, Karl Heinz Stockhausen and La Monte Young. Ludwig Gosewitz and Tomas Schmit were in the audience.

² From Francesco Conz's *Autobiografia Fluxografica*, in *Fluxus S. P. Q. R.* (see bibliography).

³ From an conversation between Francesco Conz and Henry Martin, first published in the "Fluxus Research" volume issued by *Lund Art Press*, and later in the exhibition catalog *Under the Influence of Fluxus* (see bibliography for both). All statements by Francesco Conz for which no other source is given are quoted from this interview, or derive from former or subsequent conversations.

⁴ It might be remembered that the cultural context in which Fluxus started out was far more vast than the reach of the terms that art historians are accustomed to deploy. The backgrounds of the various artists were all across the range from music to painting, to poetry, to object art, and to graphic design. Emmett Williams reports, "Nam June Paik, Benjamin Patterson, and Wolf Vostell were activists on the Cologne scene, where as early as 1960 works by George Brecht and La Monte Young had been presented in Mary Bauermeister's studio. I myself, an American poet displaced in Europe since 1949, was closely associated with Daniel Spoerri, Robert Filliou, and Addi K pke, all of whom would soon join forces with Fluxus." (Emmett Williams, *My Life in Flux — and Vice Versa*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, 1991, p. 30.) Spoerri, of course, is more frequently spoken of as one of the guiding spirits of Nouveau Réalisme, and he also, like Emmett Williams, had a past in "concrete" art and poetry. One remembers as well that *Beatitude East*, the magazine that was originally intended to publish the material which took the form of.

An Anthology—and which supplied Maciunas with much of what he presented in Wiesbaden—was a publication with connections to the world of Beat thought and poetry. Jackson Mac Low (who co-edited *An Anthology* with La Monte Young) had worked with the Living Theater of Julian Beck and Judith Malina in addition to having been a part of the famous course in musical composition that was held at the end of the 1950s by John Cage at New York City's New School for Social Research. This class had seen the attendance not only of Dick Higgins and George Brecht, a research chemist, but also of Al Hansen and Alan Kaprow, both of whom were intensely involved with happenings, which in turn were connected with the world of innovative dance and Pop Art. Still other members of the class had found a forum for their work at the series of informal concerts and events that Yoko Ono had been holding for quite some time in her loft in New York City. Joe Jones came to the New School as a refugee from jazz, after seeing that his talents and destiny lay elsewhere, and he had earlier been a novitiate in a Franciscan monastery. Jean Dupuy, when he entered the orbit of Fluxus at a later date, had already been closely involved with the manifold new activities that had grouped around the theme of "art and technology."

⁵ From Francesco Conz's *Autobiografia Fluxografica*, in *Fluxus S. P. Q. R.*



Geoff Hendricks & Francesco Conz, Cittadella, estate/summer 1975, Foto/photo: Mario Parolin

Man mano che le cose andavano avanti, Francesco mi vedeva come il suo "Rubens" (ambasciatore, corriere, artista). Scherzavamo spesso su ciò. Una delle mie prime missioni fu di portargli un gruppo di oggetti e scatole Fluxus da George Maciunas.....

George aveva sempre disperatamente bisogno di denaro, e mi diede precise istruzioni di ricevere il pagamento per le Fluxboxes prima di consegnarle a Francesco. Spiegai a Francesco la cosa e lui disse, "Aspetta un momento". E chiamò il suo fotografo, Mario Parolin, a documentare il momento, cosicché avessimo la prova della simultaneità della transazione. La trasformammo in una piccola pièce teatrale, cosa che succedeva spesso nelle interazioni con Francesco nelle seguenti due decenni. - Da una dichiarazione di Geoffrey Hendricks, estate 1993.

As it evolved, Francesco saw me as his "Rubens," (ambassador, courier, artist). We often joked about this. One of my early missions was to bring him a group of Fluxus objects and boxes from George Maciunas.... George was always desperately in need of money, and gave me strict instructions to have payment for the Fluxboxes in hand before I let Francesco have the work. I told Francesco how this must be, and he said, "Wait a moment." And he called in his photographer, Mario Parolin, to document the moment, so that we would have proof of the simultaneity of the transaction. We turned it into a little theater piece, something that frequently happened in interactions with Francesco during the next two decades. — From a statement by Geoffrey Hendricks, summer 1993.

La Filosofia di Fluxus

Tiziano Santi

Fluxus non è:

- un momento nella storia, o,
- un movimento artistico.

Fluxus è:

- una pratica,
- una tradizione, e
- un modo di vivere e di morire.

Dick Higgins

Il filosofico rinchiude l'arte nel suo cerchio, ma per lasciare che il suo discorso sull'arte venga preso in un cerchio.

Jacques Derrida

La cosa più importante riguardo a Fluxus è che nessuno sa cosa sia.

Robert Watts

Nei libri di storia dell'arte e nelle guide all'arte contemporanea di Fluxus si parla come di un qualcosa ormai consegnato al passato, lo si classifica generalmente come un movimento artistico degli anni sessanta, caratterizzato da una concezione multimediale dell'arte, un movimento nato precisamente nel 1962 ad opera soprattutto di Georges Maciunas, che organizzò concerti, *happenings*, *performances*, attività editoriali e produzione di oggetti. Dopo aver notato il suo carattere eterogeneo e cosmopolita, si dichiara che i punti principali del suo programma consistevano nel fatto che l'arte si dovesse occupare di cose insignificanti, del quotidiano, in modo da far coincidere il fatto estetico con il dato esistenziale, l'arte con la vita, con il sociale. Si fanno poi alcuni nomi di artisti che ne hanno caratterizzato le prime manifestazioni, per esempio, in ordine alfabetico: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young. Infine si citano fra le manifestazioni più importanti il "*Fluxus Internationale Festspiele Nuester Musik*" del 1962 a Wiesbaden e il "*Festum Fluxorum Fluxus*" allestito Duesseldorf nel 1963.¹

Le cose stanno in modo molto diverso invece se andiamo a leggere le dichiarazioni degli stessi artisti che parlano di Fluxus con ironia e *sense of humor*, in modo molto Fluxus dunque. Eccone un florilegio: "Fluxus non è ancora stato inventato."² (Emmett Williams), "Fluxus = Maciunas = Fluxus = Maciunas = Fluxus."³ (Joe Jones), "Che cos'è Fluxus? Non sono pronta a rispondere a questa domanda."⁴ (Alison Knowles), "Nel passato, quasi tutti pensavano di non sapere di cosa si trattasse. Avevano torto. Ora, vi è un bel po' di gente che dice di sapere esattamente di cosa si tratta. Ovviamente anche loro si sbagliano. Comunque, presto vi saranno tredici persone in tutto il mondo riconosciute come autentici esperti di Fluxus. Dio ci aiuti, se riescono in qualche modo a vederci chiaro."⁵ (Ben Patterson), "Fluxus non vuol dire niente."⁶ (Eric Andersen).

Come nota Henry Martin, uno dei più profondi conoscitori delle vicende di Fluxus, alla domanda ineludibile e fondamentale "cos'è Fluxus" non pare corrispondere una risposta univoca, anzi si danno molte risposte, spesso in conflitto l'una con l'altra.⁷

Innanzitutto sembra sbagliato parlare di Fluxus come di un movimento, almeno nell'accezione che questo termine assume relativamente alle avanguardie, nel senso cioè di un gruppo omogeneo provvisto di alcuni principi rigidi e di un programma in senso proprio. Fluxus non si è mai mosso, ci si passi la metafora, come un esercito disciplinato, si è mosso e si muove piuttosto come un fronte mobile di individui e non come un insieme codificato di addetti ai lavori. Nonostante Maciunas abbia tentato ripetutamente di accreditarlo come un raggruppamento preciso e definito, la sua calvinistica rigidità non ha mai convinto la quasi totalità degli altri artisti. Per esempio Brecht già nel 1964 aveva dichiarato che in Fluxus non c'è nessun tentativo di accordo su scopi e metodi individuali⁸ e nel '78 Higgins ribadisce che Fluxus non è realmente un movimento, poiché non è il risultato di un gruppo conscio di mettere insieme programmi ed obiettivi per introdurre una tendenza o l'altra nel divenire delle arti.⁹

In secondo luogo è scorretto parlare di Fluxus come qualcosa di passato, esso infatti, dopo trent'anni, a differenza di tanti gruppi e movimenti, è ancora oggi vivo e vitale. Gli artisti continuano ad operare fervidamente, battendo strade diverse, ma spesso incontrandosi, collaborando e cercando ancora di tenere in vita il mito di una comunità possibile.

Forse si potrebbe accettare la distinzione fra "Fluxus" e "Fluxism" proposta da René Block, per cui si distinguerebbero le iniziative formulate sotto l'etichetta Fluxus tra il 1962 (anno di nascita del gruppo) e il 1978 (anno della morte di Maciunas) e la "filosofia" di Fluxus, che potrebbe appartenere anche ad artisti a rigore "non Fluxus". Così da una parte esisterebbe

un insieme specifico di operatori con le loro opere e dall'altra lo spirito da loro rappresentato.

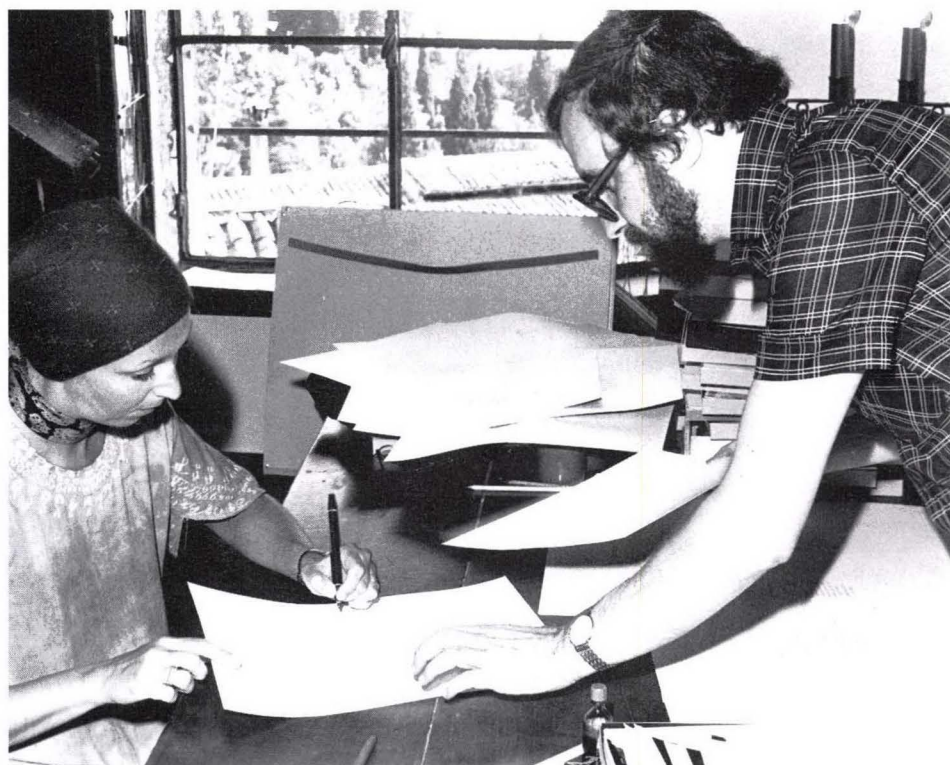
Al di là di queste macchinose distinzioni, Fluxus esiste indipendentemente dagli individui che ne hanno formato il nucleo storico, proprio perchè non può essere liquidato in termini storico-artistici.

Anche Higgins ha espresso in maniera molto chiara questo concetto

"Fluxus è:

- un'idea,
- una pratica, una tendenza
- uno stile di vita,
- un gruppo in divenire di persone che fanno opere Fluxus."¹⁰

In ogni caso la naturale allergia degli artisti Fluxus nei riguardi delle definizioni, dal loro punto di vista è ampiamente giustificata. Definire significa infatti fissare dei confini, dei limiti, fornire un'idea chiara e distinta. In questo senso sembra impossibile applicare a Fluxus una definizione, in particolar modo una definizione "scientifica", il che sarebbe come irrigidire ciò che invece vuol essere fluido e mobile come la vita. Già la parola esprime l'idea del divenire, del tempo, e quindi anche l'idea di un'identità non monolitica, della differenza, del transitare del se stesso nell'altro.



Francesco Conz con Jean van Raay mentre firma una edizione di foto, Asolo, luglio 1974

Francesco Conz with Jean van Raay as she signs an edition of photographs, Asolo, July 1974
Foto/photo: Mario Parolin

Se è impossibile approdare ad una definizione, è possibile invece identificare quella sorta di modo di essere e pensare, quella filosofia e quella pratica che si raccolgono in Fluxus indicando delle coordinate, degli sfondi. E questo non solo in relazione all'arte del novecento, alle avanguardie, ma relativamente anche alla cultura e al pensiero contemporanei, nel loro sforzo di trasferirsi in un luogo diverso da quello della Modernità, in un orizzonte postmetafisico.

Nella filosofia classica, come afferma Derrida, non ci si imbatte mai nella coesistenza pacifica di un *vis-à-vis*, bensì in una gerarchia violenta in cui uno dei due termini comanda l'altro. Allora è necessario decostruire, destrutturare questa opposizione, praticando un rovesciamento generale degli elementi e uno spiazamento generale del sistema. Questo significa mettere in mora il funzionamento delle categorie tradizionali, l'opposizione fra arte e non-arte, fra arte e vita, collocandosi né fuori né dentro ma nel limite che le divide e le unisce, nella cornice che inquadra l'arte credendo di blindarla al di qua della vita. Attaccare dunque i cataloghi dei mezzi espressivi, abbattere le tradizionali separazioni e questo non con una improbabile fusione o una semplice giustapposizione dei media e dei generi. Interdisciplinarietà e multimedialità infatti in questo senso appaiono il retaggio ancora poco giustificato di quella che era un tempo l'aspirazione alla *synthèse des arts* che, inseguendo l'unione delle arti, ne presupponeva invece la reale separazione e distinzione.

In Fluxus è piuttosto presente il tentativo di evidenziare la continuità fra i mezzi espressivi. L'artista pone l'accento sulla necessità di esplorare lo spazio compreso fra i differenti media, l'interstizio che giace tra le discipline acquisite.

"Così la poesia concreta e la calligrafia sono entrambe *intermedia* tra la letteratura e le arti visive, ma potrebbe esserci un altro *intermedium* tra la poesia concreta e le arti visive (nel senso dell'idea italiana di poesia visiva), un altro fra la poesia concreta e l'arte popolare (...) e così via."¹¹

La concezione di *intermedia*, proposta da Higgins, si identifica con l'assunto che ogni singola opera darà luogo ad un linguaggio, ad un *medium* particolare, in quanto ogni *intermedium* può diventare un nuovo *medium* non appena si pone autorevolmente come un punto di riferimento.¹²

Nel contempo però Fluxus non ha niente contro l'uso dei linguaggi tradizionali, per esempio contro l'uso della "famigerata" pittura. Molti fluxers più o meno occasionalmente dipingono, Higgins stesso, Ay-o, Dupuy, Knizak, Vautier e tanti altri hanno fatto opere in forma di pittura. Questa può sembrare una contraddizione, ma in realtà non lo è; si può dipingere



Herta Klang e George Brecht, mentre firma una serie di "void stones" con pietre fossili, per Edizioni Conz, Colonia, 1994

Herta Klang and George Brecht as he signs an edition of "void stone" fossils for Edizioni Conz, Cologne, 1994

Foto/photo: Francesco Conz

con intenzioni e modi del tutto atipici. Importante è non ridurre tutto ad un problema retinico, non essere, come aveva ammonito Duchamp, "stupidi" come un pittore.

Quando un artista Fluxus vuole dipingere, lo fa senza problemi, non ha niente contro la pittura, a patto che questa sia una forma di ricerca, un' esplorazione delle innumerevoli possibilità e degli infiniti livelli dell'essere e del fare. Pittura quindi, paradossalmente, come *Gesamtkunstwerk*.

Un altro lascito delle avanguardie che Fluxus radicalizza, portandolo alle ultime conseguenze, è quello del caso, della "chance", come componente fondamentale dell'arte.

Il riferimento all'aleatorietà certamente attraversa tutta l'arte contemporanea, da Dada al Surrealismo, dalle prime avanguardie fino a Cage. Ma l'accento non è posto sull'automatismo surrealista che non esclude motivazioni inconscie. Il riferimento invece è al Duchamp di *Erratum Musicale* in cui le note sono estratte a sorte o di *3 stoppage étalon*, in cui il principio costruttore è la forza di gravità.

Dalle pratiche delle avanguardie e da Duchamp deriva il ricorso al *ready made*, alla gestualità e ai materiali più semplici della vita quotidiana, procedura che però Fluxus porta ad un utilizzo universale, sistematico, ora minimalistico, ora barocco, comunque nella massima apertura possibile.

Prelievo dal reale e processi aleatori confluiscono nella costruzione di eventi.

La forma "Event", che diventa tipica caratteristica di Fluxus, diversamente dallo *happening* non è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici



Malcolm Goldstein e Joe Jones a Vago, in occasione del banchetto (un weekend di festività) in onore di Robert Filliou, giugno 1982

Malcolm Goldstein and Joe Jones in Vago, on the occasion of the banquet (a week-end of festivities) in honor of Robert Filliou, June 1982

Foto/photo: Fabrizio Garghetti

sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura. Gli "events", hanno piuttosto una natura atomica, sono situazioni minimali, accadimenti semplici.¹³

In "On-off" di George Brecht, che è un classico del genere, tutte le luci in un teatro sono spente ed accese, spente ed accese un'altra volta. In "Comb music (Comb event)" e in "Drip music (Drip event)", dello stesso artista, si tratta rispettivamente di suonare, ad uno ad uno, tutti i denti di un pettine e di ascoltare il suono dell'acqua che gocciola in un recipiente vuoto. La partitura di "Three Telephone Events", ideato nel 1962 dallo stesso artista, è costituita da tre indicazioni secondo cui, quando il telefono suona, lo si lascia continuare, oppure si solleva e si riattacca il ricevitore, oppure ancora si risponde. A questa partitura Brecht, che è all'origine della struttura "event", aggiunge una postilla: "Ogni evento comprende tutti i fatti (occurrences) che accadono nella sua durata", con cui apre l'opera alla totalità del reale.¹⁴ L'aleatorietà e la non intenzionalità servono dunque a Brecht, come prima a Cage e a Kaprow, per creare situazioni para-reali, l'irruzione di quelle "occurrences" è l'allusione al fatto che è proprio il mondo a divenire il centro e il significato dell'opera.

Esistono due movimenti in Fluxus, due tendenze, l'una negativa, l'altra costruttiva. Da una parte, specialmente agli inizi, c'è l'esplosione di un umorismo radicale ed eccentrico, il gusto della beffa e del *vaudeville*. Dall'altra parte gli artisti Fluxus, contemporaneamente, elaborano i loro particolari modi di fare arte, di produrre opere e di presentarle al pubblico. "L'impiego dello humor è dovuto talvolta a una forma di liberazione da una sorta di trappola. Buon carattere, disponibilità, humor provenienti da una profonda primavera della speranza costituiscono il nucleo più intimo di Fluxus. L'umorismo esplosivo è un mezzo per far tabula rasa. Quando Fluxus non è nient'altro che questo, è però difficile costruire sulla tabula rasa. C'è un delicato rapporto di reciprocità fra lo sgombrare il campo e il dar vita ad una costruzione sociale.¹⁵ È sul piano della contraddizione che Fluxus si muove, sul terreno ambiguo ed inclusivo che è la vita. Il divenire, l'esistente è sempre costituito dialetticamente, è un rapportarsi di opposti. *Pars destruens* e *pars costruens* costituiscono un medesimo processo.

Si tratta di abbattere le strutture dualistiche, sottrarsi alla tirannia della logica, rifiutando di scegliere fra il sì e il no, tra il vero e il falso.

"C'è qualcosa che va oltre il 'sì' e il 'no'",¹⁶ c'è l'Indifferente, aveva avvertito Duchamp e Cage, sulla scorta del pensiero Zen aveva dichiarato di non amare le definizioni, poichè definire vuol dire escludere. "L'assoluto desiderio della definizione ha a che fare con il Rinascimento, in cui si

richiedeva e si otteneva la chiarezza. Ora siamo in un'epoca in cui le definizioni non sono più utili".¹⁷ È proprio in questo senso, per neutralizzare il razionalismo dell'Occidente, che funziona il ricorso al pensiero orientale che da Cage passa per tanti versi in Fluxus.

Si può dunque pensare qualcosa di assolutamente diverso rispetto alla logica binaria, si possono creare situazioni che sfuggono al gioco della semplice negazione e della semplice affermazione.

Disarticolare ogni opposizione, sospendere la contrapposizione significa inoltrarsi nel plurale, nell'indeterminato, nel neutro. Come osserva Blanchot "il neutro deriva, nel modo più semplice, da una negazione a due termini: neutro, né l'uno né l'altro. Né né l'altro, nulla di preciso. Resta il fatto che già l'affermazione, quasi in anticipo, e prima di qualsiasi denegazione, ha la sua parte di neutro: l'uno e l'altro -*qu/uter*, quale dei due?- significa anche uno dei due e in qualche modo sempre quello che non è mai solamente l'uno".¹⁸

Nel rapporto arte-non arte, arte-vita, forse è applicabile a Fluxus ciò che Derrida chiama atesi (*athèse*), una figura in cui gli elementi sono indecibili, delle unità " che non si lasciano più comprendere nell'opposizione filosofica (binaria) e tuttavia la abitano, le resistono, la disorganizzano, senza però mai costituire un terzo termine, cioè senza dar luogo a una soluzione nella forma della dialettica speculativa".¹⁹ Si tratta in fondo del problema della rappresentazione, se l'arte debba o meno intendersi nei termini della rappresentazione o, impiegando il linguaggio del filosofo francese, della questione del rapporto fra testo e realtà, fra dentro e fuori, fra *ergon* e *parergon*.



Ay-O, davanti a Villa Maser, fa il suo contributo a "Fun with Fluxus", un'opera/evento di Bob Watts, estate 1986

Ay-O, with Villa Maser in the background, makes his contribution to "Fun with Fluxus", a piece/event by Bob Watts, summer 1986

Fra i termini opposti c'è allora una logica dell'incrocio, il doppio legame del chiasmo: "l'arte è non arte, la non arte è arte", "l'arte è la vita, la vita è l'arte". La cornice è destinata a non svolgere mai completamente il suo compito, mentre si impone già si cancella, ogni discorso sul limite tra il dentro e il fuori dell'arte resta solo un mero presupposto.²⁰



Nel momento storico in cui nasce Fluxus si fa sempre più chiaro il fallimento della modernità, la caduta di quelli che Lyotard chiama "i grandi racconti". Si mette radicalmente in dubbio la possibilità di concepire il mondo attraverso dei progetti globali e totalizzanti. Insomma il nichilismo si approfondisce, la metafisica accelera il processo della sua fine. Ogni sforzo per trovare una spiegazione esaustiva del nostro mondo si rivela inefficace, incapace di approdare, nella totale ambivalenza dei segni, ad un significato universale.

Né i meccanismi della teleologia né quelli della causalità servono dunque a costruire una storia, niente può preconstituire il senso dell'accadere, nemmeno dell'accadere dell'opera; rimane la *chance* dell'evento, l'avvenimento "che non comunica, non dice niente, non mostra, descrive, definisce, non constata nulla, nell'istante in cui si pronuncia, niente che sia qualcosa o qualcuno, oggetto o soggetto".²¹

A parte i toni enfatici, pieni di pathos, molte sono le analogie tra la pratica Fluxus e il pensiero dell'evento di Heidegger prima e di Derrida poi. L'accadere del reale come l'accadere dell'opera è quello dell'irruzione che non ha carattere di calcolo né di prevedibilità e che per questo sembra arrivare tanto dall'avvenire quanto dal presente e dal passato. Un gioco opposto a quello economico. All'evento, all'*Ereignis* come tale, appartiene l'*Enteignis*, l'espropriazione. L'evento, è un doppio movimento appropriante-espropriante, non appartiene a nulla e a nessuno e rinvia nel senza-fondo dell'abisso, è la proprietà dell'abisso, *das Eigentum des Abgrundes*, che è necessariamente l'abisso della proprietà.²²

L'evento, l'irruzione di ciò che avviene, nelle parole di Derrida "non è nulla di cui si possa dire: questo è (dell'essente), questo è una quercia di cui riconosciamo (Hegel) lo sviluppo di una ghianda. Proprio questo evento a me interessa: lo (s)cadere (*échéance*) di ben altra ghianda. (...)."Un evento, continuiamo a chiamarlo così, l'unico, l'imprevedibile, senza orizzonte d'attesa e senza maturazione teleologica, quercia senza ghianda..."²³

Nell'*Ereignis* di cui parlano Heidegger e Derrida, la soggettività non può porsi come fondamento, la coscienza non può costituire ciò che accade, nemmeno se stessa, come possesso; in Fluxus la *chance* destituisce la figu-

Dick Higgins durante l'esecuzione di "Danger Music" durante il banchetto in onore di Robert Filliou, Verona, giugno 1982

Dick Higgins performing "Danger Music" during the banquet in honor of Robert Filliou, Verona, June 1982

Foto/photo: Fabrizio Garghetti

ra dell'artista come "autore", sia esso creatore o distruttore di un oggetto, dislocandolo nel luogo dell'interprete, dello spettatore. L'artista non è più colui che da senso, è piuttosto colui che ne constata, ne indica l'assenza.

Se si vuol trovare un paragone adatto a caratterizzare la pratica artistica in Fluxus può essere utile paragonarla ad un'altra pratica, quella primitiva o "primaria" del *bricolage*, così come la caratterizza Lévi-Strauss, una procedura che non parte da concetti, da strutture, bensì dall'intrasparenza dei segni, dall'esperienza vissuta. Analogamente al pensiero mitico, alla *pensée sauvage*, elabora "insiemi strutturati, non per mezzo di altri insiemi strutturati, ma utilizzando residui e frammenti di eventi, 'odds and ends' si direbbe in inglese, o, in francese, 'bribes et morceaux', testimoni fossili di un individuo o di una società".²⁴ Si invertono dunque gli elementi della distinzione su cui sono basate la metafisica e la scienza, vale a dire le distinzioni fra contingente e necessario, fra evento e struttura. Si tratta di scomporre e ricomporre insieme di eventi e servirsene come di tanti pezzi indistruttibili in previsione di costruzioni strutturali, di assemblaggi, che fanno alternativamente da fini e da mezzi.²⁵

Fluxus infatti non crede al tempo e alla storia come ad un processo organico ed organizzato tendente ad uno scopo. Il tempo non si muove sulla linea dell'evoluzione, è invece aperto, discontinuo; il suo scorrere non si modula nell'alternarsi di cause ed effetti, ma nella puntualità dell'evento, nella leggerezza dell'effimero. In questo senso non c'è posto né per l'ideologia, né per l'utopia.

È pur vero che, per esempio, Maciunas pensava ad una "architettura sociale", ad una produzione artistica industriale, è vero che si proclamava comunista, ma non era certo un comunista ortodosso, come testimonia



Eric Andersen, a Verona, fa il suo contributo a "Fun with Fluxus", di Bob Watts, estate 1986

Eric Andersen, in Verona, contribuisce a Bob Watt's "Fun with Fluxus", summer 1986

inequivocabilmente una lettera a Nikita Kruschew in cui proponeva una serie di programmi Fluxus come realistica soluzione dei bisogni culturali dell'Unione Sovietica.

Comunque, se alla vitalità di Fluxus è connaturata una certa visione filosofica, essa si lega senz'altro alle problematiche sociali.

"All'inizio c'erano due modi di essere in Fluxus (*two kinds of Fluxism in Fluxus*). Uno era artistico, una questione di forma e talvolta di funzione. L'altro era filosofico. Le questioni filosofiche, sebbene espresse in maniera imperfetta, erano centrali nella vitalità di Fluxus. Il Fluxus filosofico (*philosophical Fluxism*) si preoccupava delle problematiche sociali. Gli artisti che consideravano queste problematiche credevano di dover costituire una guida fondamentale nella società e nella cultura. George Maciunas, Dick Higgins, Henry Flynt, Joseph Beuys, Milan Knizak, Nam June Paik, Robert Filliou, Wolf Vostell e altri impiegarono questa filosofia nello sviluppare nuove forme di un'arte fondata sulla società. Persino artisti come Ben Vautier o Eric Andersen, che sembrano avere poco a che fare con i problemi sociali, hanno posto validi interrogativi sulla società. Essi inquadrano arte e cultura in una nuova serie di questioni, mutando dialetticamente i modi con cui ci avviciniamo all'arte col trasformare sostanza e strategie comunicative delle loro opere".²⁶

Fluxus non può essere ridotto alla sua vocazione antiartistica ed iconoclasta. In esso deve essere riconosciuto un forte "impulso sociale", senza il quale sarebbe senz'altro meno interessante. La sfida della responsabilità sociale in Fluxus coincide soprattutto con l'aspirazione a promuovere nuovi modi di pensare, nuovi modi di costruire o meno le cose. Anche qui si destruttura una distinzione tradizionale, quale quella fra arti pure ed arti applicate. Non solo il *design* è "utile" socialmente e socialmente responsabile. Al pari di questo, che è rivolto a migliorare le caratteristiche d'uso dei prodotti, il loro aspetto estetico e la qualità dell'ambiente, è l'arte in generale ad essere utile perchè crea nuovi paradigmi, nuovi modi di impiegare il linguaggio e l'immaginazione. Parlando di sé e degli artisti Fluxus così si esprime Ken Friedman "Facciamo opere d'arte, alcune sono oggetti di lusso, molte sono da vendere. Siamo anche impegnati nella sperimentazione. Lavoriamo per sviluppare nuovi modelli, affrontando l'arte come un mezzo al servizio della vita. Vendiamo i nostri prodotti proprio come gli scienziati vendono le loro ricerche e i loro prodotti per guadagnarsi da vivere. Non siamo contrari a fare arte. Semplicemente pensiamo che il miglior modo di fare arte consista in un'attitudine sperimentale che tenga conto di molti approcci".²⁷

Note

- ¹ Cfr. a titolo di esempio Robert Atkins, *Art speak, a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*, Abbeville press, New York, 1990 e Anty Pansera, Maurizio Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, Marietti, Casale Monferrato, 1986.
- ² cit. in René Block, prefazione al catalogo *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*.
Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, a cura di R. Block, Museum Wiesbaden, 1982.
- ³ in *Ubi Fluxus ibi motus*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Biennale di Venezia, Mazzotta, Milano, 1990, p. 175.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ *Fluxus virus*, Galerie Schuppenhauer, Colonia, p.338.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Henry Martin, *Fiat Flux*, in *Fluxers*, catalogo della mostra, Museo d'arte moderna, Bolzano, 1992, p. 25.
- ⁸ George Brecht, *Something about Fluxus*, Fluxus newspaper, n. 5, maggio 1964, riprodotto in *Ubi motus ibi Fluxus*, cit., p. 143.
- ⁹ Dick Higgins, *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, in *Flash art*, n. 84-85, ottobre-novembre 1978, p. 37.
- ¹⁰ Dick Higgins, cit. in *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, op. cit., p. 79.
- ¹¹ Dick Higgins, *Some Thoughts about on the Contexts of Fluxus*, cit., p. 34.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Per la differenza fra *Happenings* ed *Events* si vedano Michael Kirby, *Happenings*, E.P. Dutton & Co., New York; trad. it. a cura di A. Piva, *Happening*, De Donato, Bari, 1968 e Henry Martin, *Happening and Dance Happening or Happening Theater or Collage Events or Situations and All the Various Things They Have Been Called...*, *Ubi motus ibi Fluxus*, cit.
- ¹⁴ Giorgio Zanchetti, *John Cage, alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di nuova scrittura, Milano, 1993, p. 107.
- ¹⁵ Ken Friedman, *Rethinking Fluxus*, in *Fluxus*, catalogo della mostra a cura di Nicholas Zurbrugg, Francesco Conz, Nicholas Tsoutas, Institute of modern art, Brisbane, 1990.
- ¹⁶ Marcel Duchamp, cit. in Arturo Schwarz, *Duchamp, La Sposa ... e i Readymade*, Electa, Milano, 1988, p. 66.
- ¹⁷ *Un Interview with John Cage*, acura di M. Kirby e R. Schechner, in "Tulane Drama Rewiew", n. 2, vol. X, tomo 30, inverno 1965, p. 70.
- ¹⁸ Maurice Blanchot, *Il passo al di là*, trad. it, Marietti, Genova, 1989, p. 60.
- ¹⁹ Jacques Derrida, *Positions*, Edition de Minuit, Paris, 1962, trad. it. di M. Chiappini e G. Sertoli, *Posizioni*, Bertani, Verona, 1975, p. 77.

²⁰ cfr. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, trad. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma, 1981.

²¹ Jacques Derrida, *Parages*, Galilée, Paris, 1986, p. 26.

²² cfr. Martin Heidegger, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli, 1980, p. 124 e Jacques Derrida, *Eperons. Sporen. Spurs. Sproni*, testo quadrilingue, Corbo e Fiore, p. 92.

²³ Jacques Derrida, *Mémoire pour Paul de Man*, Galilée, Paris, 19988, p. 152.

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, trad. it. di Paolo Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Mondadori, Milano, p. 34.

²⁵ *Ibi*, p. 45.

²⁶ Ken Friedman, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ *Ibi*, p. 23.

G. Maciunas
Box 110.05 SR70
Gr. Barrington
MA 01230

USA/22c

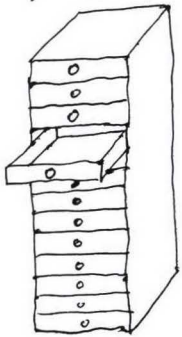
Francesco Conz
1-35013 Cittadella (Padova)
Viale Stazione, 12
Italy

AEROGRAMME
VIA AIRMAIL
PAR AVION

② Second fold



Additional message area



I would like to produce in the future a cabinet of 20 drawers ~~at~~ each by different artist such as Ayo, Brecht, Joe Jones, Takako, myself etc. each drawer 1ft x 1ft by 3 or 4 in. and many drawers being event drawers. I have found a factory in here that will produce the cabinet but it would be too costly to send it to Europe, so maybe your factory could produce it for European orders and I would only send the insides from here.

Let me know your ideas on these proposals -
Best regards - George.

Dear Francesco.

Thanks for sending Takako the \$500.
In a few days I am sending to you by parcel
post:

Also will include
various latest
newsletters
etc. →

Universal Machine \$200
Flux year book I (edited & produced by me)
I sell that to dealers for \$150
My - Flux shit anthology - from
24 animals. - \$80

My - name box - specially for you
Your name spelled with objects
which you must guess - \$50

For balance \$20 various small items.
So you will have ~~va~~ several of
my works.

My latest objects are historical boxes, made
up of items from ~~that~~ the period & location
of specific person, various inventions introduced
during such time etc. It takes some historical
research to do such boxes and I like reading
history, especially history of technology.
I think you could produce such boxes more
suitably than Flux-mass. Flux-mass was
& is an event not object. Photos were
already published by me and it would be
repetitive to publish it again. You could
also publish the Attorney General Event
for which I have all the material but
no money to publish.
For historical box I could do for instance
on Verazzano or on Asolo (which may be
difficult) or any person or subject of your
choice. I just finished one on Louis 14th.

Joe mentioned that you can locate sometimes
historical musical instruments. I am very, very
interested to obtain old hurdy-gurdy
(a sort of stringed instruments with a crank
which turns a disk that rubs the strings)
Also a 21 string Renaissance or baroque
Lute. I am willing to pay a lot for them.
Or exchange more objects.
Also Joe mentioned that you have a
good woodworking factory -

Fluxus, The Philosophy of

Tiziano Santi

Fluxus is not:

- a moment in history, or
- an art movement.

Fluxus is:

- a way of doing things,
- a tradition, and
- a way of life and death.

Dick Higgins

The philosopher encloses art within his circle, but for the purpose of construing a circle that encloses his discourse on art.

Jacques Derrida

The most important thing about Fluxus is that nobody knows what it is.

Robert Watts

The art history books and the guides to the area of contemporary art often speak of Fluxus as though by now it might be consigned to the past. Fluxus is generally classified as a movement that belonged to the 1960s, as characterized by a multimedia concept of art, as having been called into existence quite precisely in 1962 by George Maciunas, who organized concerts, happenings, performances, publishing activities and the production of various objects. The books then note its heterogeneous, cosmopolitan nature, and go on to remark that the principal points of its program lay in the declaration that art should concern itself with insignificant things and with the facts of daily life, so as finally to bring aesthetics into line with the world of common experience, and thus to make art identical to life, and to integrate it into society. Next we get a list of the names of a few of the artists who were involved in its first manifestations, for example, in alphabetical order: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts, Emmett Williams, and La Monte Young. Then we hear mention of the first important concerts, such as the "Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik," which was held in

Wiesbaden in 1962, or the "Festum Fluxorum Fluxus," which was held in Düsseldorf in 1963.¹

But things stand rather differently if we take a look at the declarations of the artists themselves. Their statements on Fluxus are full of irony and charged with a sense of humor, or marked, in short, by attitudes that show the impress of Fluxus. For example: "Fluxus has not yet been invented,"² (Emmett Williams); "Fluxus = Maciunas = Fluxus = Maciunas,"³ (Joe Jones); "What is Fluxus? I'm not ready to answer this question,"⁴ (Alison Knowles); "In the past, most people thought that they didn't know what Fluxus was all about. They are wrong. Now, quite a few people say they know exactly what Fluxus is all about. But of course they are also wrong. However, soon there will be thirteen people around the world recognized as true Fluxus experts. God help us—if somehow they get it right,"⁵ (Ben Patterson); "Fluxus makes absolutely no sense,"⁶ (Eric Andersen).

As Henry Martin has been known to remark: "The standard and unavoidable question is 'What's Fluxus?' but there seems to be no standard or unavoidable answer.... It seems even to amount to a tactic for compiling an anthology of widely divergent and often conflicting attitudes...."⁷

In the very first place, it seems quite wrong to talk about Fluxus as a "movement," or at least in the way in which this term is used with respect to the avantgardes, implying the existence of a homogeneous group of people who work on the basis of a few rigid principles, and in terms of a true and proper program. Fluxus never moved—if the simile can be excused—with the motions of a disciplined army; it moved, and moves, instead, as a mobile front of individuals, and not as a corps of tacticians on a mission within the art world. Maciunas may indeed have attempted, repeatedly, to establish its identity as a precise and well-defined group,

Maria e Milan Knizak, mentre prepara una serigrafia su tela per Edizioni Conz, presso Serigrafia Trapper, Como, 1989

Maria and Milan Knizak while he is at work on a silk-screen on canvas for Edizioni Conz, at Serigrafia Trapper, Como, 1989

Foto/photo: Francesco Conz



but his Calvinistic inflexibility was clearly rejected by nearly all of the other artists with whom he was working. In as early as 1964, for example, George Brecht declared, "In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods."⁸ And Dick Higgins was still insisting in 1978 that Fluxus had never been really a movement, since it wasn't the result of the work of a group that concerned itself with establishing programs and goals that would favor the fortunes of any particular tendency in the developing history of the arts."⁹

It's likewise mistaken to think of Fluxus as something that belongs to the past. Still today, at thirty years distance from its first beginnings, and unlike any number of groups and movements, Fluxus is alive and well. The artists fervidly continue to produce their work, with all of them pursuing their radically separate ways, even while frequently encountering one another, working together and still attempting to keep alive the myth of a possible community.

Perhaps we ought to take recourse to the distinction drawn by René Block between "Fluxus" and "Fluxism." "Fluxus" would comprise the activities that took place beneath that flag in the period from 1962 (the year of the group's inception) to 1978 (the year in which Maciunas died), whereas "Fluxism" would refer to the Fluxus philosophy, which can also be seen to be shared by a number of artists who don't really belong to the group. We find ourselves dealing, on the one hand, with a specific group of people and their works, and, on the other hand, with the spirit they represent.

The distinction may seem laborious, but the fact remains that Fluxus somehow has an existence that's independent of the individuals who constitute its historical nucleus, if only for the reason that it can't be liquidated in the stultified terms of art historical analysis.

Higgins too has expressed this thought quite clearly:¹⁰

Fluxus is:

- an idea,
- a kind of work
- a tendency
- a way of life
- a changing set of people who do

Fluxworks.

In any case, the Fluxus artists show a natural allergy to definitions of themselves and their work; and this attitude, from their point of view, is amply justified. To create definitions is to set up confines and limits and to think in terms of clear and precise ideas. Definitions are inimical to Fluxus—

especially “scientific” or “scholarly” definitions—since the very act of drawing them up would reify something which has always hoped to remain as mobile and fluid as life itself. The very word expresses ideas of becoming and time, and thus as well a notion of identity which, rather than based on fixed and stable things, comprises the acceptance of differences, and of a state of fluid interaction between the self and the other.



Dick Higgins durante una fase dell'esecuzione del prototipo per “Labirinto”, un'edizione di serigrafie su tela per Edizioni Conz, Verona, estate 1989

Dick Higgins at work on the prototype for “Labirinto,” an edition of silk-screen prints on canvas for Edizioni Conz, Verona, summer 1989

Foto/photo: Francesco Conz

If a definition of Fluxus remains impossible, we can attempt nonetheless to examine the characteristics of its ways of thought and action: we can sound the philosophy and outline the praxis that come together in Fluxus. At least we can sketch their co-ordinates, and discern their background configurations. The context in which we thus come to move is larger than the sphere of the art of the twentieth century and its various avantgardes; it also includes those impulses of contemporary thought and culture that attempt to discover a place for themselves outside of the sphere of modernism, and in terms that can rank as post-metaphysical.

Classical philosophy, as Derrida remarks, never presents us with a field for the peaceful co-existence of a *vis-a-vis*, but always with violent hierarchies in which one of two terms asserts superiority to the other. So it's necessary to deconstruct, or destructure, such oppositions, effecting a general inversion of their elements, and a general revision of the systems to which they belong. This means that we have to set aside the ways in which traditional categories function, which is here a question of doing away with the distinction between art and non-art, art and life; and while doing so we have to make the attempt to assume a position that lies neither inside nor outside the confines of either, but rather at the border that no less connects than divides them, or within the precincts of the frame that imagines to find its function in holding them separate and distinct. Our task is to do away with the ways in which the various means of expression are separately catalogued, and to sweep away traditional divisions, but with no hypothesis of any improbable fusion or simple juxtaposition of the media and genres. From any such point of view, interdisciplinarity and multimediality would seem, in fact, to survive, fully unjustifiably, as the remains of what was once the hope for a *synthèse des arts*, which, even while pursuing their unification, in fact presupposed their separateness.

What we find in Fluxus has more to do with the continuities of the various means of expression. The artist places the accent on the necessity of exploring the spaces between the different media, or on the interstices that lie between the recognized disciplines.

“Thus, concrete poetry and calligraphy are both intermedia between liter-

ature and visual arts, but there could also be an intermedium between concrete poetry and the visual arts (like the Italian idea of 'poesia visiva,') another between concrete poetry and popular music... and so on."¹¹

The concept of intermedia that Higgins proposes implies the assumption that every individual work of art can give birth to a language, to a medium of its own, since any given intermedium can turn into a new medium as soon as it's seen to constitute an authoritative reference point.¹²

In the meanwhile, however, Fluxus has nothing against the use of traditional languages; it raises no objections, for example, to the use of the "disreputable" medium of painting. Many of the Fluxus artists have found occasion to paint, including Higgins himself, Ay-O, Dupuy, Knizak, Vautier, and many others. This might seem to be a self-contradiction, yet in fact it isn't. One can paint in ways, or in the light of goals and intentions, that present themselves as entirely atypical. The only important thing is to avoid the reduction of the work of art to an entirely "retinal" level, or never to walk towards the trap, as Duchamp put it, of being "as stupid as a painter."

When a Fluxus artist finds reason to paint, he or she discovers no problem in doing so, seeing that there is nothing to hold against the medium of painting, just so long as it constitutes a form of research, or another exploration of the numberless possibilities and infinite levels of being and doing. Painting, it seems, paradoxically, can assume the status of the *Gesamtkunstwerk*.

Something else that the Fluxus artists inherit from the avantgardes and then proceed to radicalize, projecting it towards its utmost consequences, is the notion of chance as a fundamental component of art.

Nearly the whole of the range of contemporary art has concerned itself with chance, from Dada to Surrealism, from the turn-of-the-century avantgardes to John Cage. But the accent, with Fluxus, doesn't lie on Surrealist notions of automatism, which by no means exclude the possibility of obedience to unconscious motivations. Fluxus notions and uses of chance have more to do with Duchamp's *Musical Erratum*, where the notes of a composition were extracted by chance, or with his *Three Standard Stoppages*, where the principle that controlled the construction of the work was the force of gravity.

The use of the ready-made, of gesture, and of all the simplest materials of everyday life derive from Duchamp and the avantgardes of the start of the twentieth century, but Fluxus presses avails itself of such procedures in



Jackson Mac Low, mentre firma una edizione di serigrafie su tela per Edizioni Conz, presso Serigrafia Trapper, Como, 1989

Jackson Mac Low while signing an edition of silk-screen prints on canvas for Edizioni Conz, at Serigrafia Trapper, Como, 1989

Foto/photo: Francesco Conz

ways that are systematic and universal, sometimes minimalistic, sometimes baroque, but always as a question of a maximum sense of openness to the whole of reality.

Chance and the appropriation of moments of reality come together in the construction of events.

The "event," a form which came to be typical of Fluxus, is something quite different from the happening. Whereas happenings are a form of theater in which various a-logical elements are deliberately mounted together and organized within a structure, events are essentially atomic. An "event" is a very simply occurrence, or a minimal situation.¹³

George Brecht's *On-Off*, which is surely a classic of the genre, has sometimes been performed by turning all of the lights in a theater off and then on, and then again off and on. His *Comb Music (Comb Event)* and *Drip Music (Drip Event)* are respectively concerned with sounding all the teeth of a comb, one after the other, and with listening to the sound of water as it drips into an empty container. The score for Brecht's *Three Telephone Events*, of 1962, gives three sets of instructions for something to do when the phone rings: to let it keep on ringing; to pick up the receiver and immediately put it back down; to answer the phone. Brecht was virtually the originator of the notion of the Fluxus "event," and one should remark the note he added to this particular score: "Each event comprises all occurrences within its duration." So the work is totally open to the whole of any moment of reality.¹⁴ Brecht, like Cage and Kaprow, makes use chance and the absence of intentions as a way of creating para-real situations and of capturing all the "occurrences" which in fact imply that the whole of reality is the center and the meaning of the work.

Fluxus contains two tendencies, one of which is negative, and the other



Serge III mentre lavora a Verona, 1990

Serge III at work in Verona, 1990

Foto/photo: Francesco Conz

positive. On the one hand, especially at the beginning, we find an explosion of radical and eccentric humor, and a taste for send-ups and vaudeville. On the other hand, and at much the same time, the Fluxus artists were involved in elaborating their specific and personal ways of making art, or of producing works and presenting them to the public. Ken Friedman remarks, "The use of humor has sometimes moved from a form of liberation to a kind of trap. Good nature, charity, humor from the deep springs of hope are at the core of Fluxus. Explosive humor is a tool for clearing ground. But when Fluxus is nothing but jokes, it's difficult to build on the cleared ground. There is a delicate interplay between clearing and building that gives birth to social construction."¹⁵ Fluxus swims quite happily in self-contradictions, since its goal is to deal with the whole of the realm of ambiguity provided by life itself. Being and becoming are seen dialectically, as opposites that seek a relationship to one another. *Pars destruens* and *pars costruens* belong to a single process.

It's a question, indeed of eliminating dualistic structures, of freeing oneself from the tyranny of logic, of refusing to make a choice between yes and no, the true and the false.

Duchamp remarked that there is something more than yes and no, since there is also indifference.¹⁶ And Cage, in accord with Zen tradition, declared his lack of love for definitions, since "to define" means as well "to exclude." He remarked, "The whole desire for definition has to do with the Renaissance, in which we demanded clarity and got it. Now we are not in such a period and such definitions are no longer of use to us."¹⁷ Recourse to Oriental thought, which is found not only in Cage, but as well, in many ways, in Fluxus, serves precisely the purpose of neutralizing the rationalism of Western thought.

One thus discovers the possibility of thinking in terms that present themselves as entirely alien to the workings of binary logic. One likewise discovers the possibility of creating situations that escape from games of simple negation and simple affirmation.

The disarticulation of all oppositions, or the suspension of antitheses, means to enter the sphere of the plural, the indeterminate, and the neutral. Blanchot remarks, "The neutral derives, in its simplest form, from a negation of both of two terms. The neutral: neither the one, nor the other. Nor not the other. Nothing precise. One should also note that the very act of affirmation—as though in anticipation, and previous to any negation—contains an aspect of the neuter. 'The one and the other'—*qu/uter*, which of the two?—also means one of the two, and in some way always implying that one of the two which is not exclusively the one."¹⁸

In terms of the relationship between art and non-art, between art and life, it might be possible to speak of Fluxus in the light of what Derrida calls *athèse*, which is a figure of which the elements can't fully be ascertained, a figure of which the units "don't allow themselves to be understood as a binary, philosophical opposition, but which nonetheless reside within it, and oppose it, and disorganize it, but without finding issue in any third term, without ever yielding a solution that obeys the forms of dialectic speculation."¹⁹ It's basically a question of the problem of representation: of the question as to whether or not art is to be understood in terms of representation; or of the question, in the language Derrida employs, of the relationship between text and reality, inside and outside, *ergon* and *parergon*.

The opposing terms thus intertwine with one another, doubly interconnected: "art is non-art, non-art is art," "art is life, life is art." The frame is condemned to falling always short of fulfilling its function; it neutralizes itself in the very same instant in which it asserts itself. All discourse on the limits that determine what lies inside art, and what lies outside art, is mere presupposition.²⁰

The birth of Fluxus took place at an historical moment in which the failure of modernist thought was growing ever more apparent; one was growing ever more aware of the demise of what Lyotard refers to as *les grands récits*. Radical doubts began to be raised about the possibility of conceiving of the world in terms of global, totalizing projects. Nihilism, in short, was perfecting its discourse, and the process that leads to the end of metaphysics was finding ever more thorough articulation. Any and all effort to find an exhaustive explanation of the world we live in proved to be ineffective, and incapable, given the total ambivalence of signs, of achieving universal meaning.

Neither the mechanisms of teleology nor those of causality can show themselves to be of any use in the construction of a history; nothing can preconstitute the meaning of things as they in fact take place, and not even the meaning of the work of art as in fact such meaning construes itself. All that remains is chance, and the way it finds embodiment in the manifestation of events: of the event "that doesn't communicate; that says nothing; that neither shows, describes, nor defines; that takes no account, in the instant in which it pronounces itself, of anything that counts as anything or anyone, or as object or subject."²¹

Aside from the absence of emphatic tones, charged with pathos, there are any number of analogies between the praxis of Fluxus and the notion of "event" as first expressed by Heidegger, and later by Derrida. The way in

which the real takes place, like the way in which the work of art takes place, is a question of irruptions that don't have the nature of calculations or of anything foreseeable, and which seem for precisely this reason to arrive as much from the future as from the present and the past. It's a game that's quite the opposite of the games of economics. The "event" is *Ereignis*, and *Ereignis* includes *Enteignis*, or expropriation. The event is a duplex moment of appropriation and expropriation; it belongs to nothing and to no one, and it sends us off towards a bottomless abyss, it's a question of taking ownership of the abyss: *das Eigentum des Abgrundes*. But *das Eigentum des Abgrundes* can't as well help implying *das Abgrund des Eigentums*: which is the total demise of the notion of ownership.²²

As Derrida puts it, the event—the simple manifestation of what in fact takes place—is "nothing of which it might be possible to say: 'this is' (with any complement of being), in the way that Hegel was able to say 'this is an oak in which we discern the development of an acorn.' And this, precisely, is the event which I find to be of interest: the evaporation (*échéance*) of any variety of acorns.... An event, as we can continue to call it, is unique and unforeseeable, free of ulterior expectations, and in no way subject to teleological maturation: an oak that has nothing to do with any acorn...."²³

The sort of event that finds its formulation in the thinking of Heidegger and Derrida is something of which no subject can call itself the ground. Consciousness cannot determine the ways in which things take place, and it cannot establish possession of them, in much the same way that it cannot even possess itself. With Fluxus, chance displaces the figure of the artist as "author"—no matter if it's a question of the creation or destruction of an object—and shifts the artist into the position of an interpreter. The artist is no longer the person who furnishes meaning, becoming instead the person who remarks and indicates its absence.

If we want to look for something with which to compare the artistic praxis of Fluxus—in hopes of finding comparisons which will better reveal its nature—it might be useful to see it in the light of the primitive or "primary" practice of *bricolage*, as described by Levi-Strauss. *Bricolage* is a procedure that isn't based on concepts, or structures, but instead on the non-transparency of signs, or on the actual experience furnished by life itself. Much like mythic thinking—*la pensée sauvage*—it "builds up structured sets, not directly with other structured sets, but by using the remains and debris of events: in French *des bribes et des morceaux*, or odds and ends in English, fossilized evidence of the history of an individual or a society."²⁴ We thus discover ourselves with a reversal of the elements of the distinction that defines and separates science and metaphysics, which



Alison Knowles mentre lavora a Verona, 1989

Alison Knowles at work in Verona, 1989

Foto/photo: Francesco Conz

is to speak of the distinction between the contingent and the necessary, or between event and structure. It's a question of an operation that is able to "take to pieces and reconstruct sets of events.... and use them as so many indestructible pieces for structural patterns in which they serve alternatively as ends or means."²⁵

Fluxus, in fact, does not believe in historical time (in time and in history) as an organic and organized process that tends towards a goal. Time doesn't move along lines of evolution, but instead is open and discontinuous. Its flow isn't modelled on the alternation of causes and effects, but on the point-like qualities of events, on the lightness of the ephemeral. In this sense, it makes no room for ideology, nor indeed for any utopia.

But it is nonetheless true, for example, that Maciunas was interested in a "social architecture," and in the production of works of art on an industrial scale, just as it is true that he proclaimed himself a communist. But he was clearly no orthodox communist, as one sees with no shadow of doubt in the famous letter he wrote to Nikita Krushchev, proposing a series of Fluxus programs as a realistic solution to the cultural needs of the Soviet Union.

Still, however, it can't be denied that the vitality of Fluxus is connected to a certain awareness of social problems, no less than to a certain philosophical vision.

"From the beginning there were two kinds of Fluxism in Fluxus. One was artistic, a matter of form and occasionally of function. The other was philosophical. The philosophical issues, however imperfectly expressed, were central to Fluxus vitality. The philosophical Fluxism was a concern with social issues. The artists who defined central issues in Fluxus believed that we must give fundamental leadership in society and culture. George Maciunas, Dick Higgins, Henry Flynt, Joseph Beuys, Milan Knizak, Nam June Paik, Robert Filliou, Wolf Vostell and others enacted this philosophy by developing new forms of socially grounded art. Even artists such as Ben Vautier or Eric Andersen, who seem to have little to do with social issues, pose valuable social questions, dialectically transforming the ways in which we approach art while physically transforming the matter and media of their art works."²⁶

Fluxus cannot be reduced to its anti-artistic, iconoclastic stance. It also has to be recognized to contain a strong "social impulse," and without that "social impulse" it would surely be less interesting. The Fluxus notion of assuming social responsibility was first of all a question of promoting new modes of thinking, new modes of constructing things, or of not constructing them. Here again we find a deconstruction of a traditional distinction:

the distinction between the pure and applied arts. Design is not the only form of art that is socially "useful" and socially responsible. On a par with design, which directs its efforts to improving the ways in which products present themselves for use, in addition to enhancing their aesthetic appeal and preserving the quality of the human environment, all of art in general is useful, since it creates new paradigms, and new modes of employing language and imagination. This, in conclusion, is the way Ken Friedman thinks of himself and the other Fluxus artists: "We do make art works, some of them are luxuries, and many of them are for sale. We also engage in experiments. We work to develop new models, approaching art as an experimental vehicle in the service of life. Just as scientists sell their research or its products to make a living, so we sell the products we make. We don't oppose making art. We simply think that the best way to make art is an experimental attitude that allows for many approaches."²⁷



Francesco Conz e Emmett Williams commentano la produzione di un gruppo di serigrafie su tela per Edizioni Conz, presso Serigrafia Trapper, Como, 21 marzo, 1990

Francesco Conz and Emmet Williams discuss the production of a group of silk-screen prints on canvas for Edizioni Conz, at Serigrafia Trapper, Como, March 21, 1990

Notes

¹ For example, see: Robert Atkins, *Art Speak, a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*, Abbeville Press, New York, 1990; and Anty Pansera, Maurizio Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, Marietta, Casale Monferrato, 1986.

² As quoted in: René Block, preface to the catalogue *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in Drei Teilen*, ed. René Block, Museum Wiesbaden, 1982.

³ In *Ubi Fluxus ibi motus*, catalogue of the exhibition curated by Achille Bonito Oliva, Biennale di Venezia, Mazzotta, Milan, 1990, p. 175.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Fluxus Virus*, Galerie Schüppenhauer, Cologne, 1992, p. 388.

⁶ *Ibid.*

⁷ Henry Martin, "Fiat Flux," in *Fluxers*, catalogue of the exhibition at the Museum of Modern Art, Bolzano, 1992, p. 25

⁸ George Brecht, "Something about Fluxus," Fluxus newspaper No. 5, May 1964, as reproduced in *Ubi Fluxus ibi motus*, *op. cit.*, p. 143.

⁹ "Some Thoughts on the Context of Fluxus," in *Flash Art*, No. 84-85, October-November 1978, p. 37.

¹⁰ Dick Higgins, in *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹ "Some Thoughts on the Context of Fluxus," *op. cit.*, p. 34

¹² *Ibid.*

¹³ For the differences between Happenings and Events, see: Michael Kirby, *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York; and Henry Martin, "Happenings or Dance Happenings or Happening Theater or Theater Happenings or Collage Events or Situations and All the Various Things They Have Been Called...", in *Ubi Fluxus ibi motus*, *op. cit.*

¹⁴ Giorgio Zanchetti, *John Cage, alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di nuova scrittura, Milan, 1993, p. 107.

¹⁵ Ken Friedman, "Rethinking Fluxus," in *Fluxus*, the catalogue of the exhibition curated by Francesco Conz, Nicholas Tsoutas ad Nicholas Zurbrugg at the Institute of Modern Art, Brisbane, 1990.

¹⁶ As quoted in Arturo Schwarz, *Duchamp, La Sposa... e i Ready-made*, Electa, Milan, 1988, p. 66.

¹⁷ M. Kirby and R. Schechner, "An Interview with John Cage," in *Tulane Drama Review*, No. 2, Vol. X, issue 30, winter 1965, p. 70.

¹⁸ Maurice Blanchot, *Il passo al di là* (in the Italian translation), Marietti, Genoa, 1989, p. 60.

¹⁹ Jacques Derrida, *Positions*, Edition de Minuit, Paris, 1962, in the Italian translation by M. Chiappini and G. Serrini, *Posizioni*, Bertani, Verona, 1975, p. 77.

²⁰ See Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, in the Italian translation by G. and D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Rome, 1981.

²¹ Jacques Derrida, *Parages*, Galilée, Paris, 1986, p. 26.

²² See: Martin Heidegger, *Tempo ed essere*, Guida, Naples, 1980, p. 214; and Jacques Derrida, *Eperons. Sporen. Spurs. Sproni*. (text in four languages), Corbo & Fiore, p. 92.

²³ Jacques Derrida, *Memoire pour Paul de Man*, Galilée, Paris, 1988, p. 152.

²⁴ Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, in the English translation, *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1962, pp. 21-22.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ Ken Friedman, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.



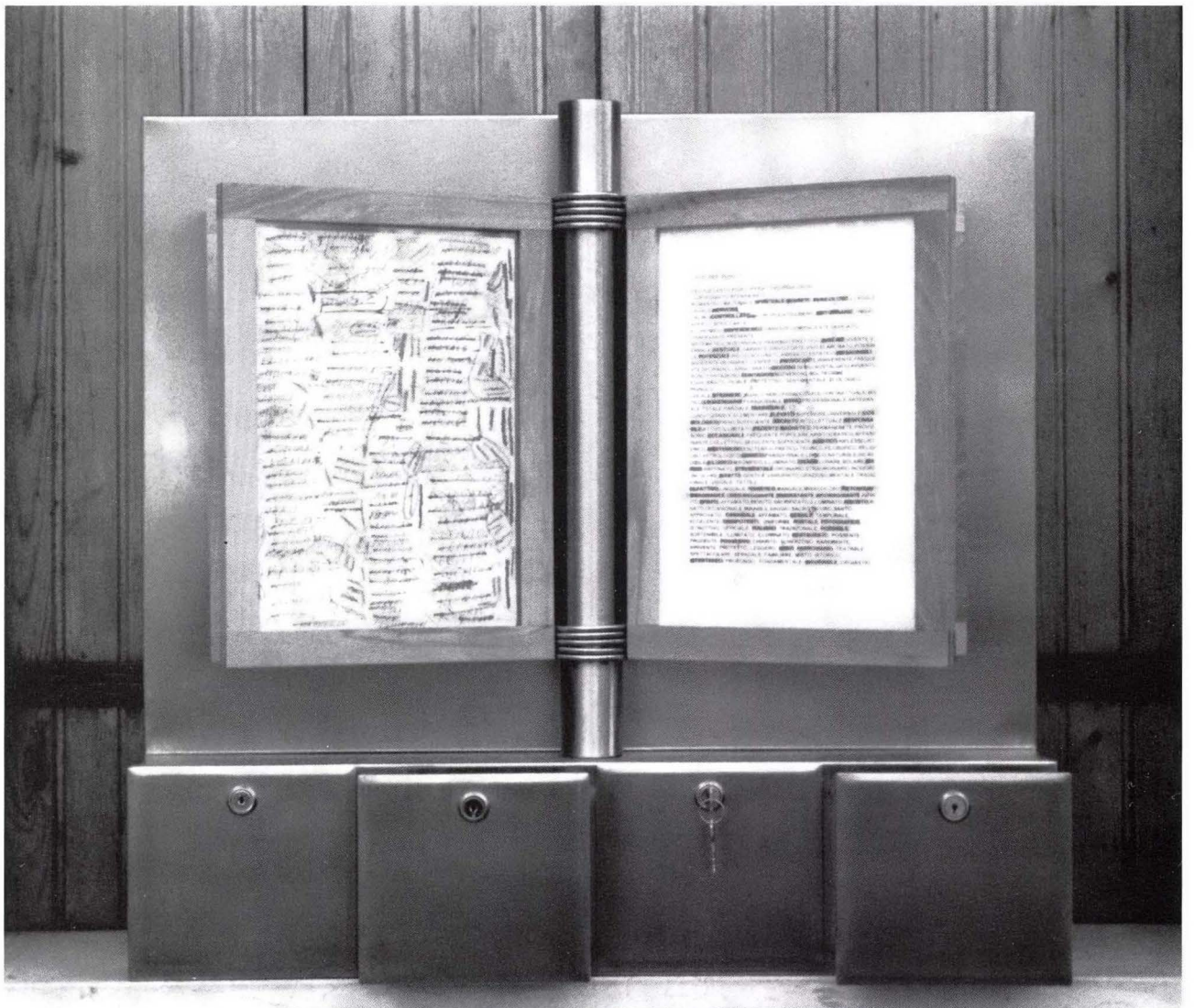
Charlotte Moorman mentre prepara il violoncello per la sua performance della *Cello Sonata* di Mieko Shiomi, Asolo, 15 luglio, 1974

Charlotte Moorman while preparing the cello for her performance of Mieko Shiomi's *Cello Sonata*, Asolo, July 15, 1974
Foto/photo: Mario Parolin

FLUXUS nelle collezioni venete



Eric Andersen, *The Crying Place*, 1988



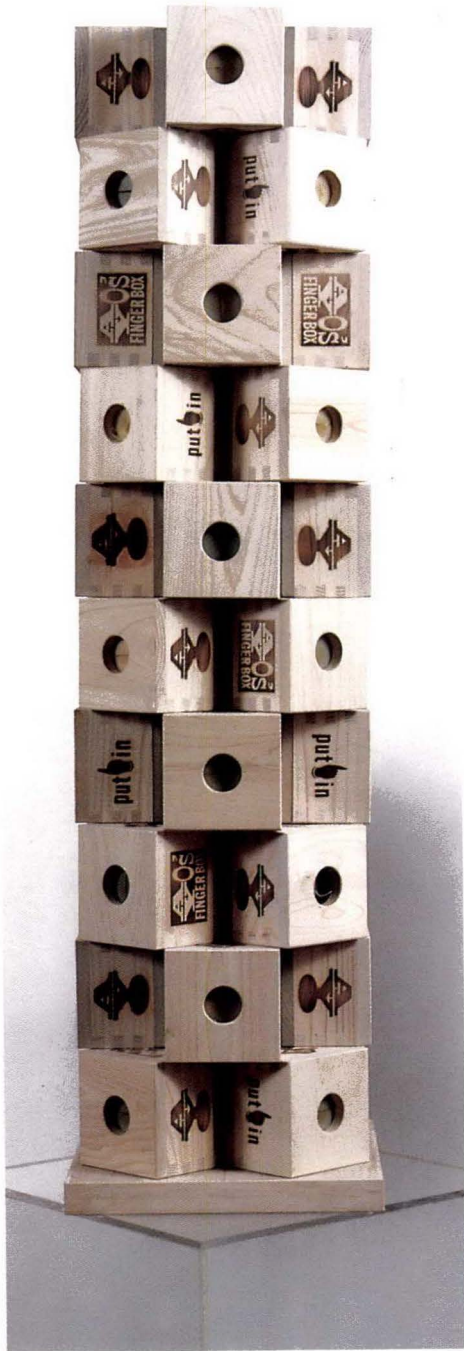
Eric Andersen, *Una informazione in più*, 1995



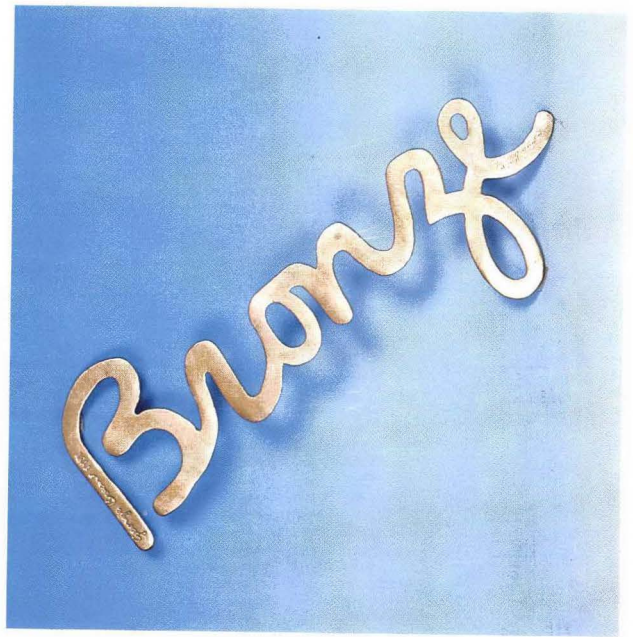
Eric Andersen, *Monumento al bicchiere socialista*, 1994



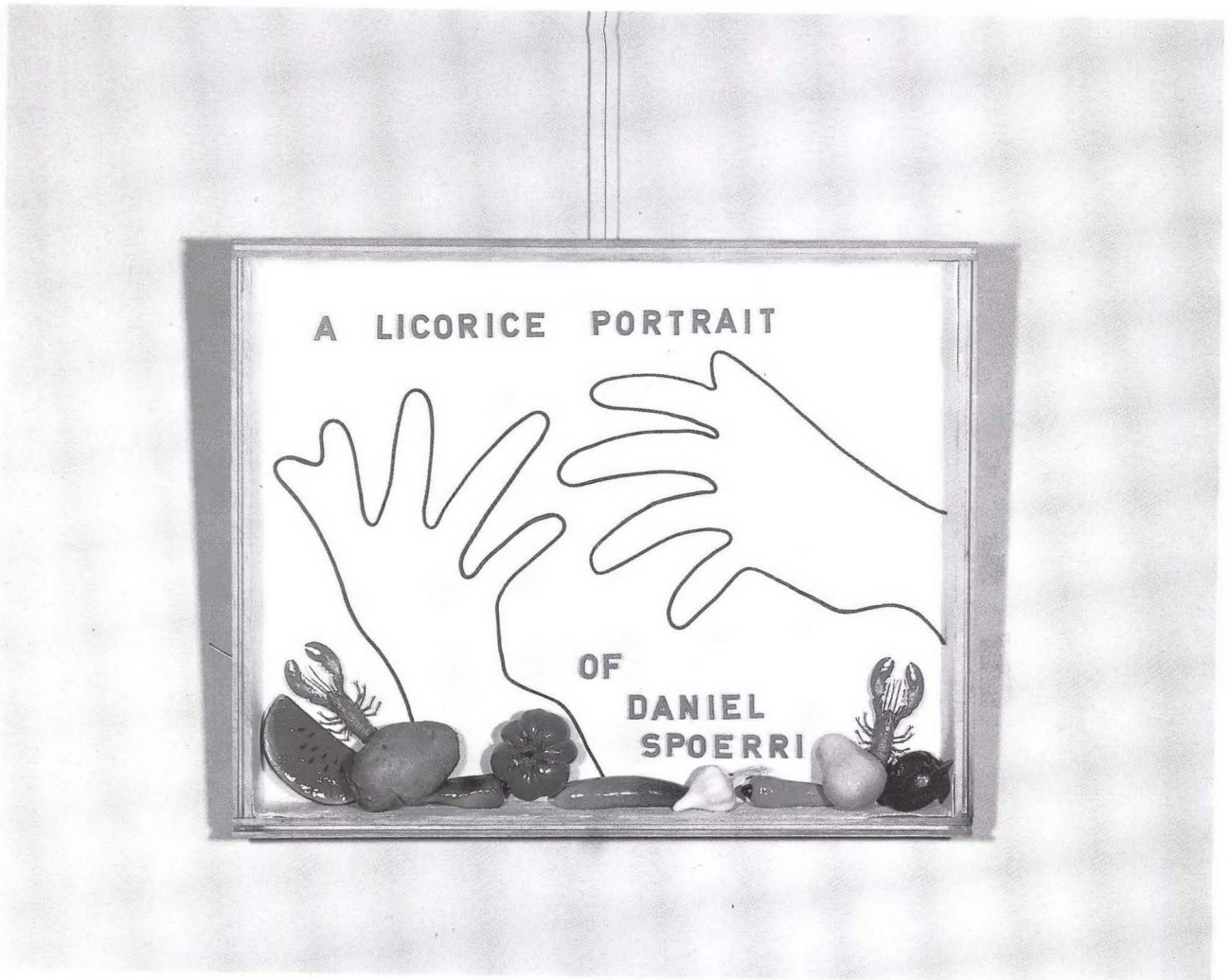
Ay-O, *Rainbow Heart III/IV*, 1988



Ay-O, *Ten Stories Apartment*, 1992



George Brecht, *Bronze*, 1981



George Brecht, *A Licorice Portrait of Daniel Spoerri*, 1969/70



George Brecht, *Paravento*, 1990

URLO

TRONBA

TOLCO DI UNA MANO SU UNO
STRUMENTO

POSARE UNO STRUMENTO
SUL PIANO

CHITARRA

NOTA ottenuta da una
corda *esageratamente*
allentata

CANTARE

CHIAMARE

I

SPILLI qualcosa CON GLI SPILLI
UN mazzo di penne in un vasetto
UNA GRANDE CARTA DI PLASTICA

UNA
GRANDE CARTA
DI PLASTICA

UNA CHIAVE NELLA
SERRATURA

UNA MACCHINA DA SCRIVERE

la parola *coraggio*

ojo una
carenza sulle
corde

un'intermittenza

II

Giuseppe Chiari, *Spartito*, 1965

UNA NOTA LIMPIDA E PURA

CLARINO

VIBRAFONO FATTO CADERE
IN TERRA

MANDOLINO

QUATTRO O CINQUE NOTE
RIPETENDOLE INSIEME
COLLA VOCE

LA NOTA FA
SOPRA TRE RIGHE SUL
PIANO

TROMBONE PIANISSIMO
QUASI INAVVERTIBILE

UN OSSETTO DI METALLO
CONTRO UN ALTRO

UNA TROMBA DA BARBICO

UNA TROMBA DA
CARNEVALE

III

Giuseppe Chiari, *Spartito*, 1965



Henning Christiansen, *Bla bla Canary*, 1992



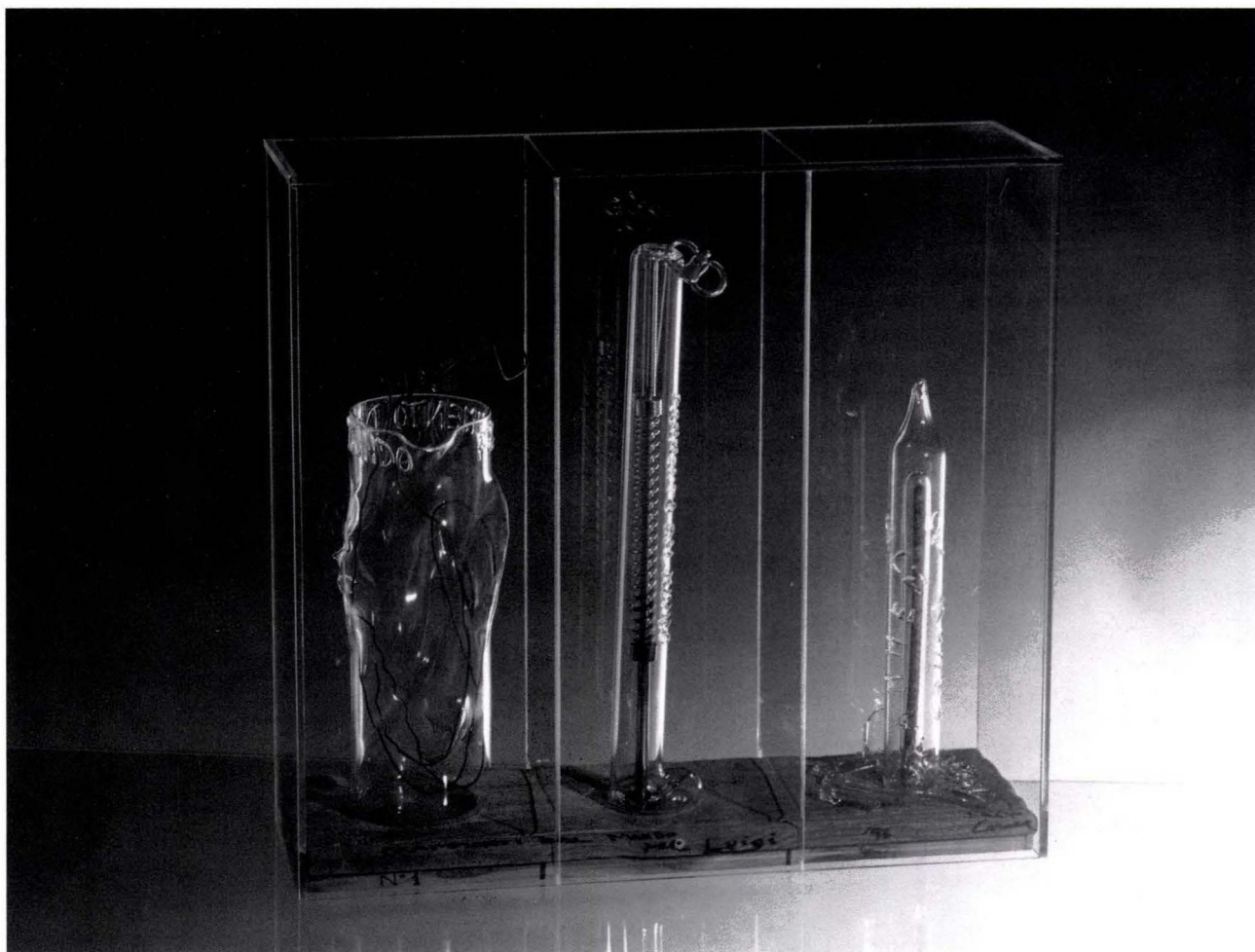
Henning Christiansen, *All the Cage Is a Stage, Version 1*, 1991



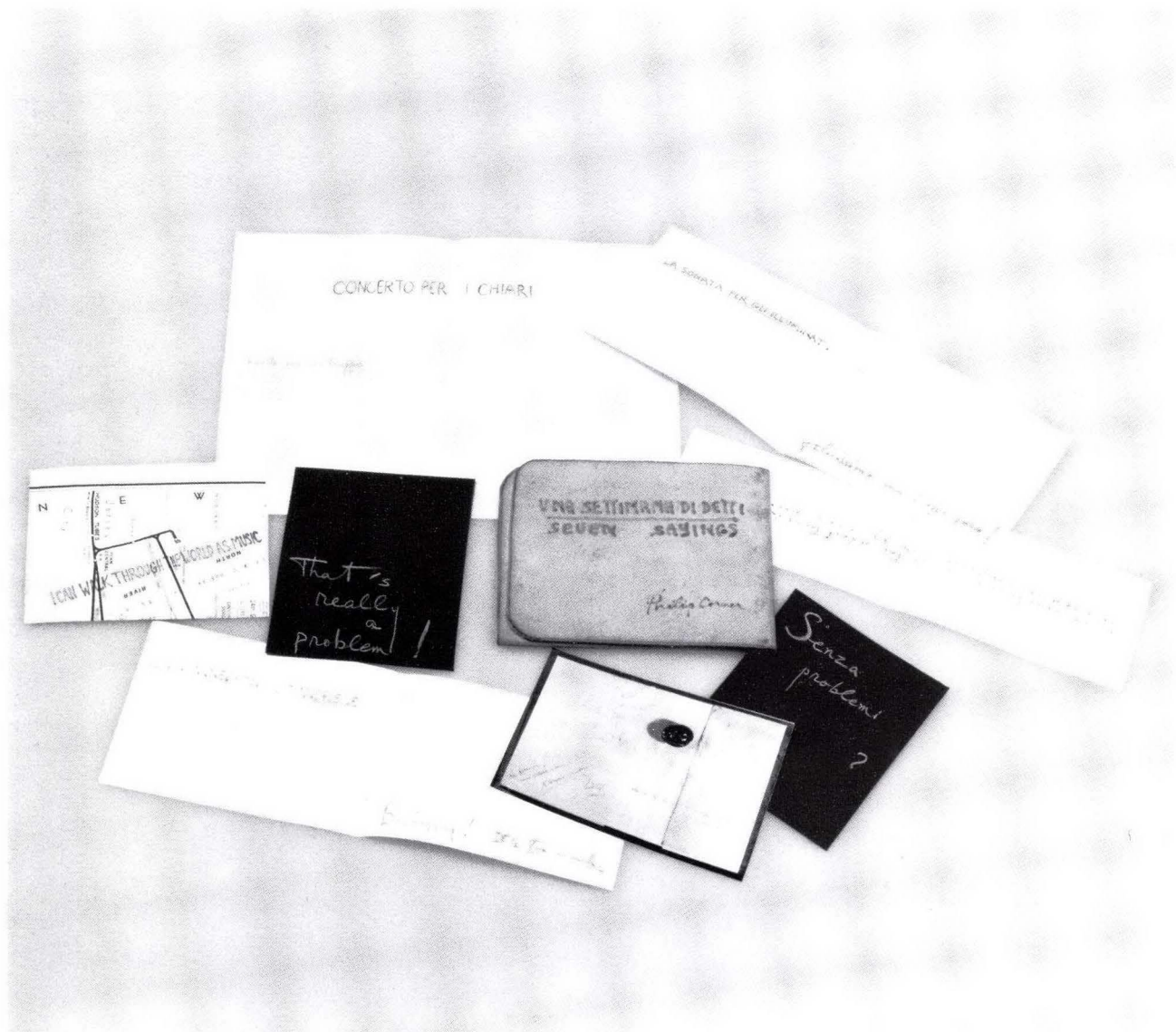
Collettivo (Corner Dupuy, Hendricks, Knowles, Patterson, Williams),
Grappa Fluxus, 1992/93



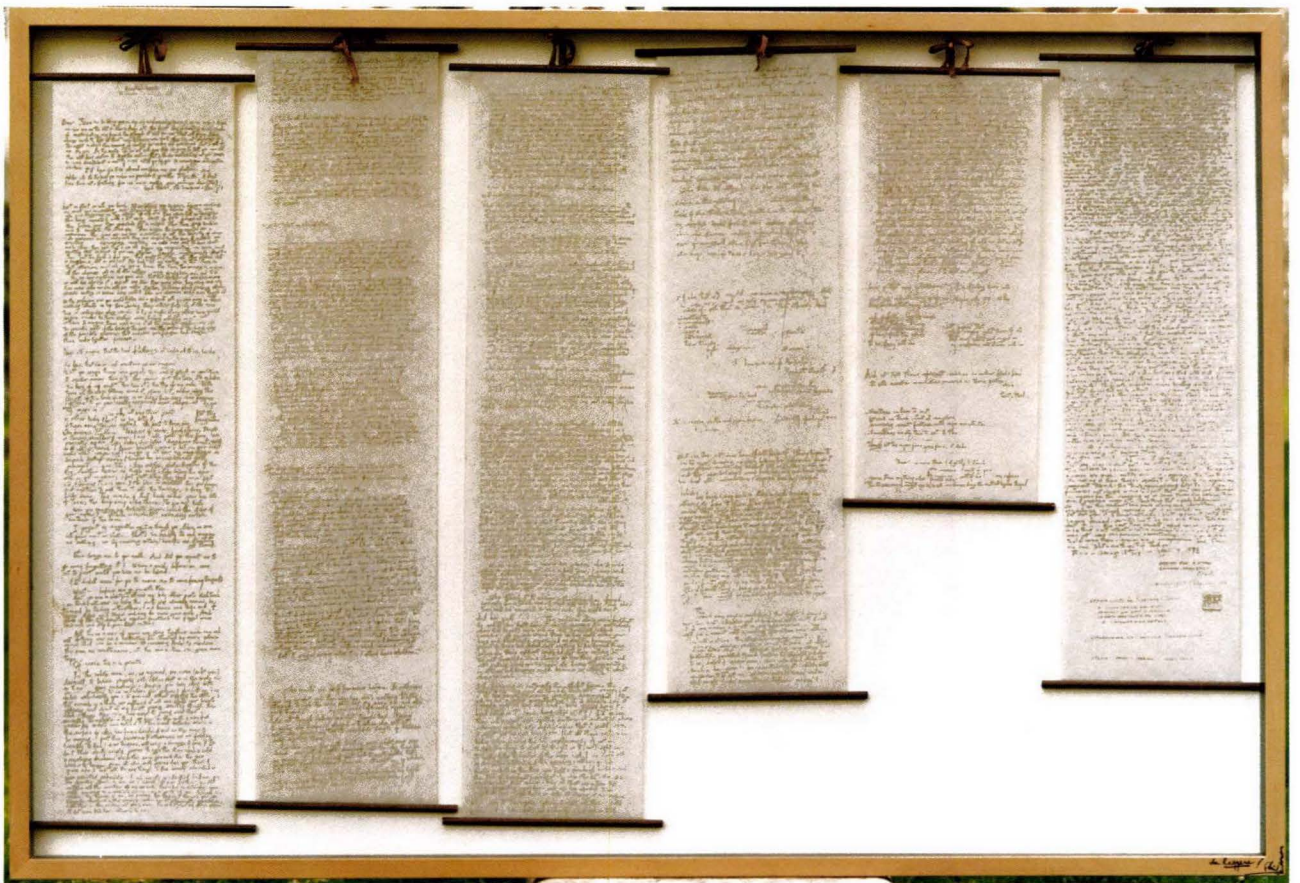
Collettivo (Corner, Knowles, Hendricks), *Frammento del mondo, Bottiglia con animale, The Alchemy of Roots*, 1993



Philip Corner, *Un frammento dal mondo no. 1*, 1994



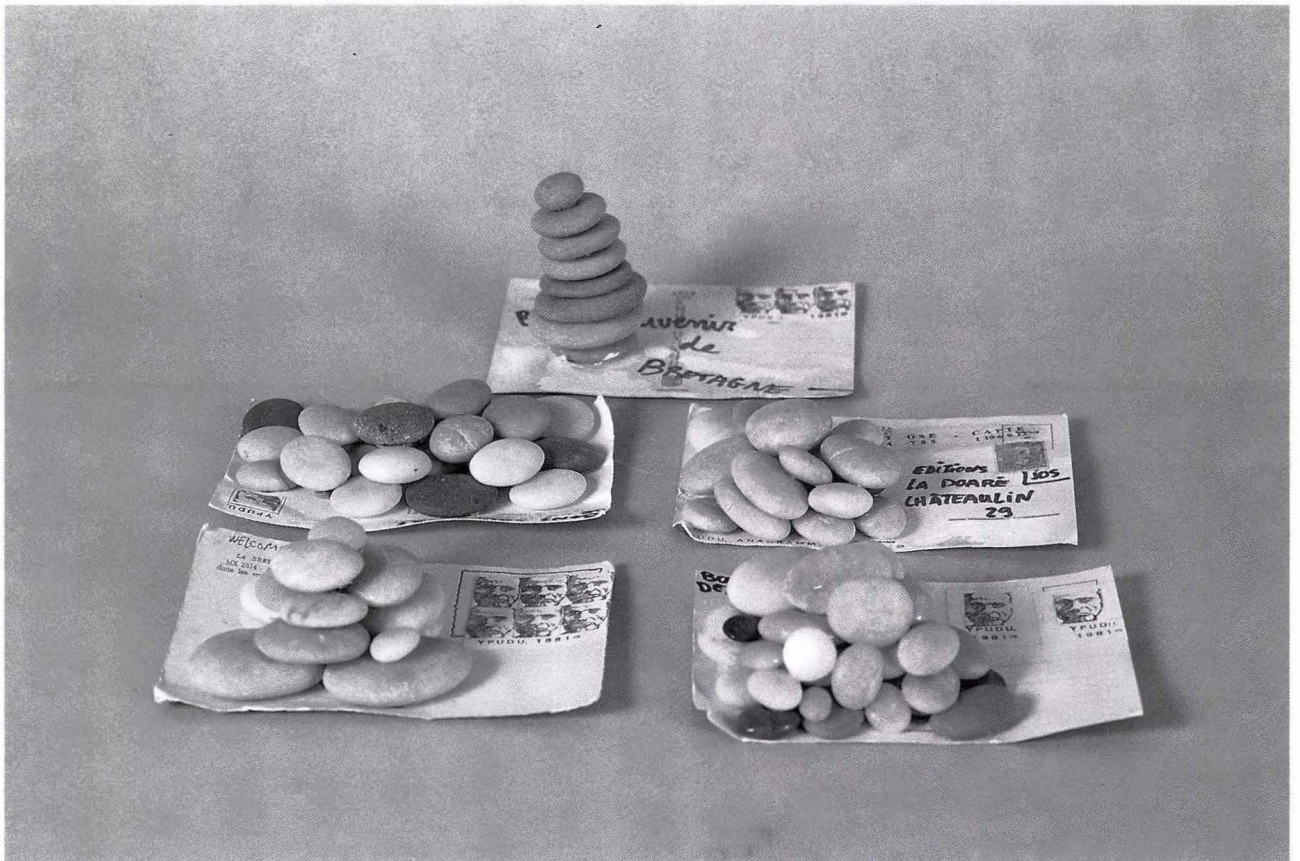
Philip Corner, *Una settimana di detti*, 1978



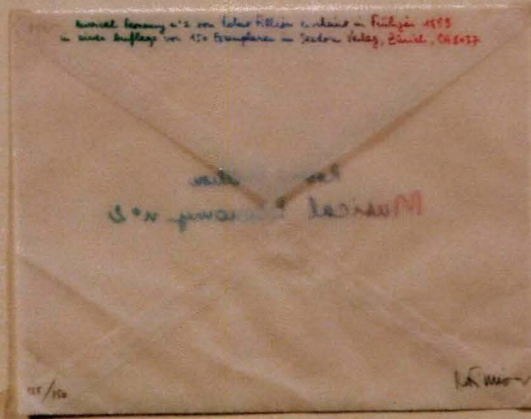
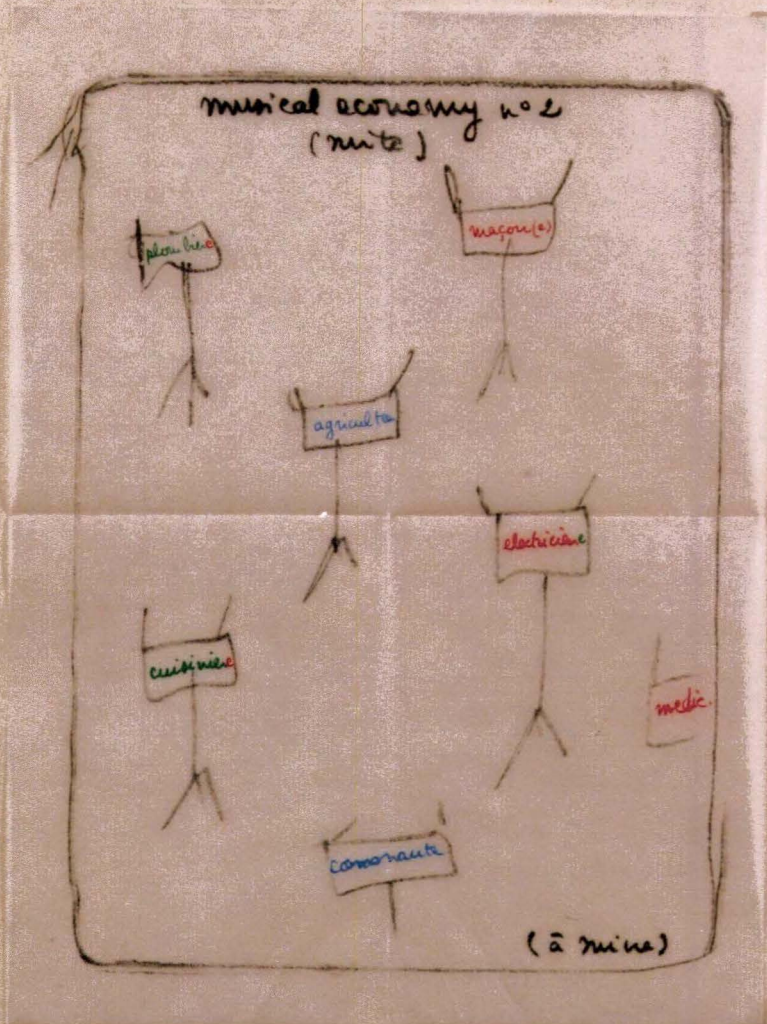
Philip Corner, *Realfantastic (Erotica fantastica)*, 1978



Jean Dupuy, *Fluxus Postage Stamps* , 1990



Jean Dupuy, *Postcards with Stones*, 1981



Robert Filliou, *Musical Economy No. 2*, 1983

The first SPAGHETTI SANDWICH was born from necessity and consumed forthwith in voracious earnestness by the co-inventors. Its sole and legal heir was first prepared by the co-inventors in absentia at Galerie Raymond Cordier in Paris the fifth day of June nineteen hundred and sixty-three, advertised as follows:

A U C O M P T O I R

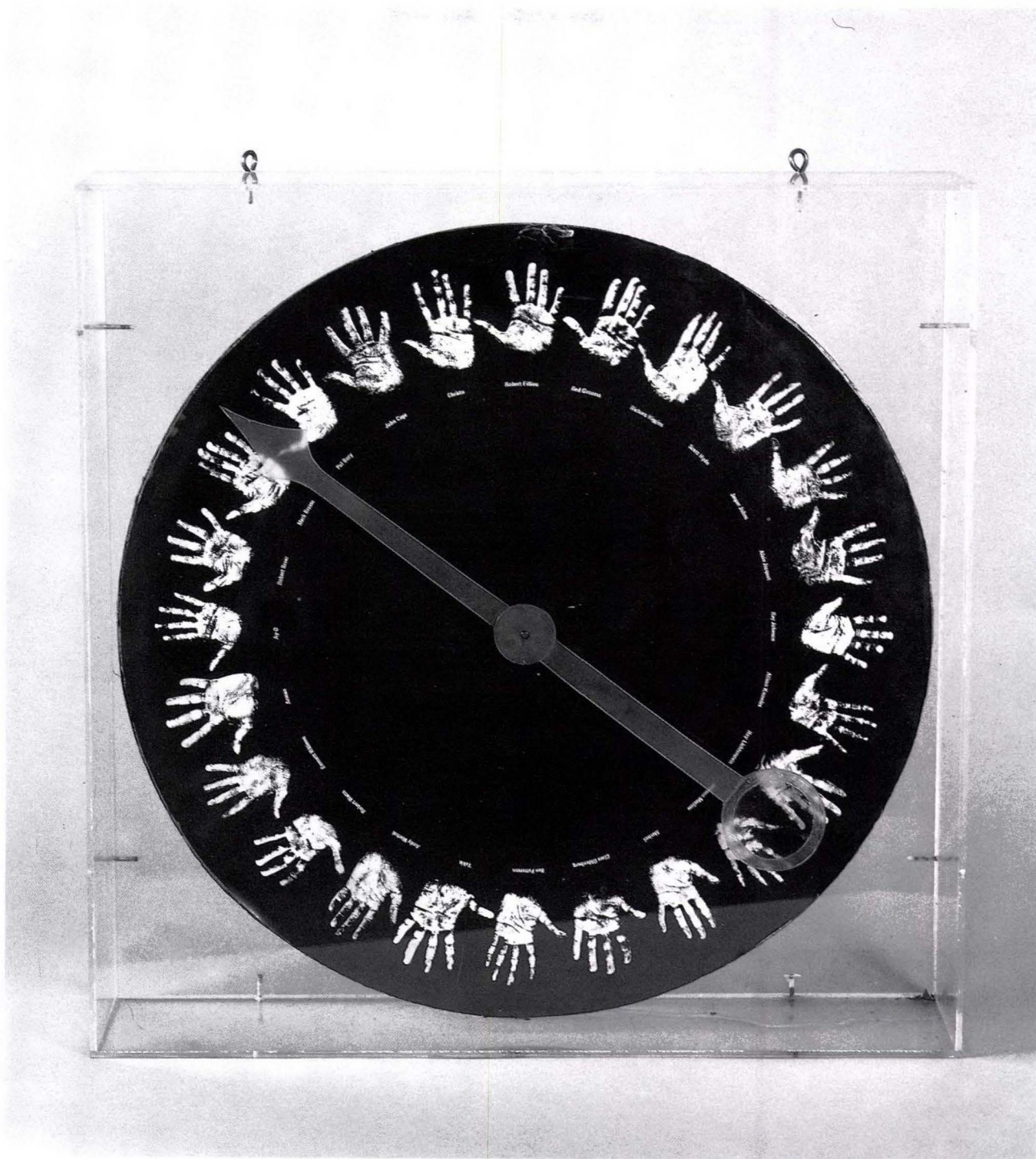
Robert Filliou et Emmett Williams
(co-inventeurs du spaghetti sandwich)

The non-appearance of the co-inventors au comptoir was at first misunderstood by the general public as well as the management. Both the co-inventors were indeed au comptoir — but at an unspecified one on the other side of the Seine. So that the sole and only legal heir of the original SPAGHETTI SANDWICH has remained virgin until this edition of thirty, numbered 1 through 30 (+ 3 x 4 artists' proofs), prepared and certified by the co-inventors for the patrons of EAT ART.

Certified this twelfth day of January nineteen hundred and seventy-one, at Burgplatz 19, in the city of Düsseldorf, German Federal Republic.

RF Filliou (co-inventor)
Robert Filliou
Emmett Williams (co-inventor)
Emmett Williams

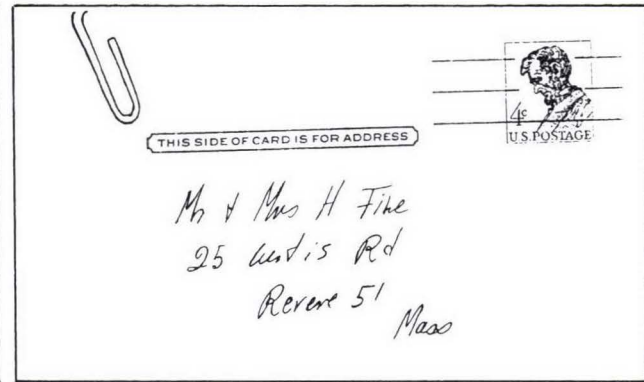
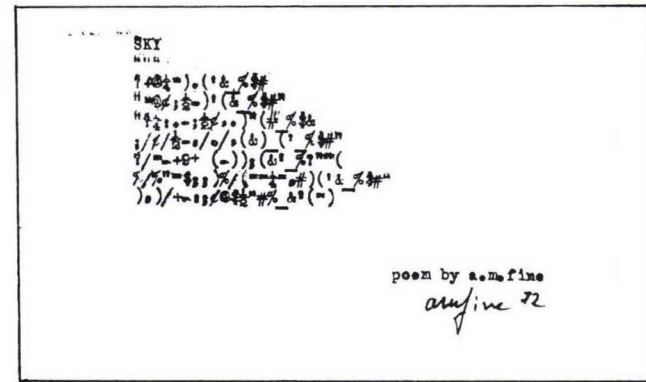
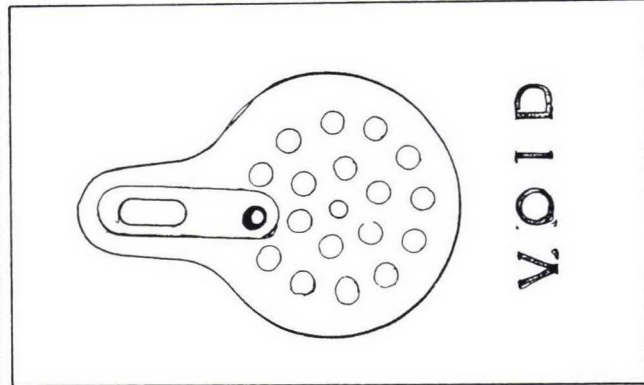
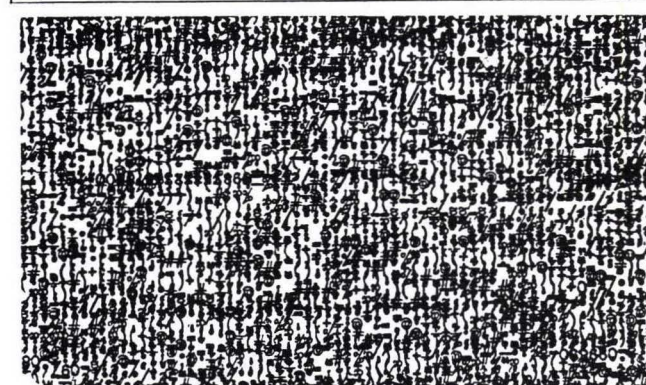
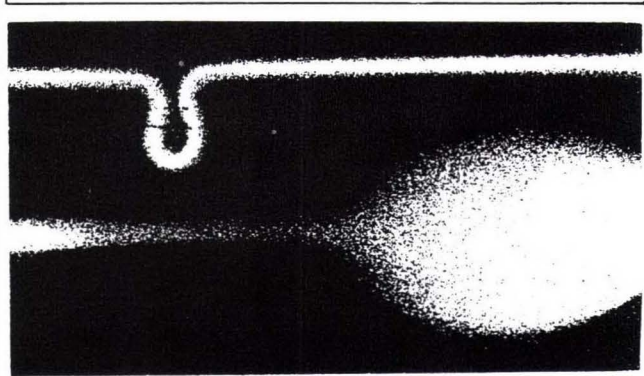
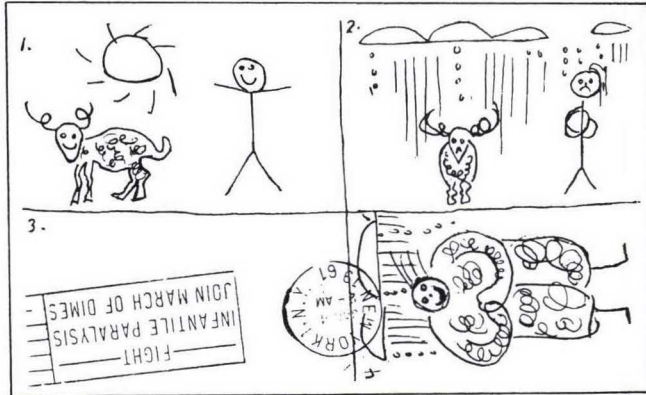
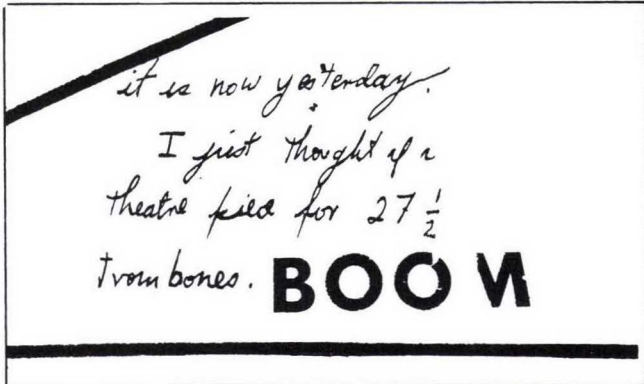
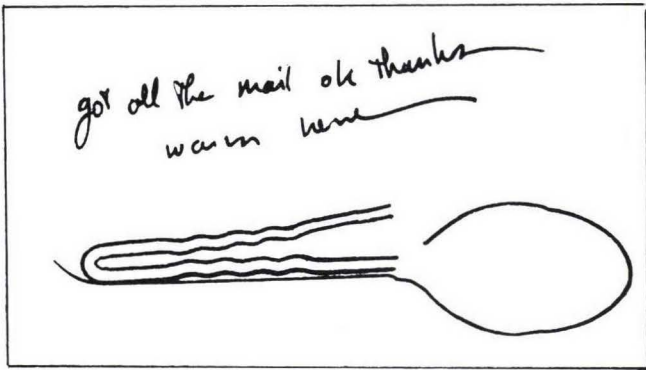
Robert Filliou, *Au comptoir* (with Emmett Williams), 1971



Robert Filliou, *Clock Work*, 1972



Albert Fine, *Moxie for Sari Dienes*, 1972

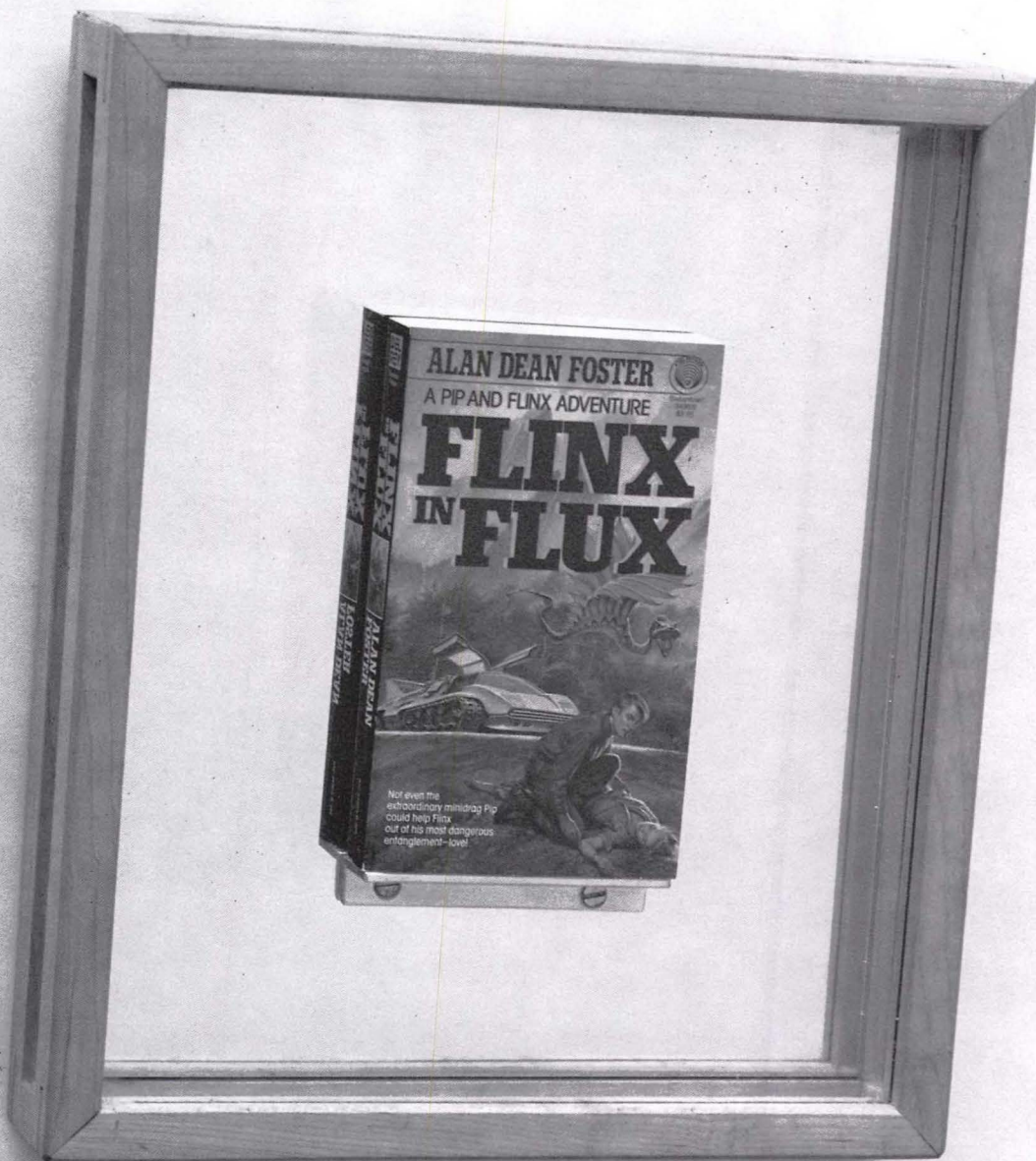


Albert Fine, Mail Art Postcards, 1962-79

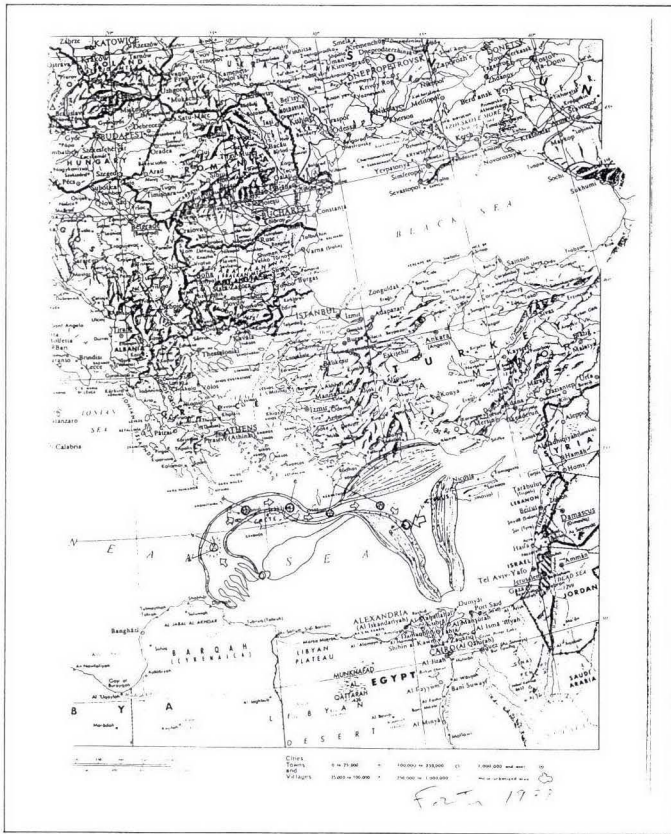
This sentence is in French.

SELF-VALIDATING FALSEHOOD

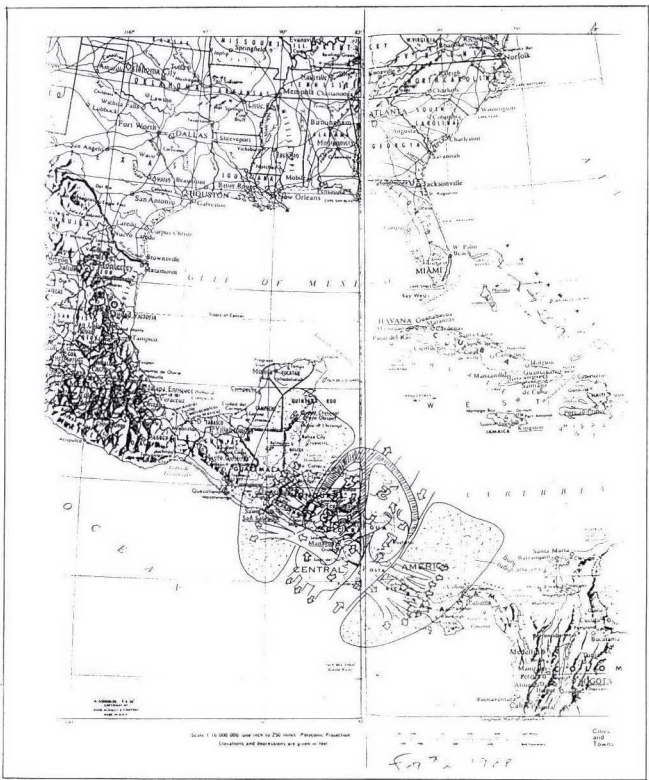
Henry Flynt, *This sentence is in French - Self-validating Falsehood*, 1988



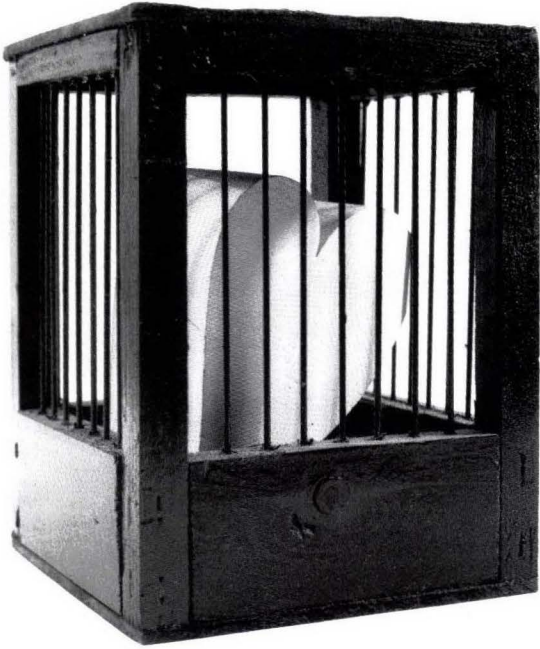
Henry Flynt, *Flinx in Flux*, 1989



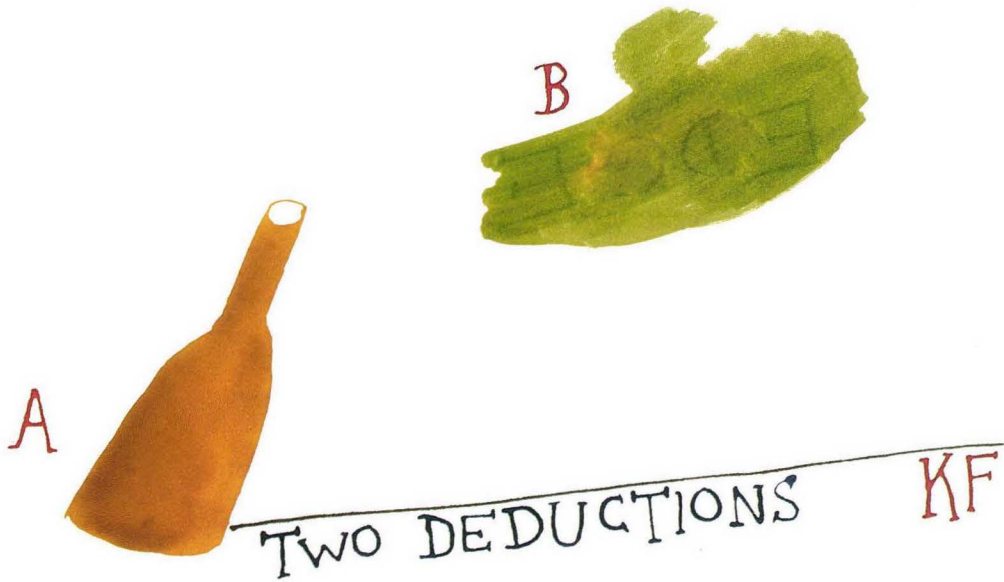
Simone Forti, *Moving the Telling*, 1988



Simone Forti, *Moving the Telling*, 1988



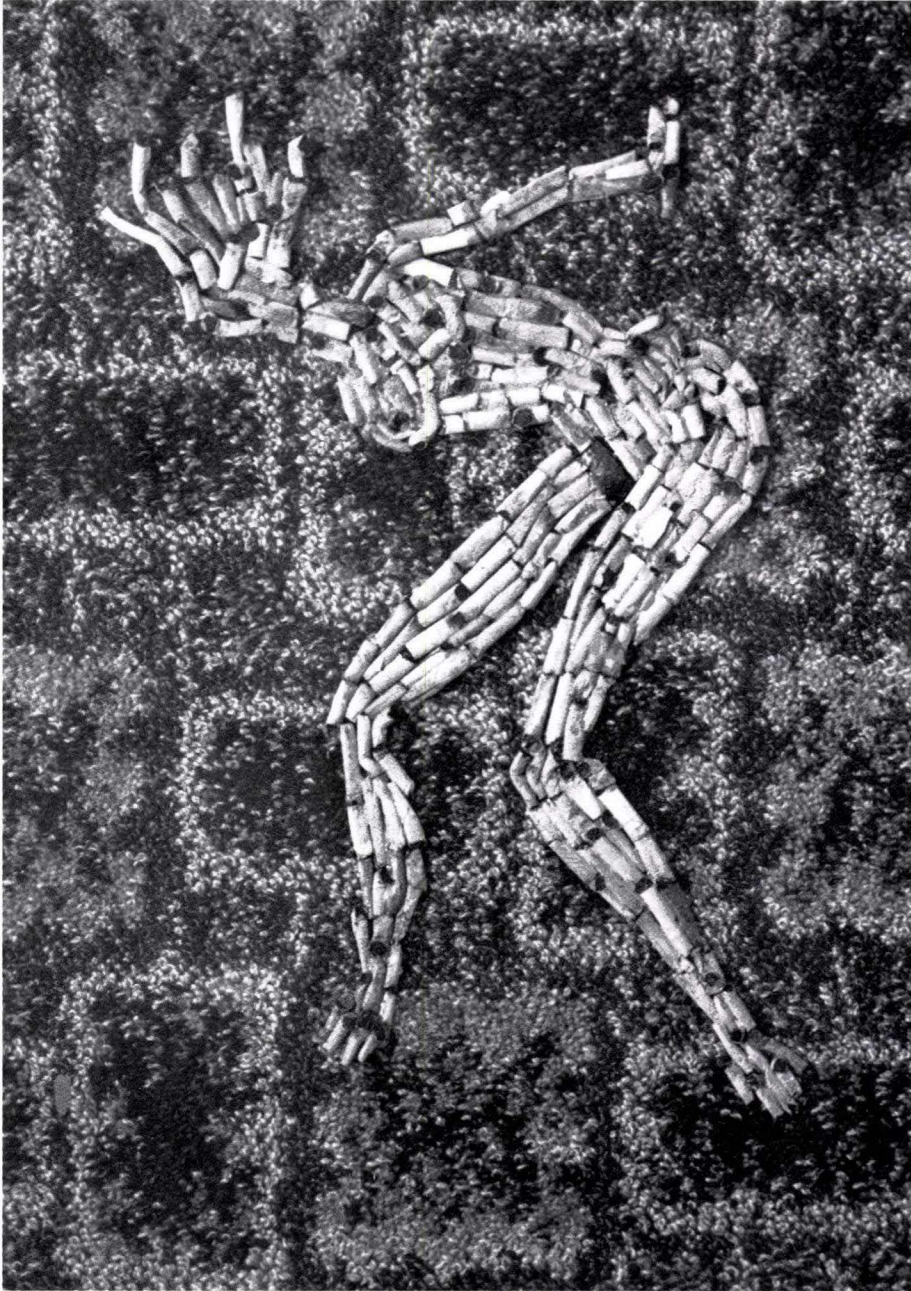
Ken Friedman, *Caged Heart*, 1987



Ken Friedman, *Two Deductions*, 1989



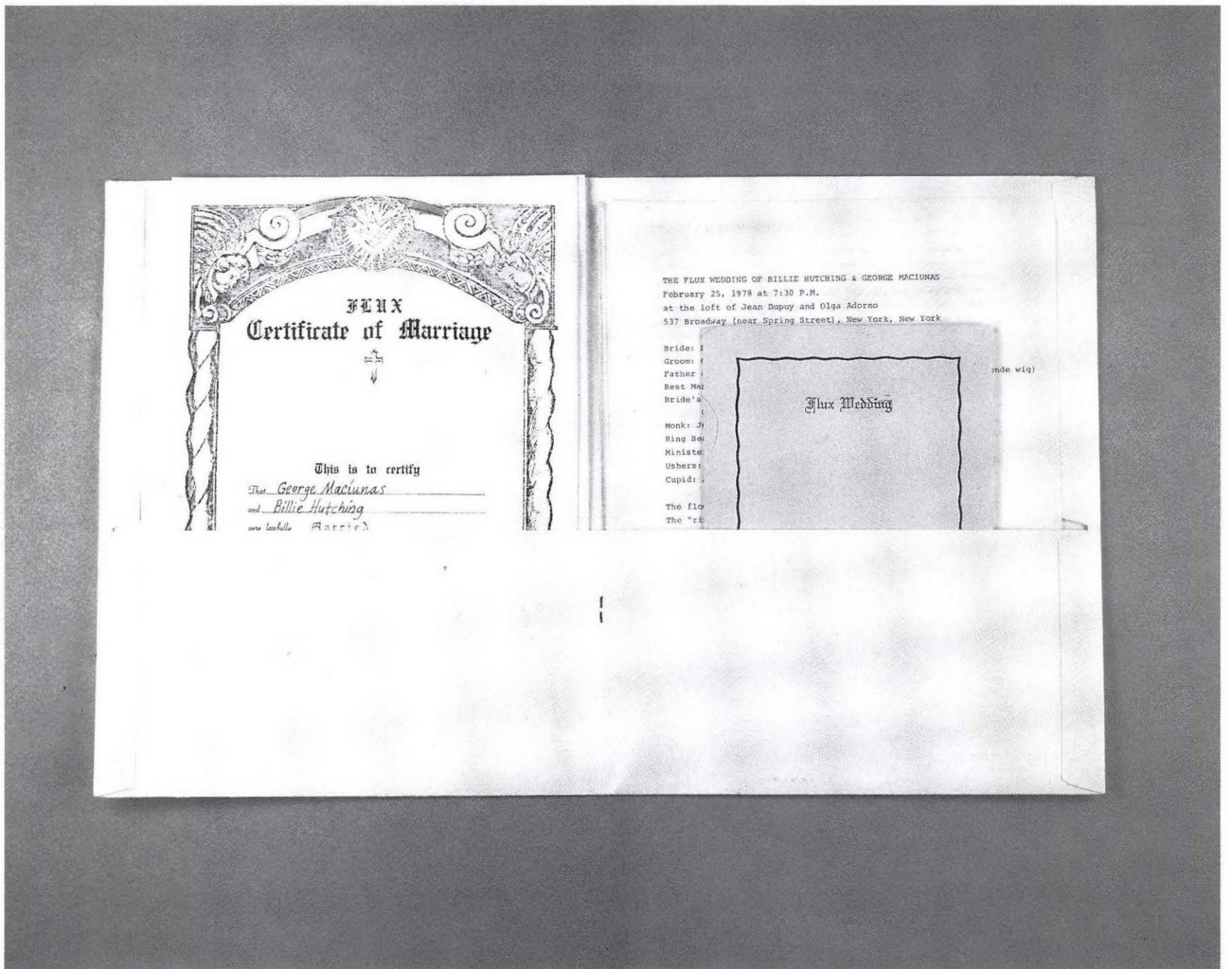
Al Hansen, *Phantom of Mulberry Street*, 1989



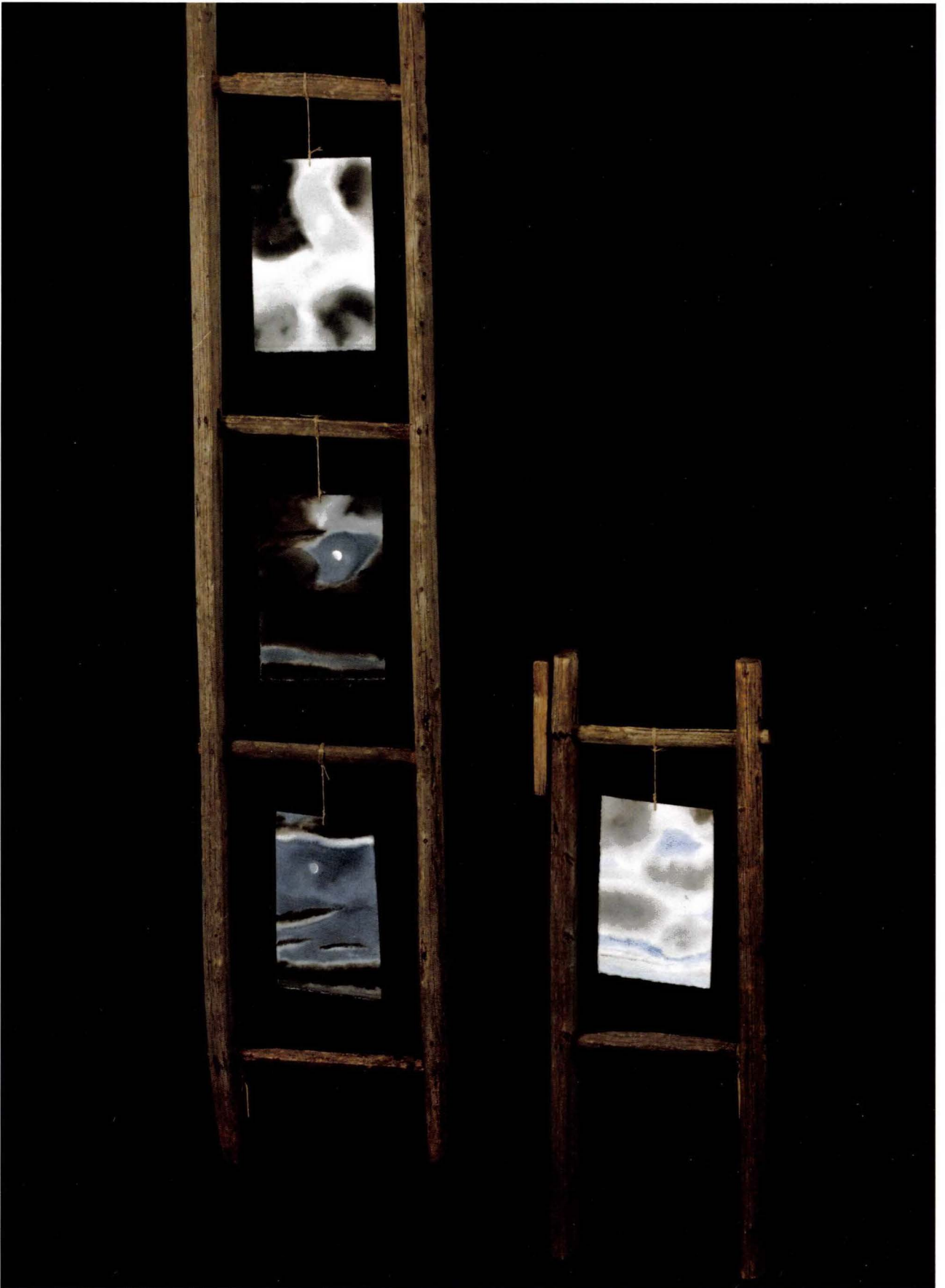
Al Hansen, *Thunder Thighs*, 1970



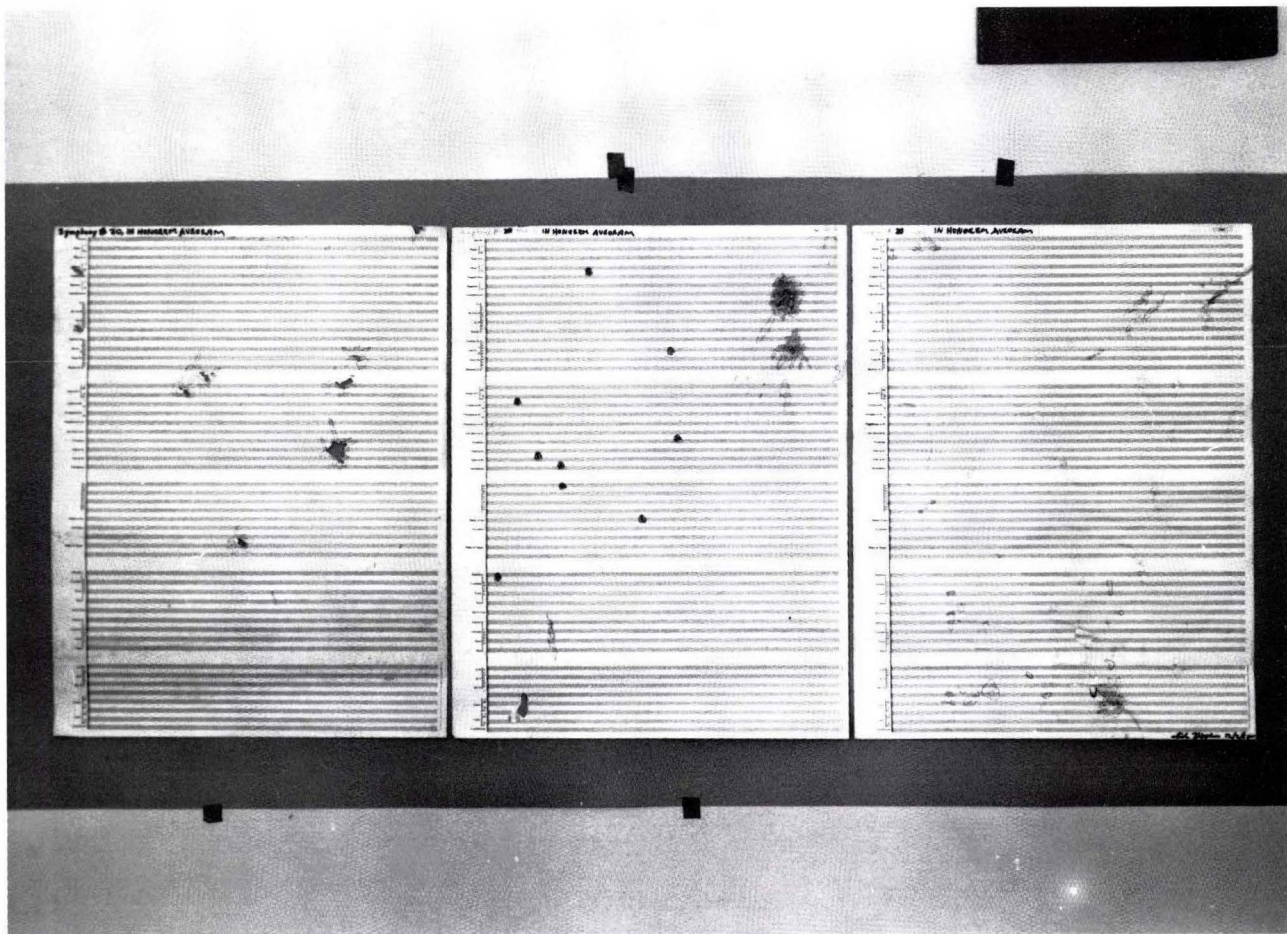
Geoffrey Hendricks, *Senza titolo*, 1988



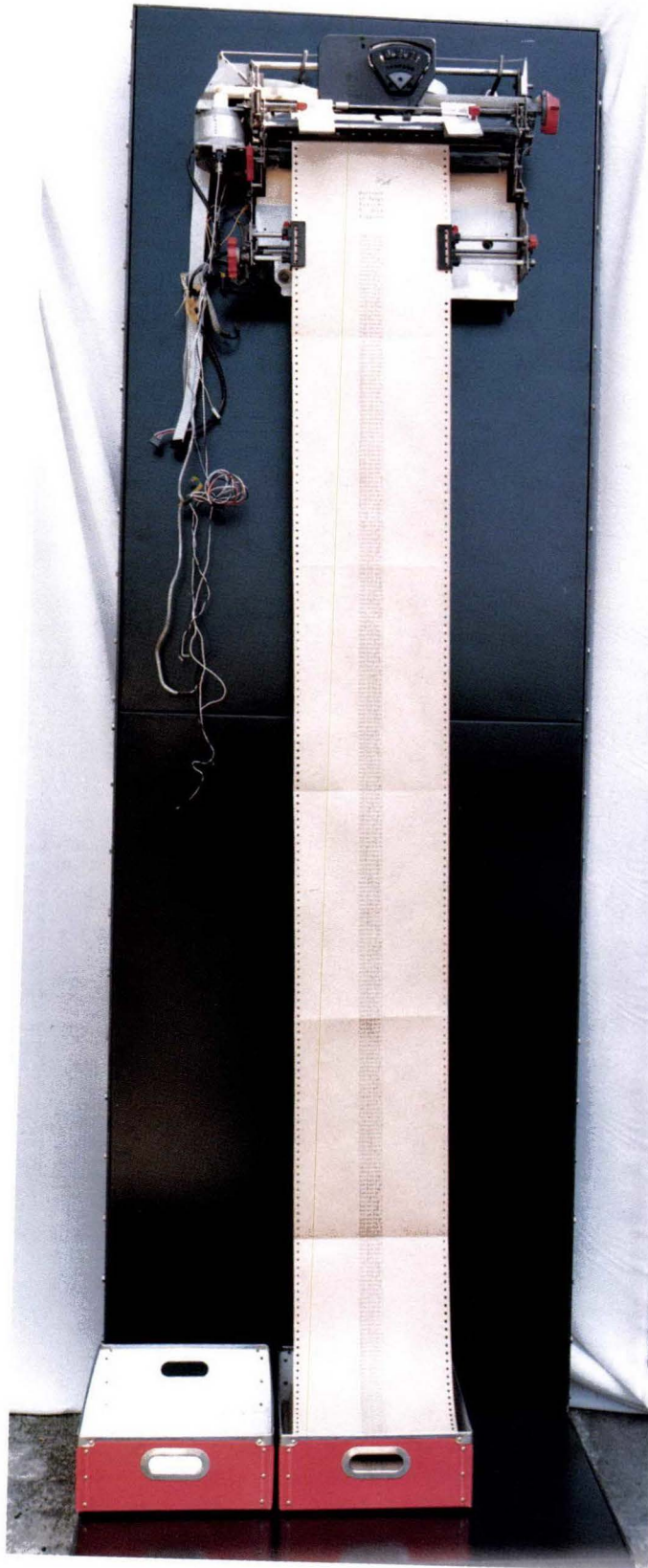
Geoffrey Hendricks, *Maciunas Wedding Album*, febbraio 1978



Geoffrey Hendricks, *From Ladder to Circle*, ("Lower Part - Night / To hang in the air." — "Upper Part - Day / For the ground"), 1994



Dick Higgins, *1000 Symphonies*, 1962

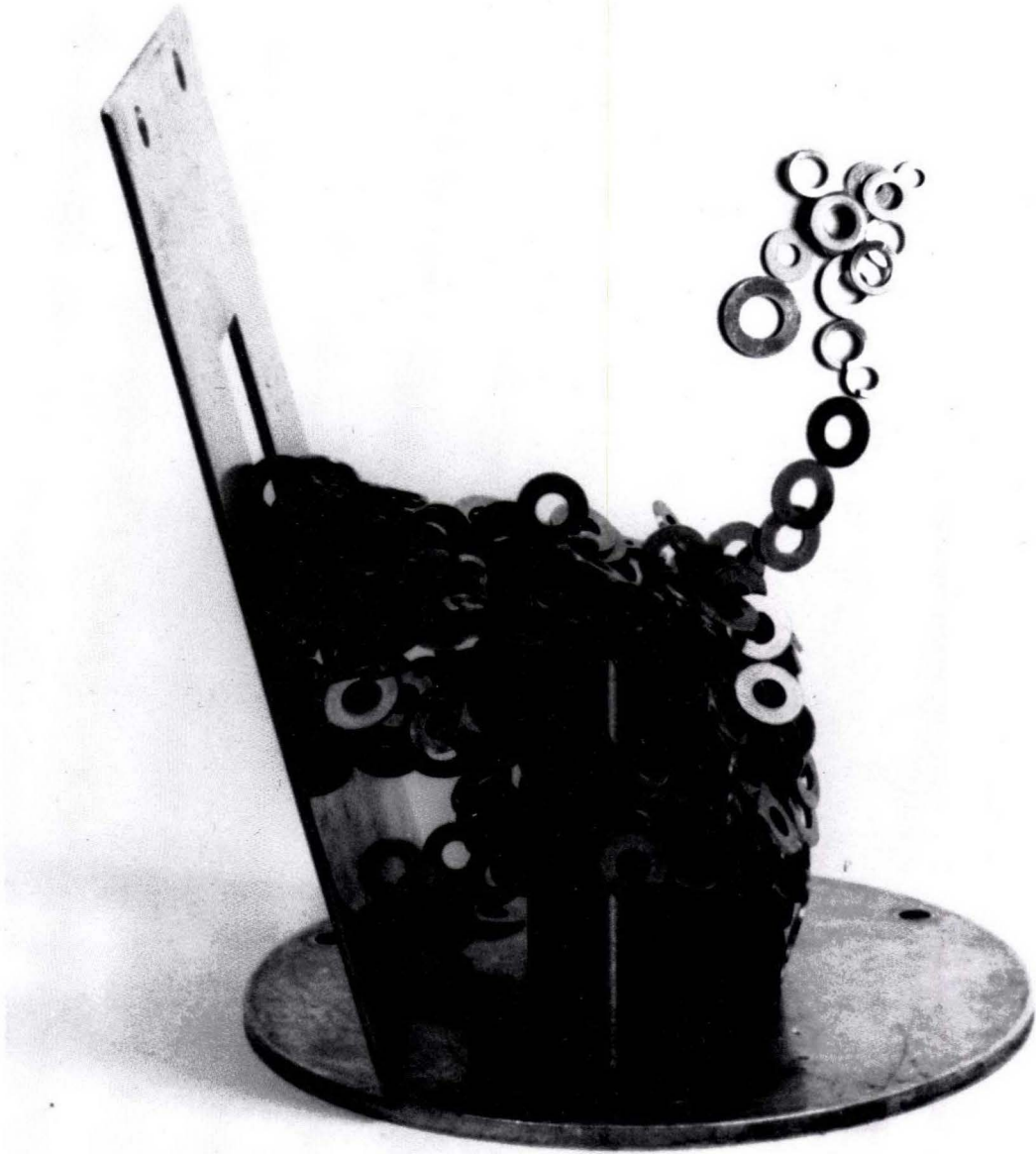


Dick Higgins, *Portrait of Luigi Bonotto*, 1995



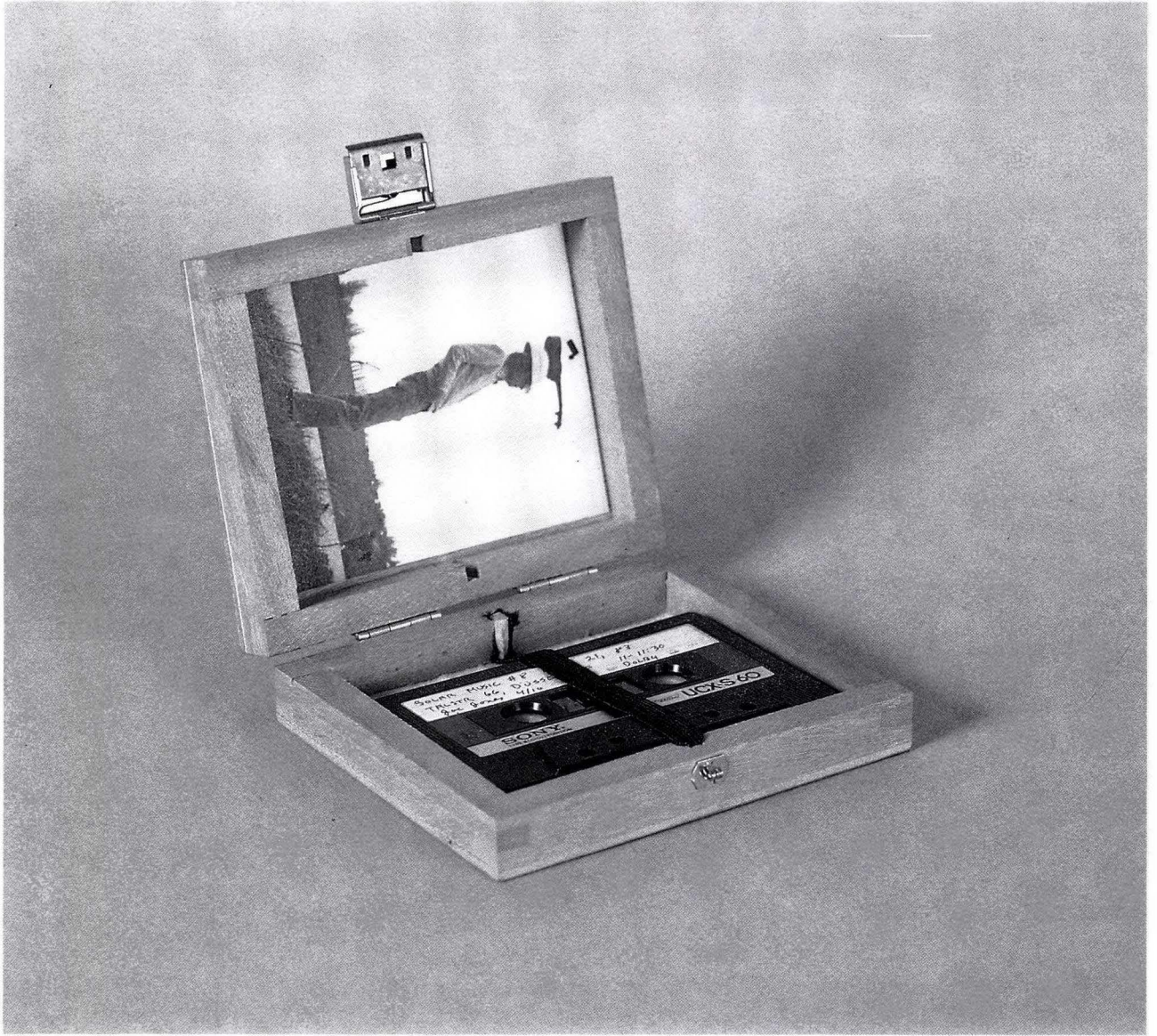
Alice Hutchins 1990

Alice Hutchins, *Main Line*, 1990



Alice Hutchins '92

Alice Hutchins, *Untitled*, 1992



Joe Jones, *Solar Music*, s. d.



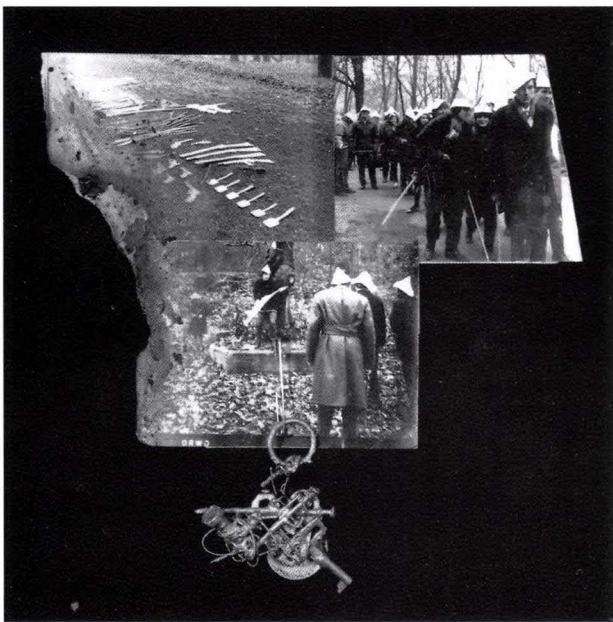
Joe Jones, *The Music Bike*, 1977



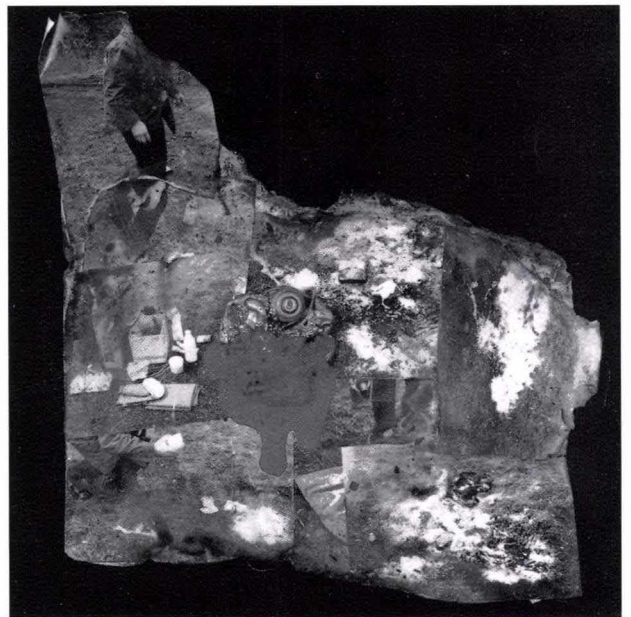
Milan Knizak, *Senza titolo* , 1989



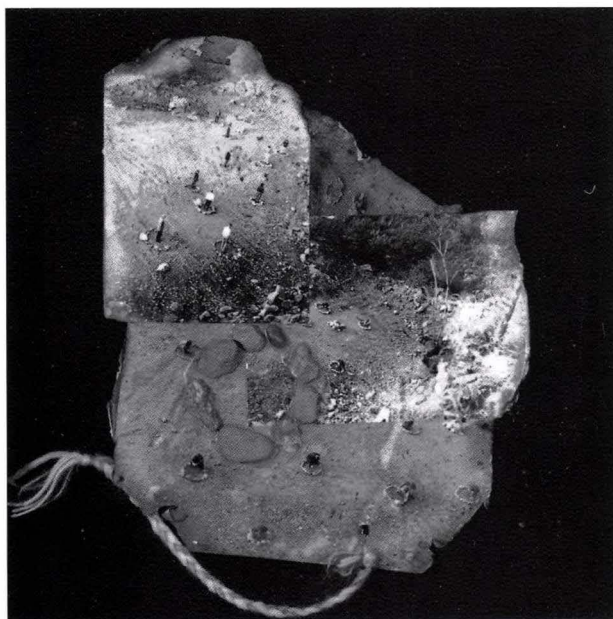
Milan Knizak, *Senza titolo* , 1989



Milan Knizak, *Game of War*, 1965/75



Milan Knizak, *Material Events*, 1967/77

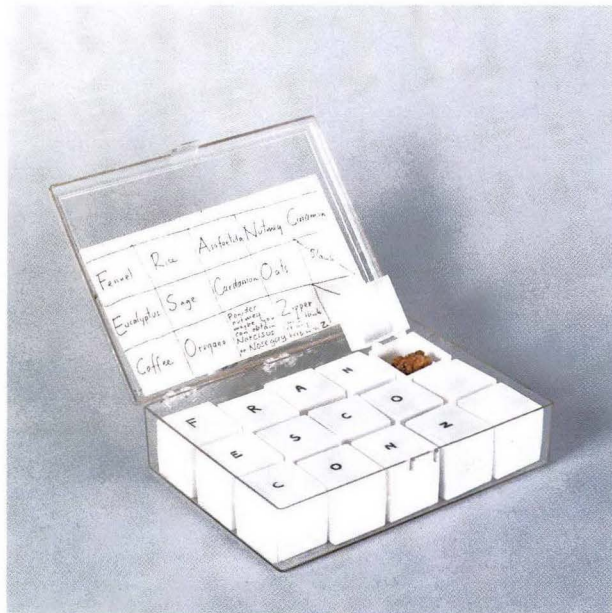


Milan Knizak, *Stone Ceremony*, 1965/75

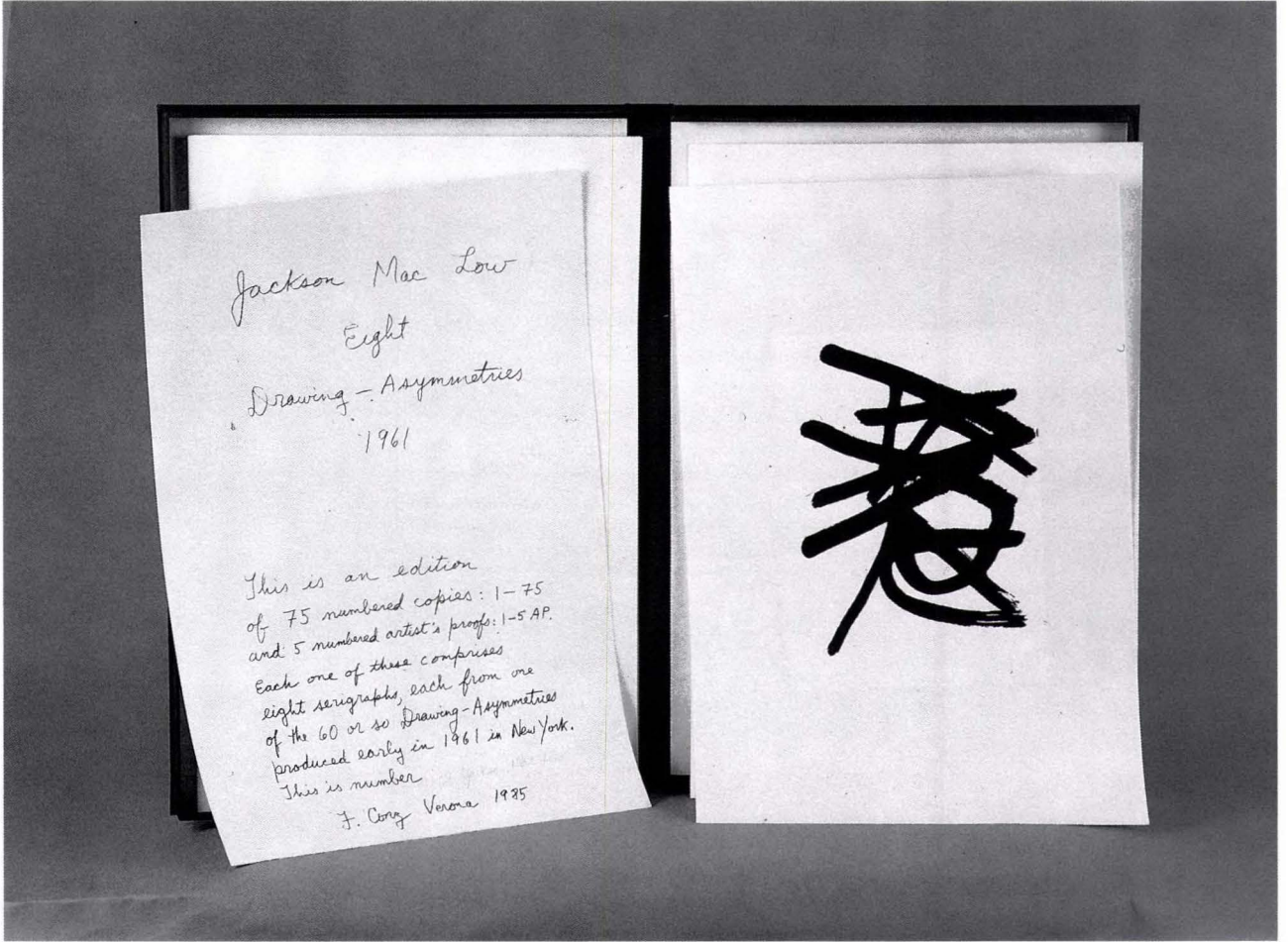
| | | |
|---|--------|--------|
| 1562 | | |
| ECLYPSIS LVNE | | |
| Dies | Horæ | Minuta |
| 15 | 16 | 5 |
| Julij. | | |
| Duratio duratio | | |
| Horæ | Minuta | |
| 1 | 49 | |
| Puncta. 15 pene. | | |
|  | | |

| | | |
|---|--------|--------|
| 1563 | | |
| ECLYPSIS SOLIS | | |
| Dies | Horæ | Minuta |
| 20 | 5 | 21 |
| Junij. | | |
| Duratio duratio | | |
| Horæ | Minuta | |
| 1 | 0 | |
| Puncta. 7 21 | | |
|  | | |





George Maciunas, *Spice Box for Francesco Conz*, 1975



Jackson Mac Low
Eight
Drawing - Asymmetries
1961

This is an edition
of 75 numbered copies: 1-75
and 5 numbered artist's proofs: 1-5 AP.
Each one of these comprises
eight serigraphs, each from one
of the 60 or so Drawing-Asymmetries
produced early in 1961 in New York.
This is number
J. Cong. Verona 1985

Jackson Mac Low, Assymetries, 1961

GENETIC CODE COPYRIGHT

I, Emily Harvey

Born a natural human being on the 2nd day of Sept. in the year 1941,

In the town, state and country of Middletown, Conn.

Of my mother, Patricia Aeden Glazier and my father, Henry G. Kreis

**DO HEREBY FOREVER COPYRIGHT MY UNIQUE GENETIC CODE,
HOWEVER IT MAY BE SCIENTIFICALLY DETERMINED, DESCRIBED OR OTHERWISE EMPIRICALLY EXPRESSED.**

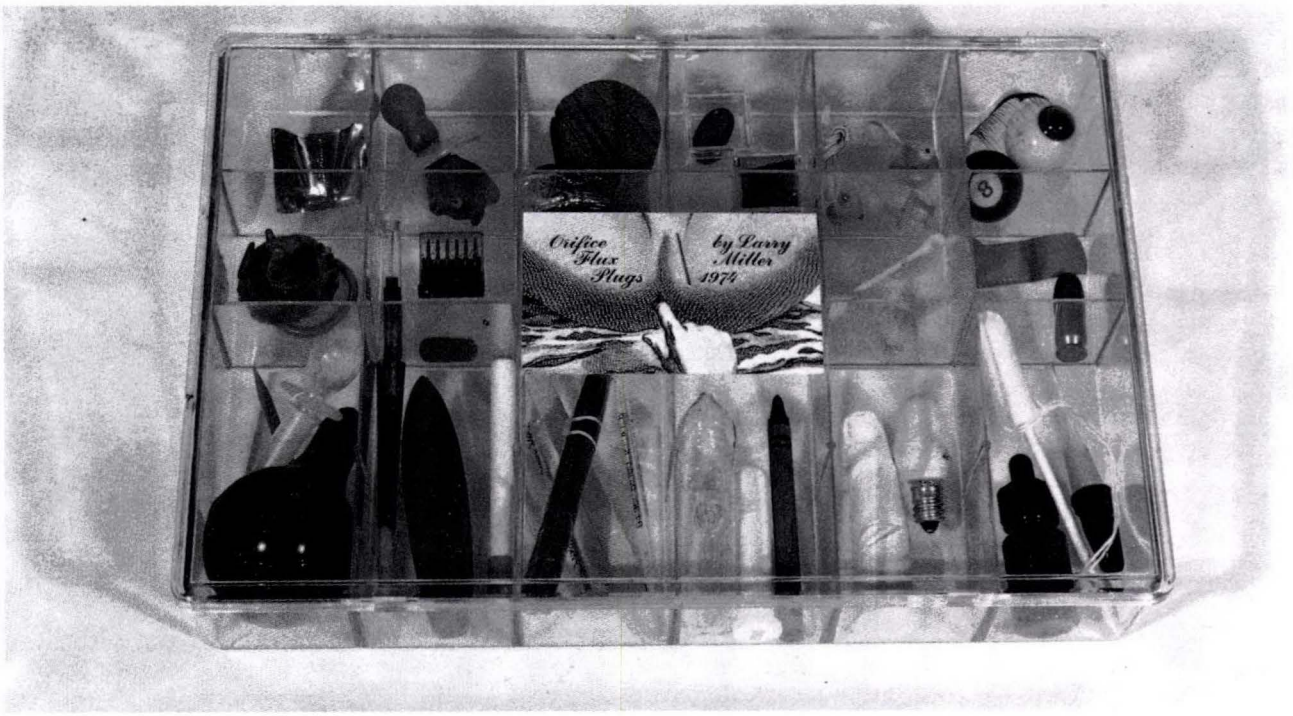
**Any reproduction, regeneration or facsimile duplication, whether in whole or in part,
whether physically manifested or technologically represented is UNIVERSALLY PROHIBITED.**

**All rights and permissions are reserved and may only be assigned, in whole or in part,
to a specified agent via legal, written authorization by me or by my legal heirs upon my decease.**

| | | |
|--|---|--|
| <p>Sworn to and subscribed before me as witness on this <u>27th</u> day of <u>February</u> in the year <u>1993</u> in the town, state and country of <u>New York, New York U.S.A.</u> <u>Larry Miller</u> WITNESS</p> |  | <p>Sworn and declared by me, an Original Human, with fingerprint affixed herein</p> <p style="text-align: right;"><u>Emily Harvey</u> PROCLAIMER</p> |
|--|---|--|

GENETIC CODE CERTIFICATE © LARRY MILLER 1992

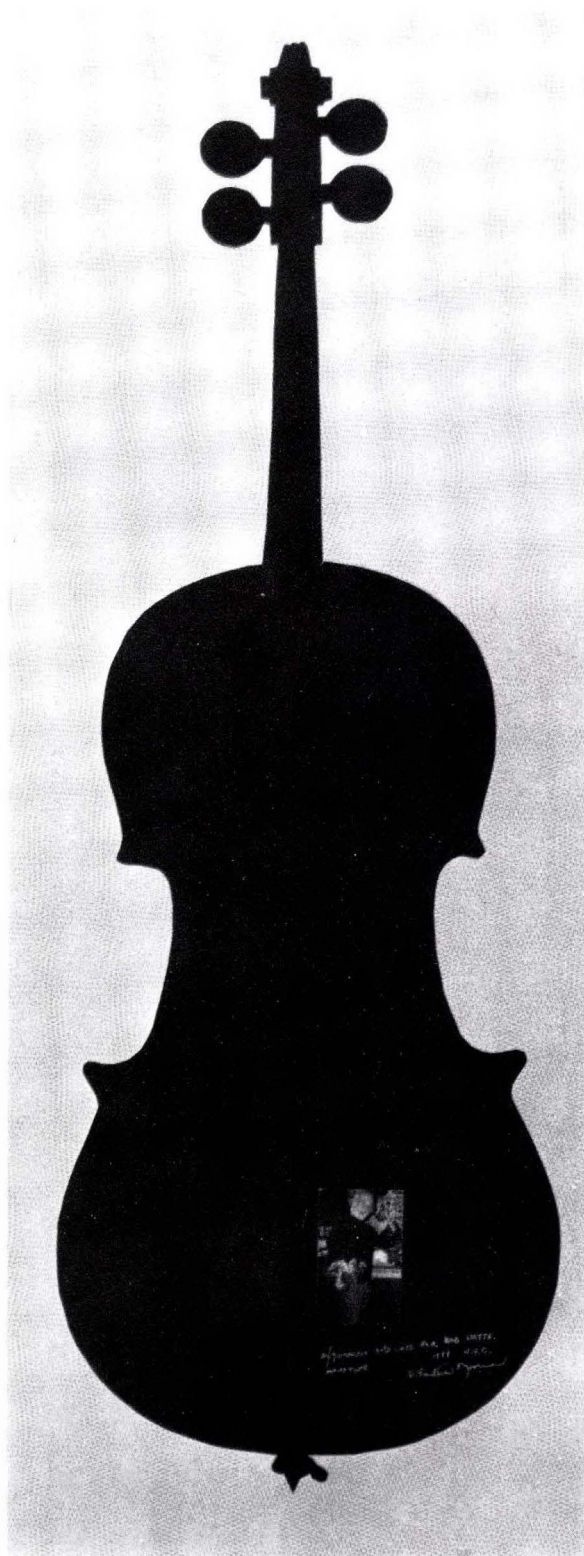
Larry Miller, *Genetic Code Copyright*, 1992



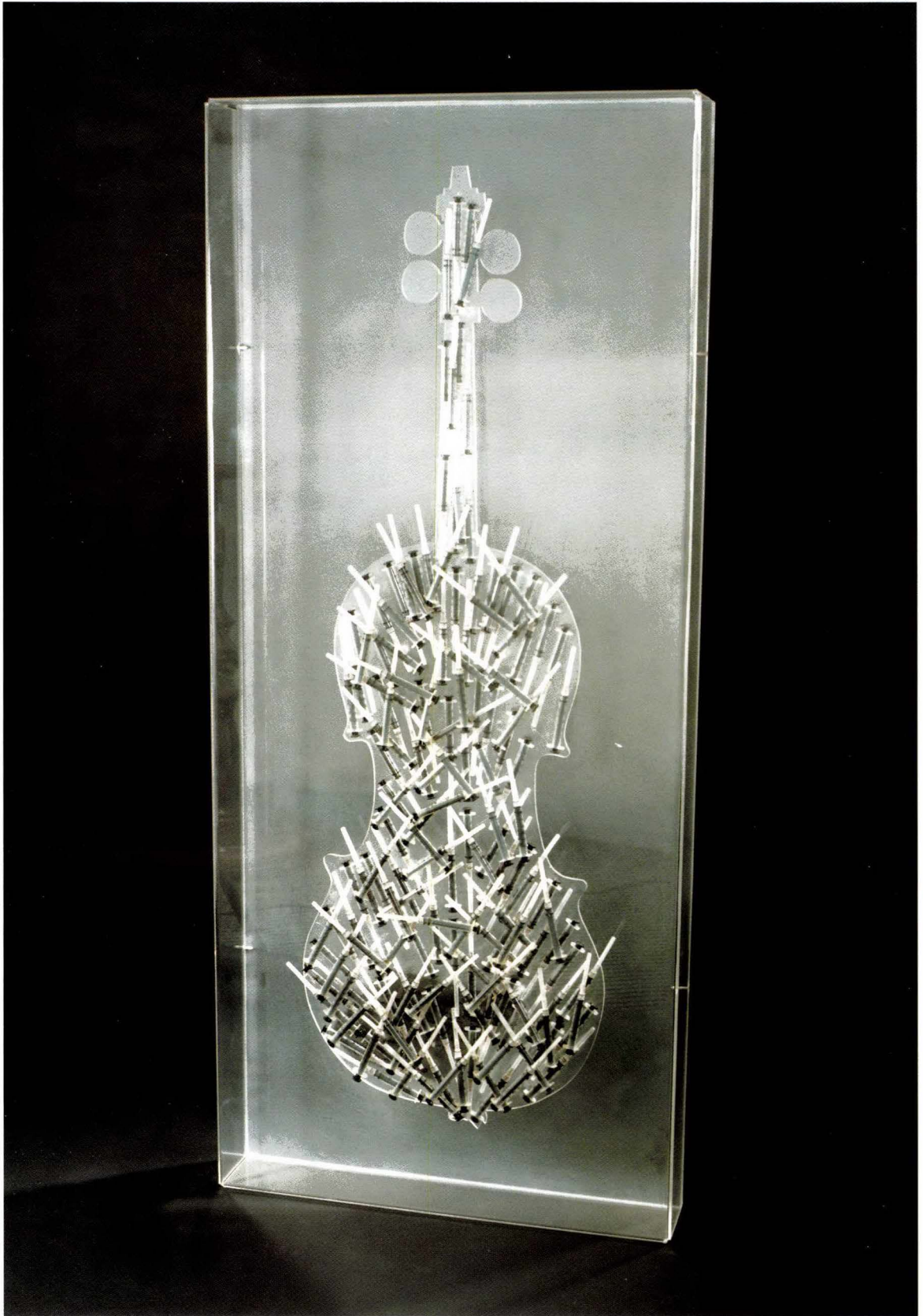
Larry Miller, *Orifice Flux Plugs*, 1974



Larry Miller, *Where Are You, Newton?*, 1992



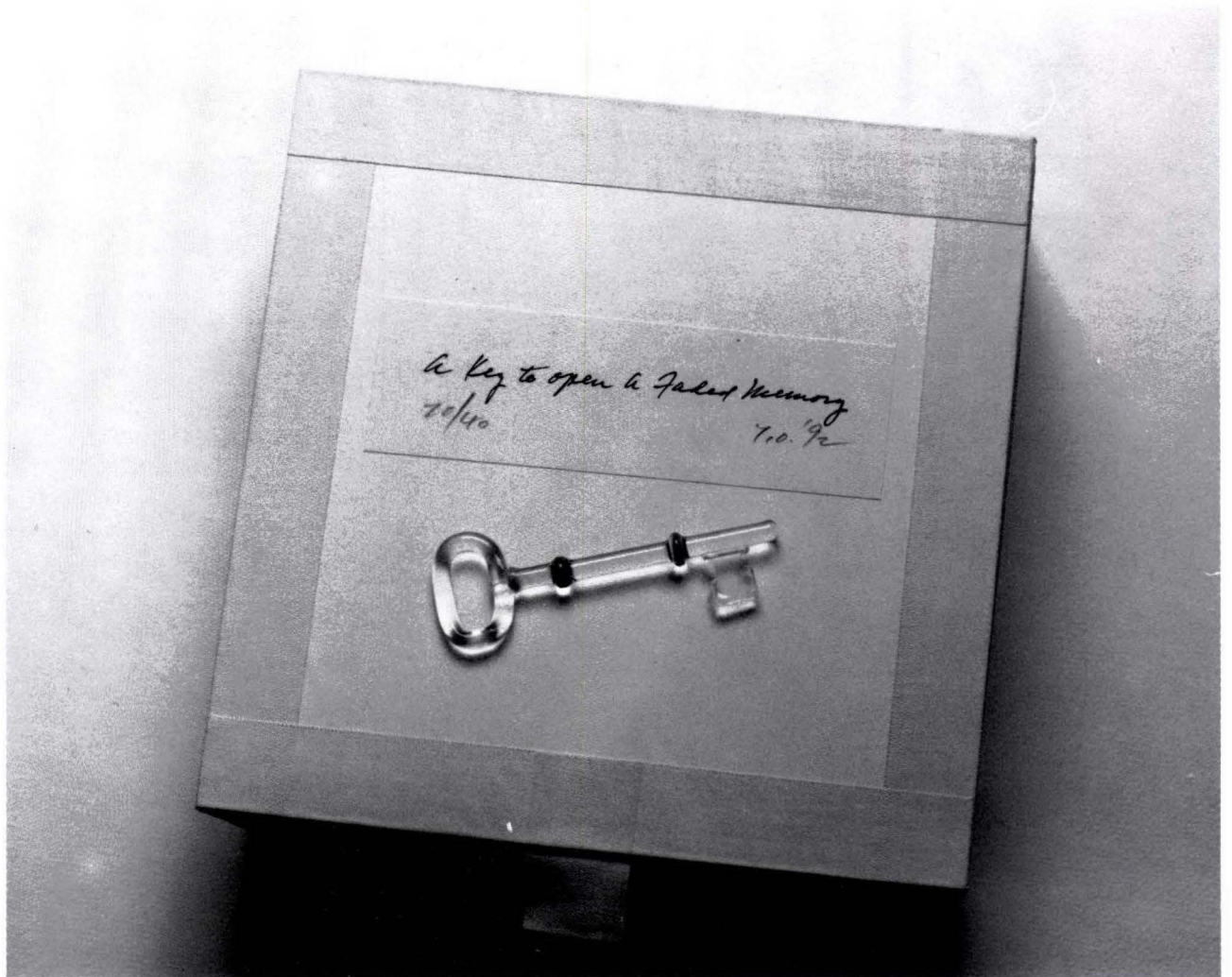
Charlotte Moorman, *Cello, With Homage and Love for Bob Watts*, 1988



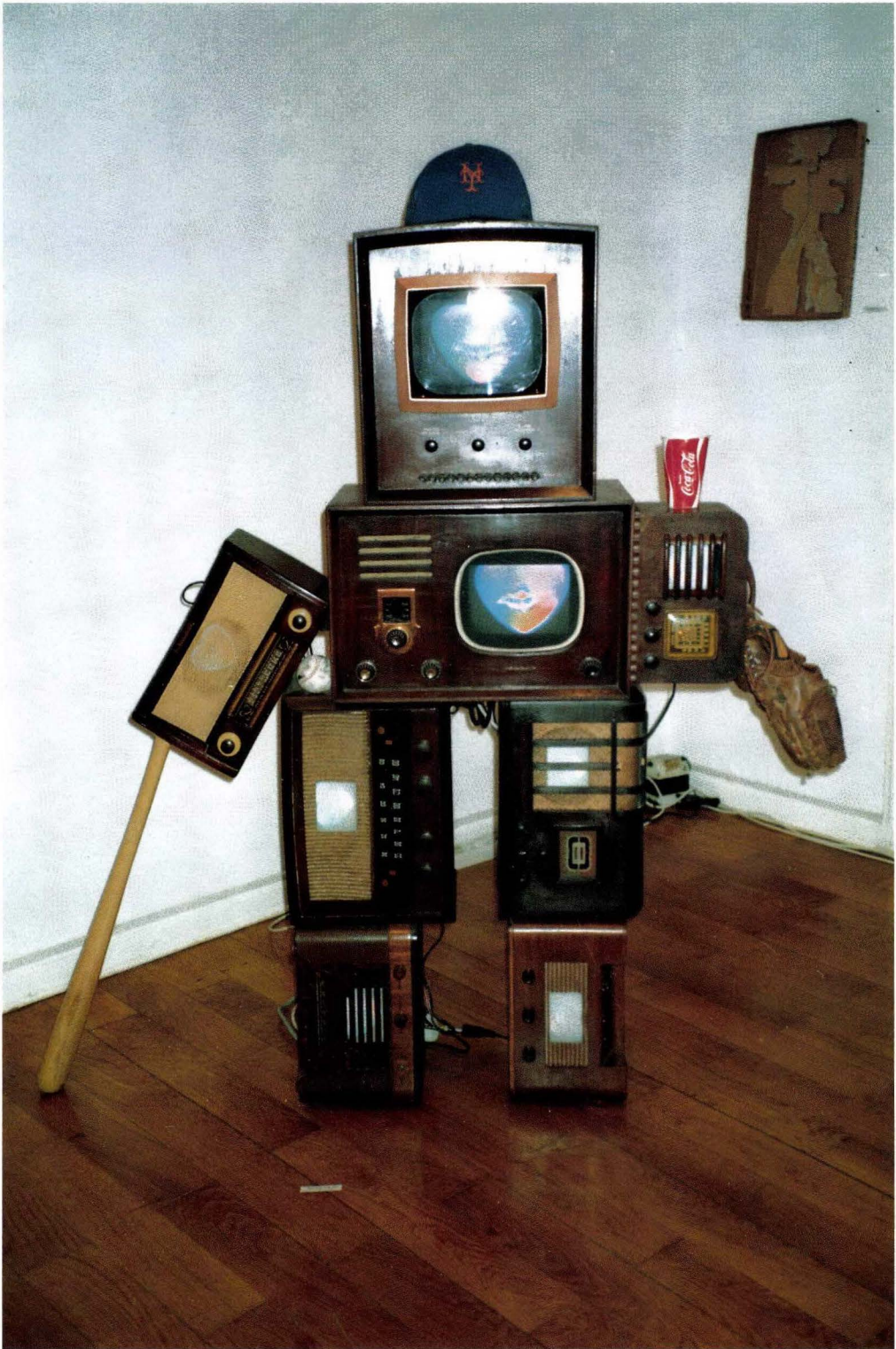
Charlotte Moorman, *Syringe Shadow Cello*, 1989



Charlotte Moorman, *Bomb Cello*, Homage to Buckminster Fuller, 1984



Yoko Ono, *A Key to a Faded Memory*, 1992



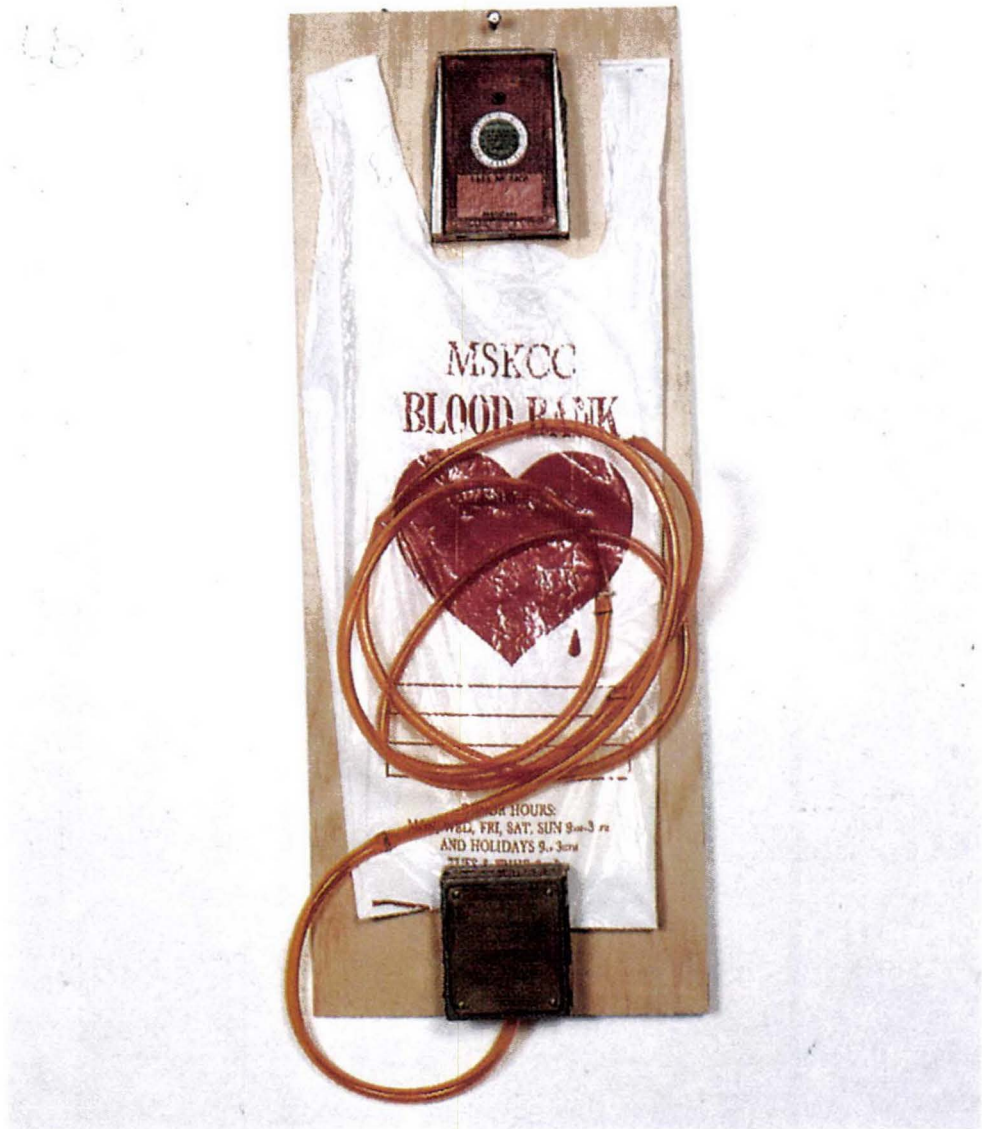
Nam June Paik, *Robot: The Baseball Player*, 1989



Nam June Paik, *Kinder TV*, 1974



Ben Patterson, *An Italian Symphony*, 1994

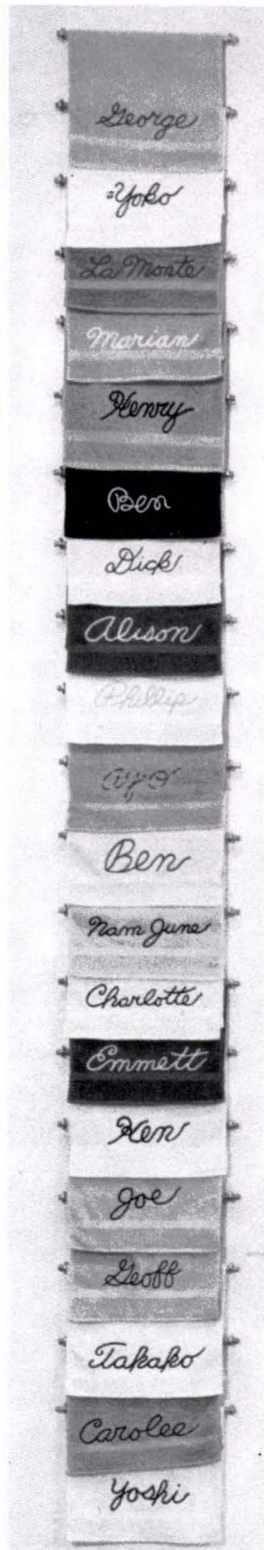


Ben Patterson, *Blood /Life/Bank*, 1990

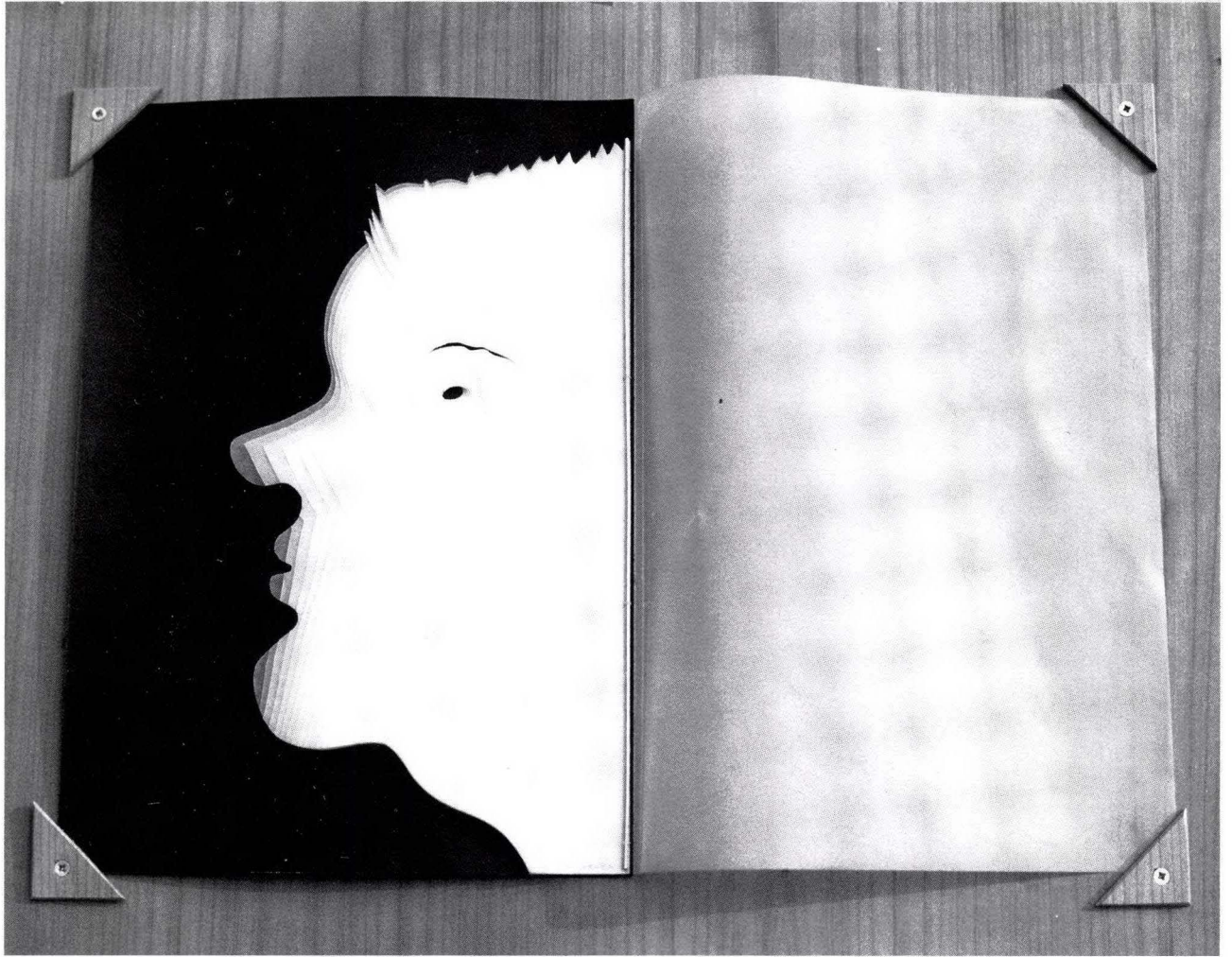


Who's there?

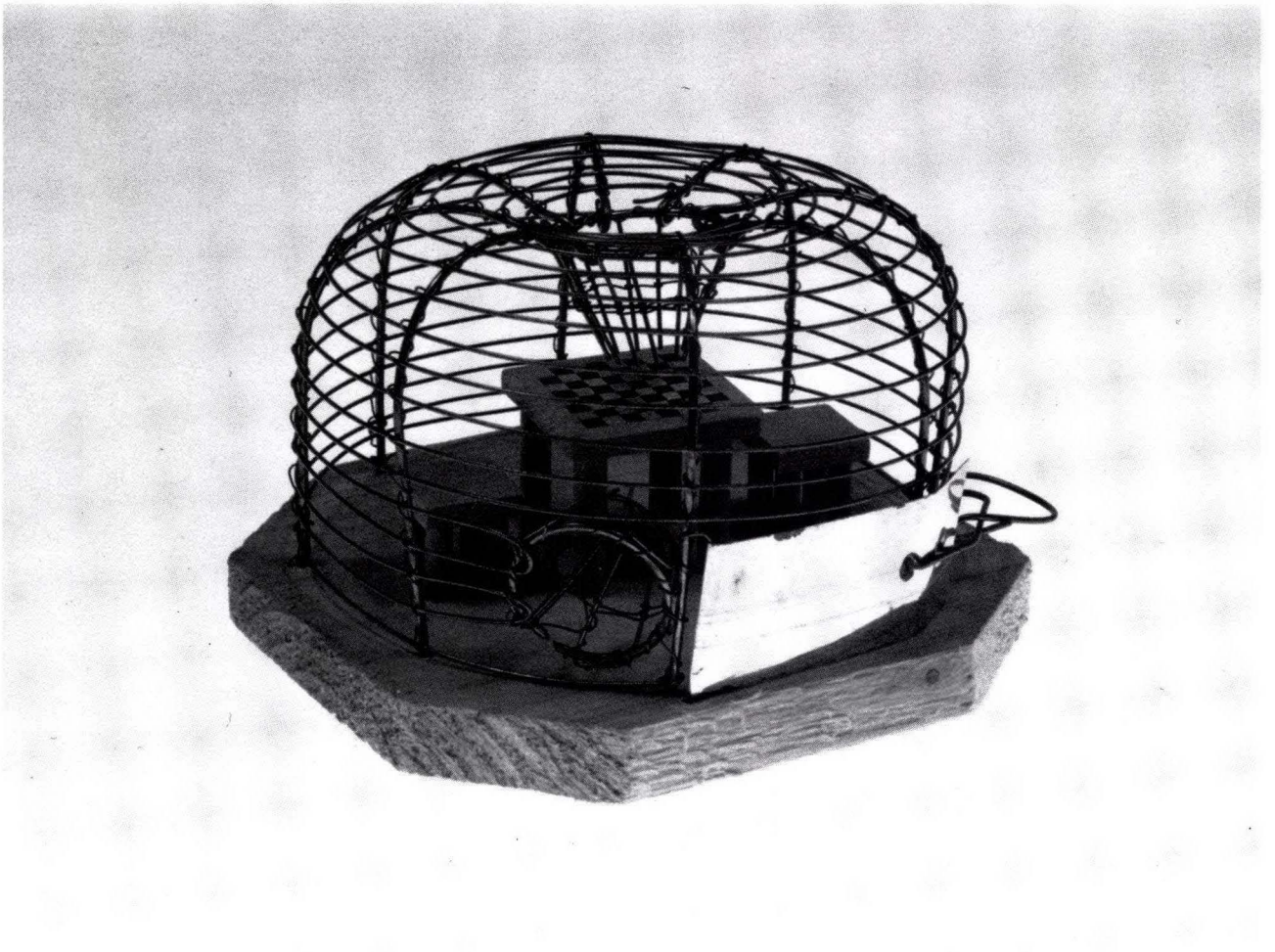
Jeff Perkins, *Knock Knock*, 1990/94



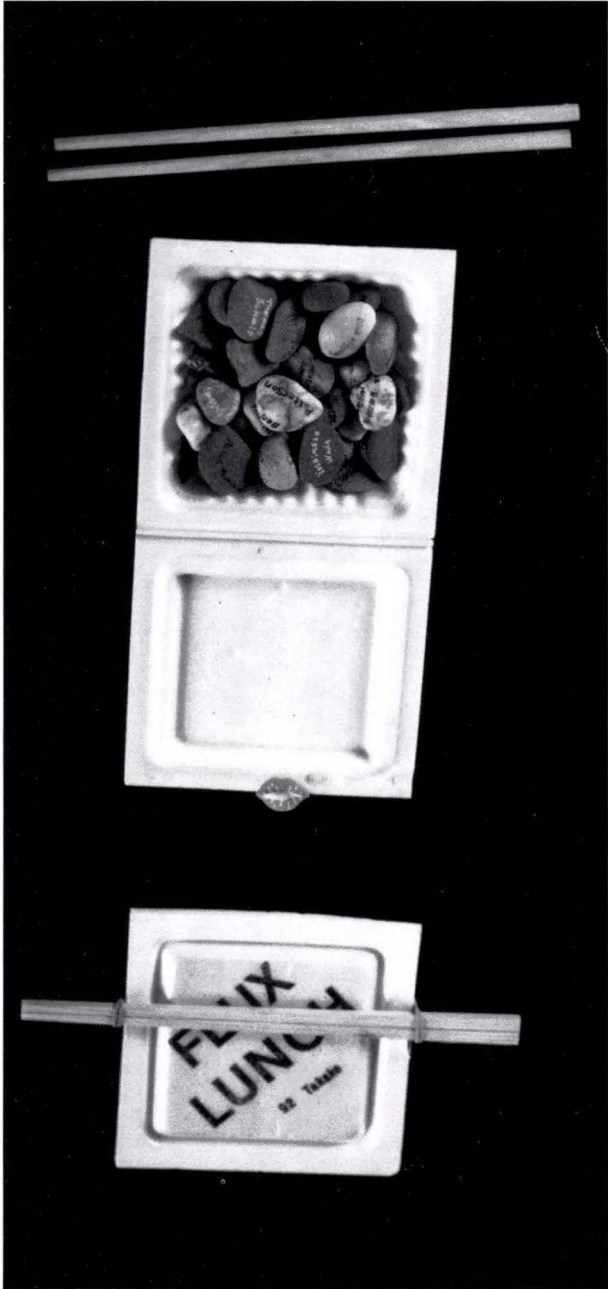
Jeff Perkins, *Endless Column*, 1989



Takako Saito, *Silhouette*, 1984



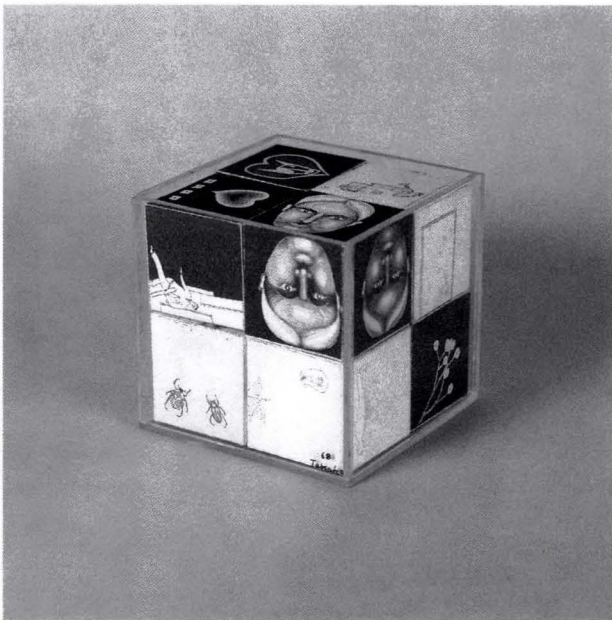
Takako Saito, *Für Schachspielmaniemäuse*, 1989



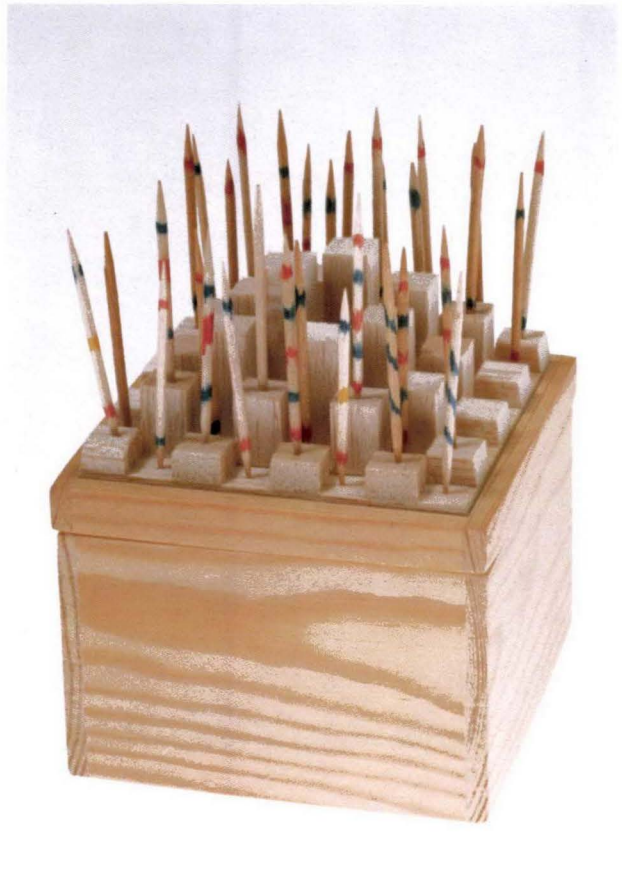
Takako Saito, *Fluxlunch*, 1992



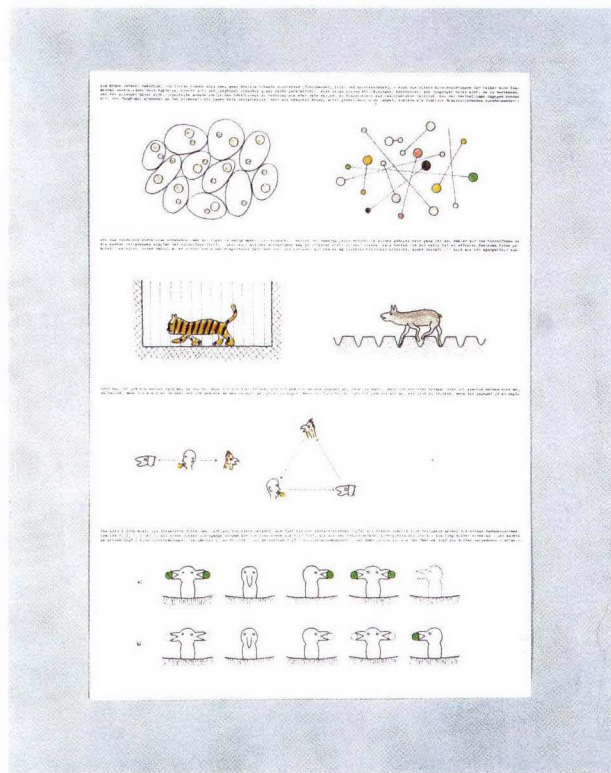
Takako Saito, *Music Bottle No. 2*, 1975



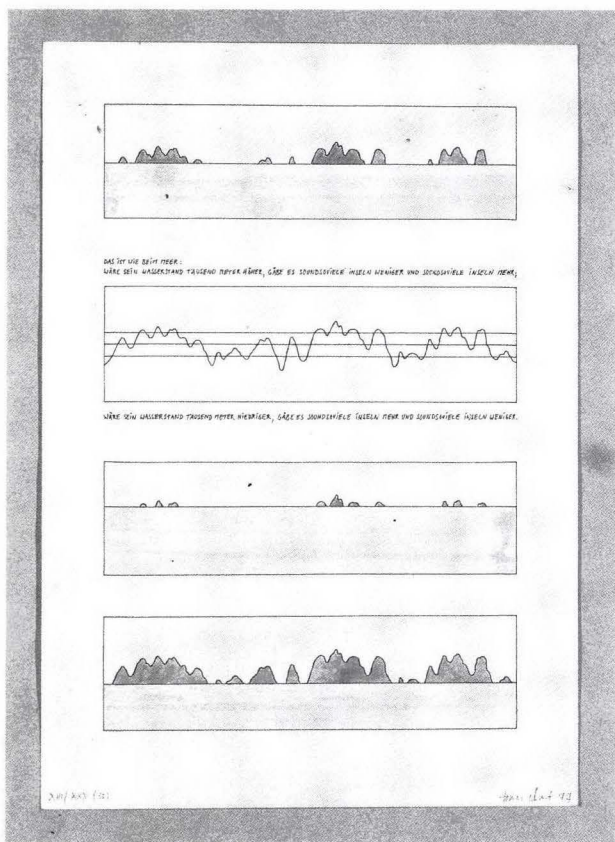
Takako Saito, *Is That All You Want from Me?*, 1968



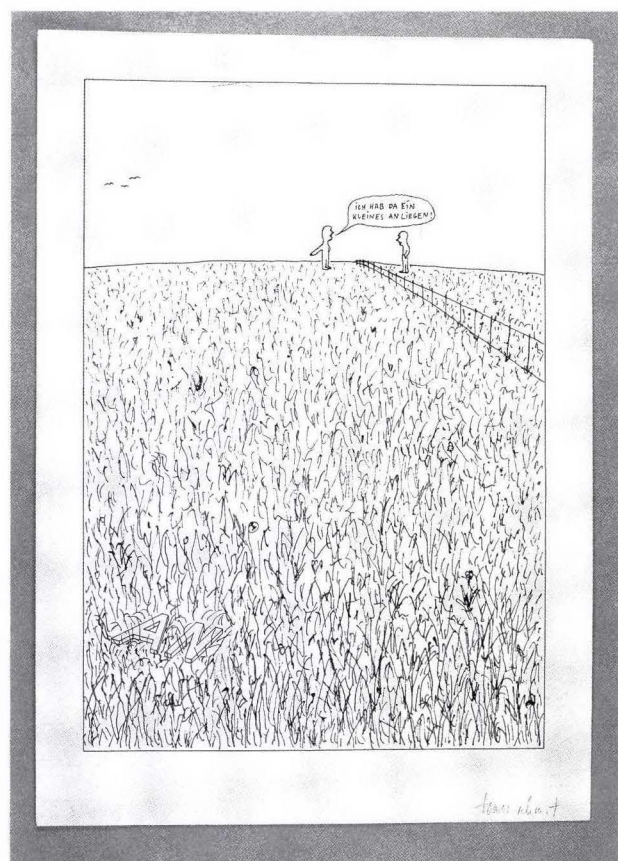
Takako Saito, *Mikadoschachspiel*, 1984



Tomas Schmit, *Zeichnung*, 1973



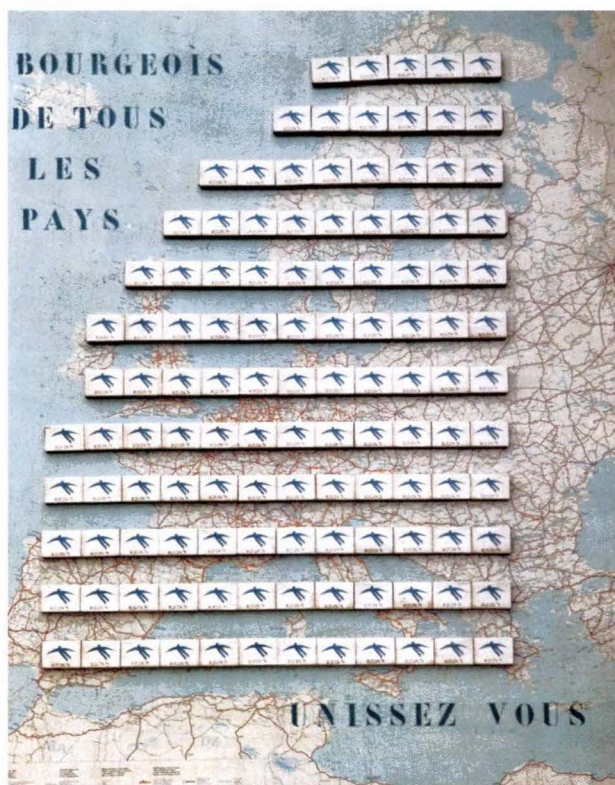
Tomas Schmit, *Zeichnung*, 1974



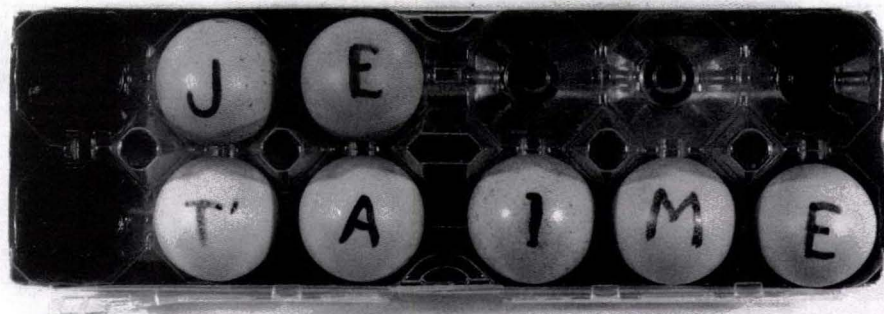
Tomas Schmit, *Zeichnung*, 1974



Serge III, *Les derniers bouteilles que j'ai bues*, 1988-89



Serge III, *Bourgeois de tous le pays unissez vous*, 1975



Serge III, *Je t'aime*, 1988



Carolee Schneemann, *Painting*, 1985



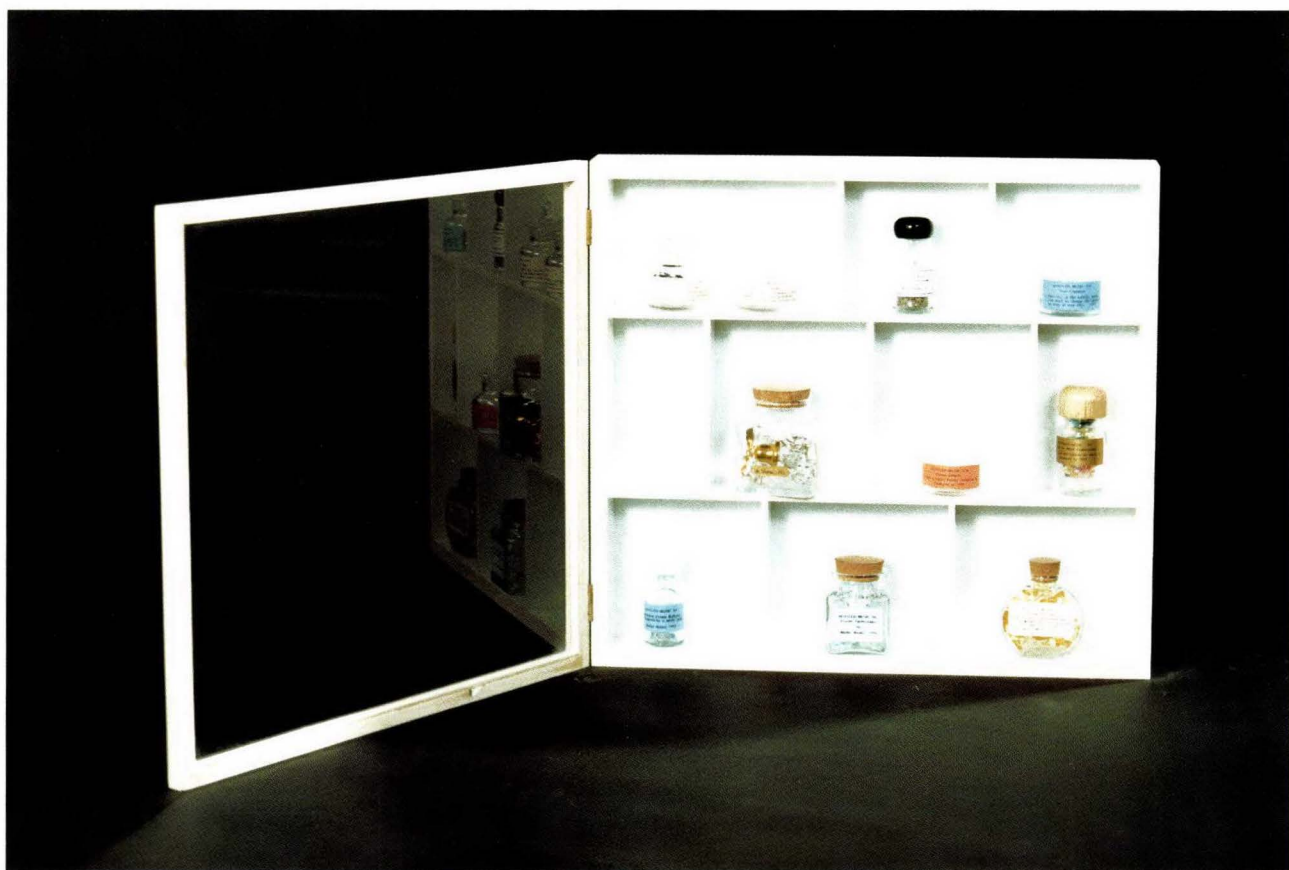
Carolee Schneemann, *Vulva Print*, 1987



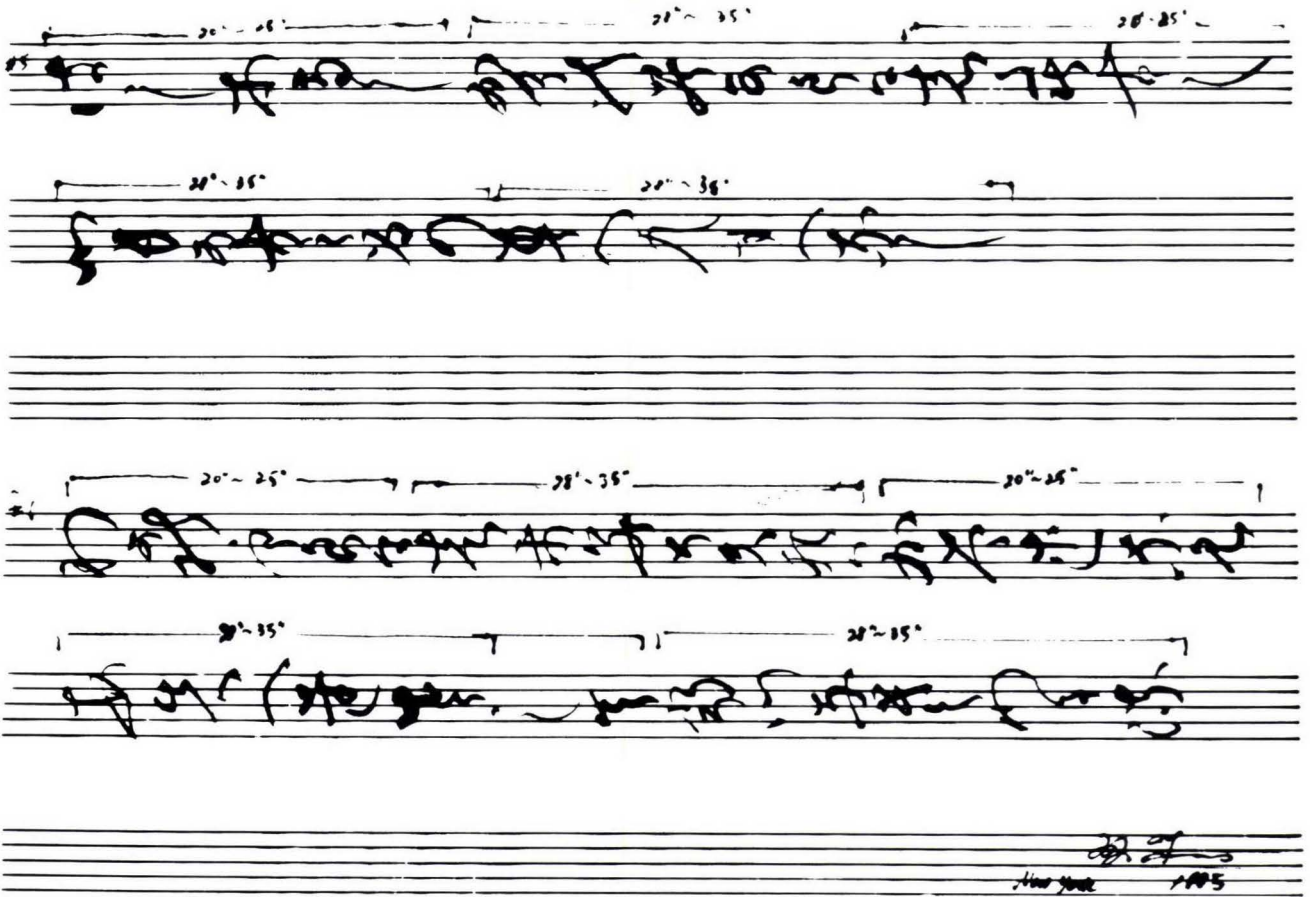
Paul Sharits, *Titolo sconosciuto*, 1988



Paul Sharits, *Record Poem*, 1991



Mieko Shiomi, *Bottled Music*, 1993



Yasuanao Tone, *Trio for a Flute Player*, 1985

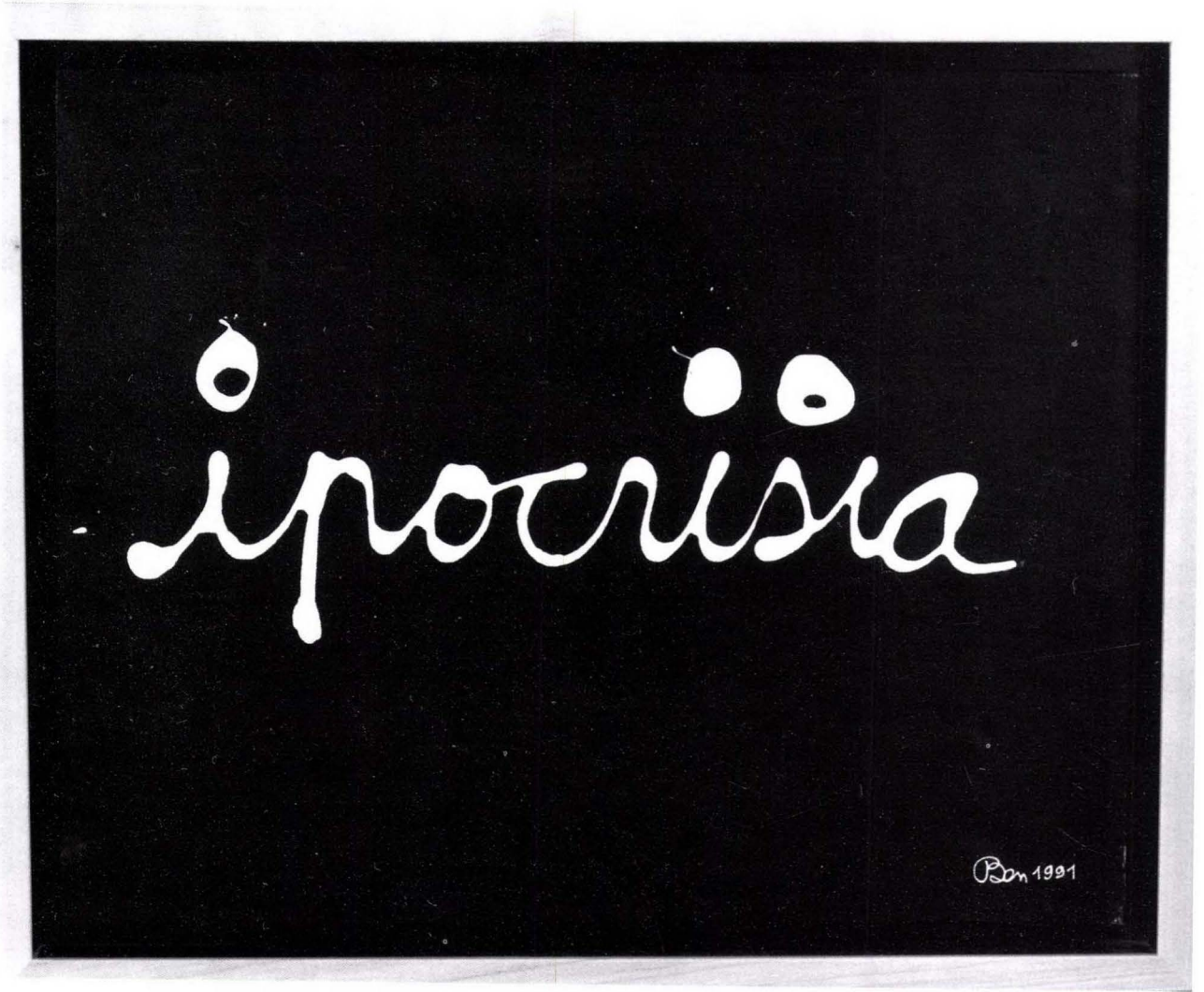
ethnies en luttés
pour



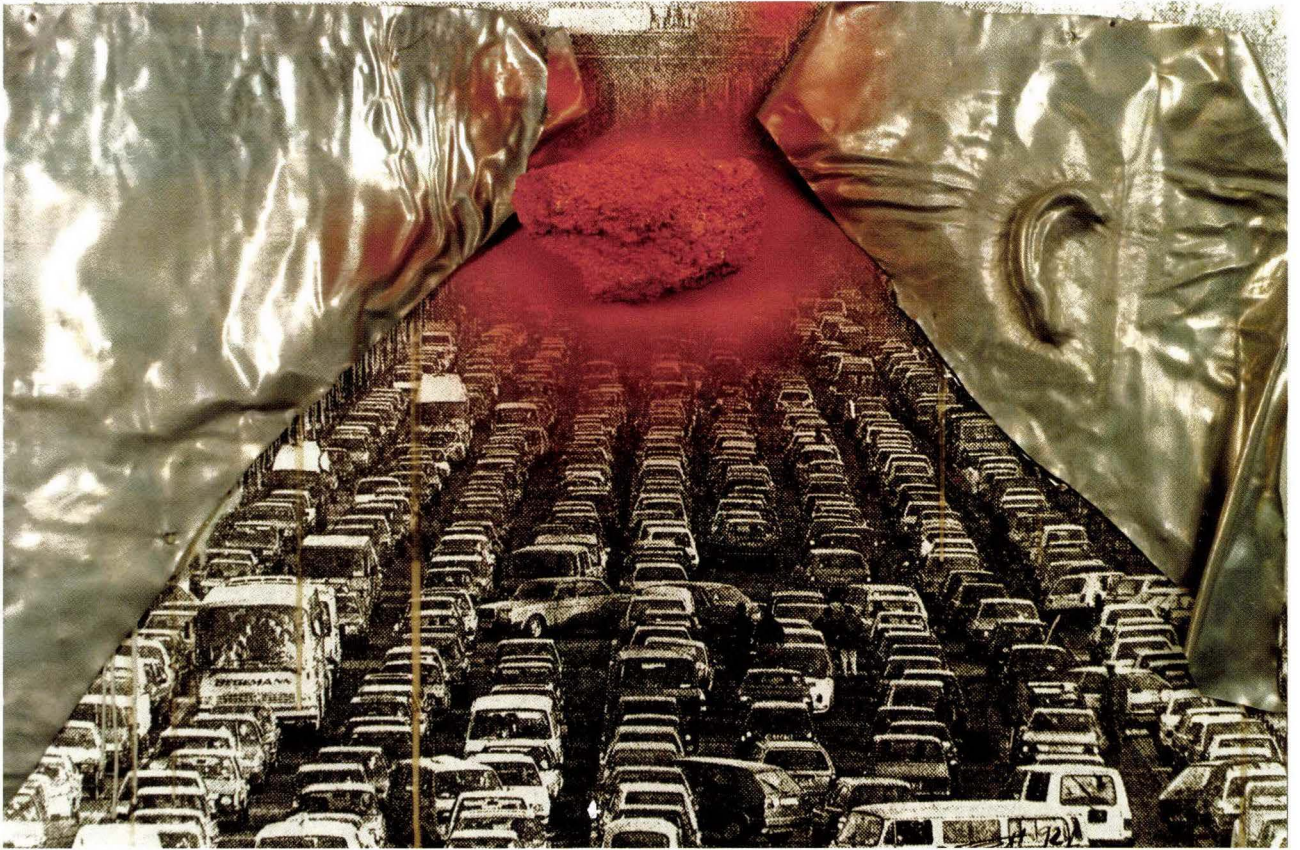
le droit à la différence

BV.
1979
50

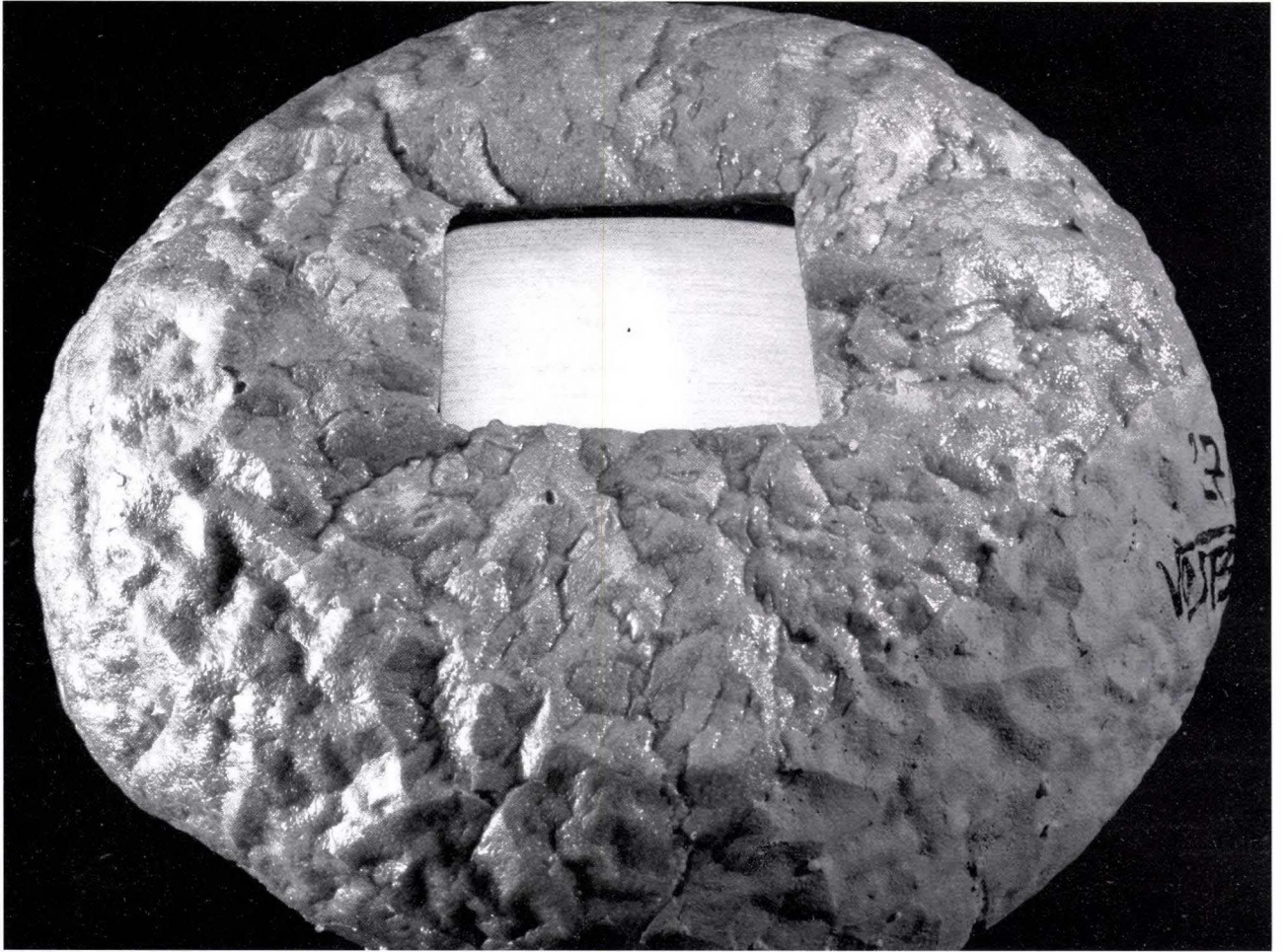
Ben Vautier, *La droit à la difference*, 1979



Ben Vautier, *Ipocrisia*, 1991



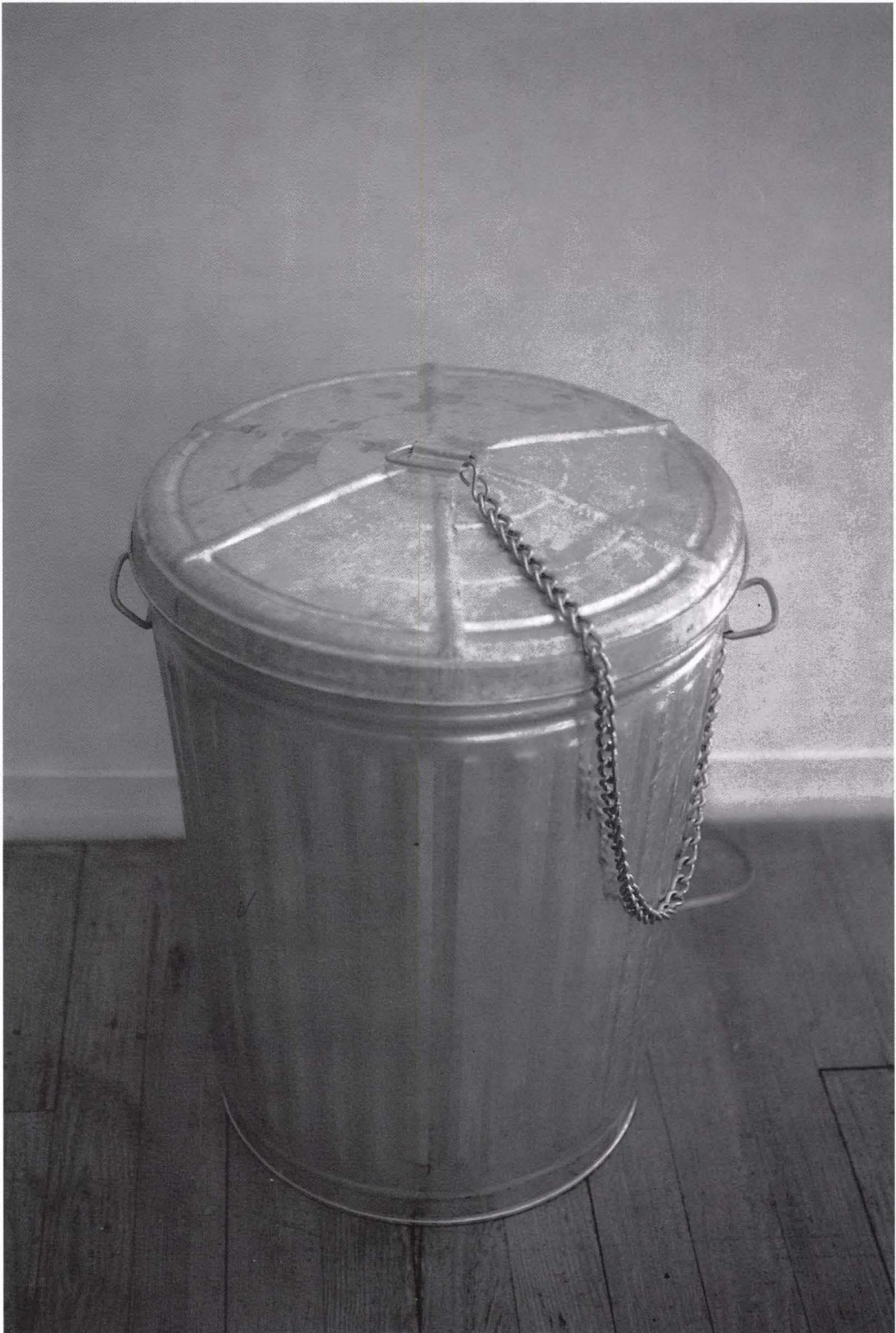
Wolf Vostell, *Herz und Ohr Berlin*, 1992



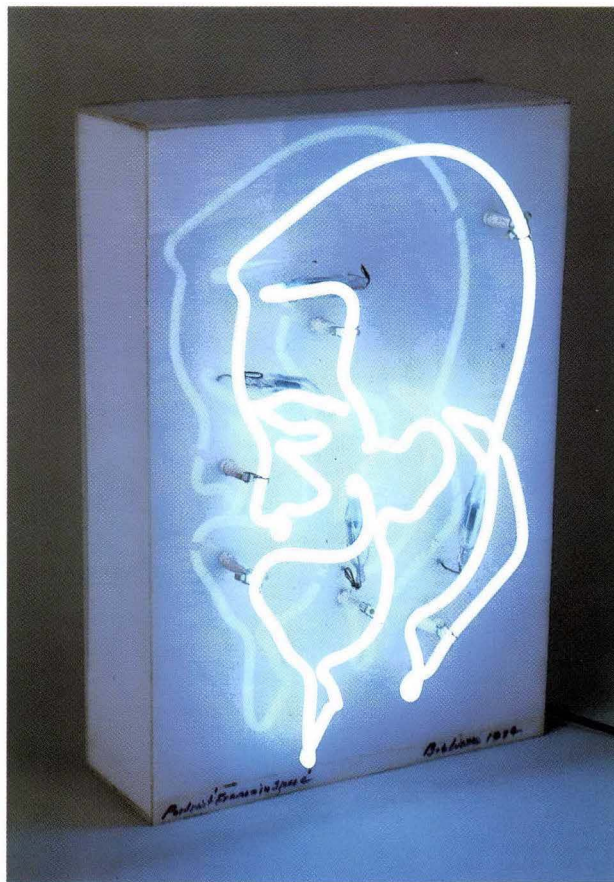
Wolf Vostell, *Berliner Brot*, 1994



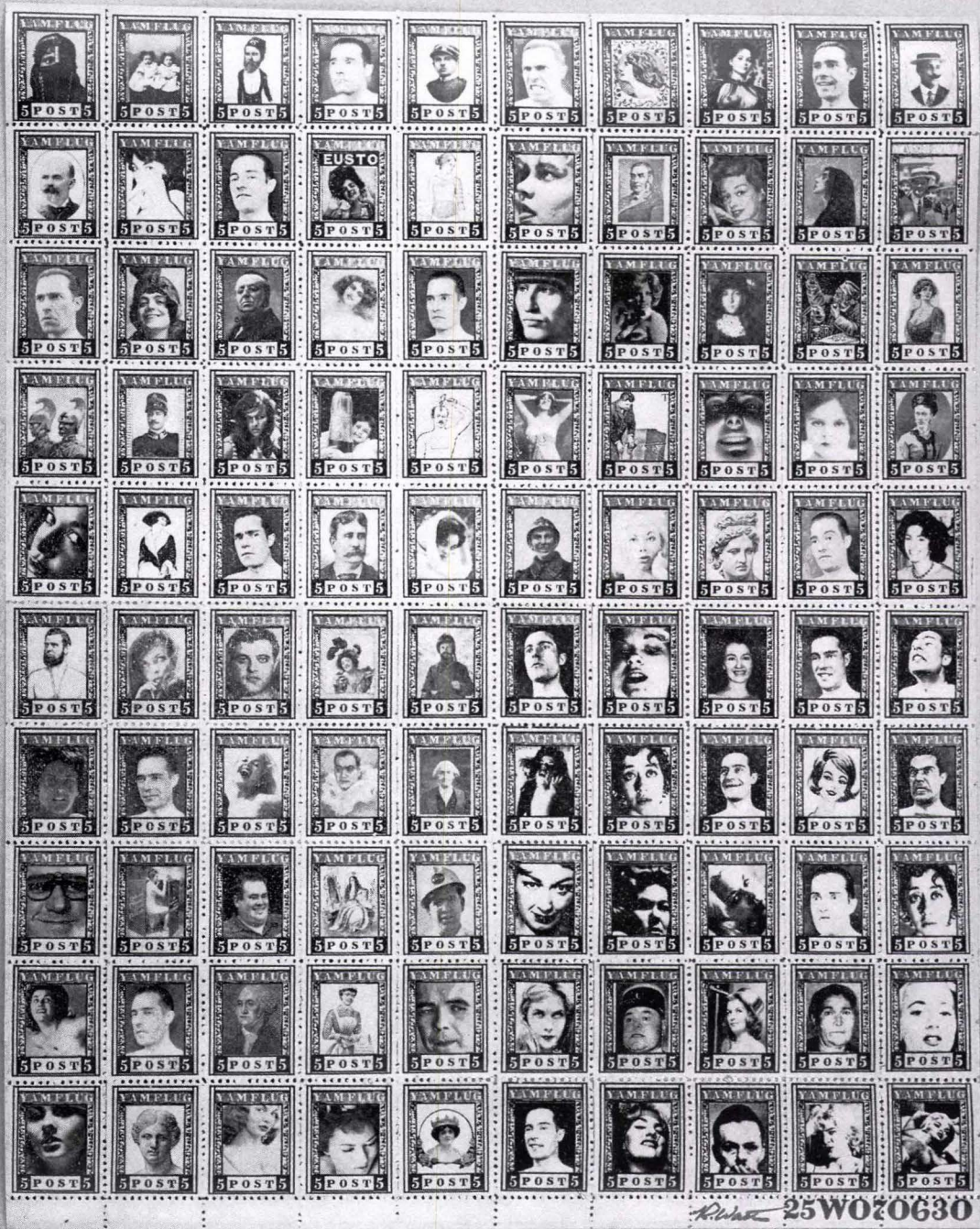
Yoshimasa Wada, *Earth Horn*, 1968/88



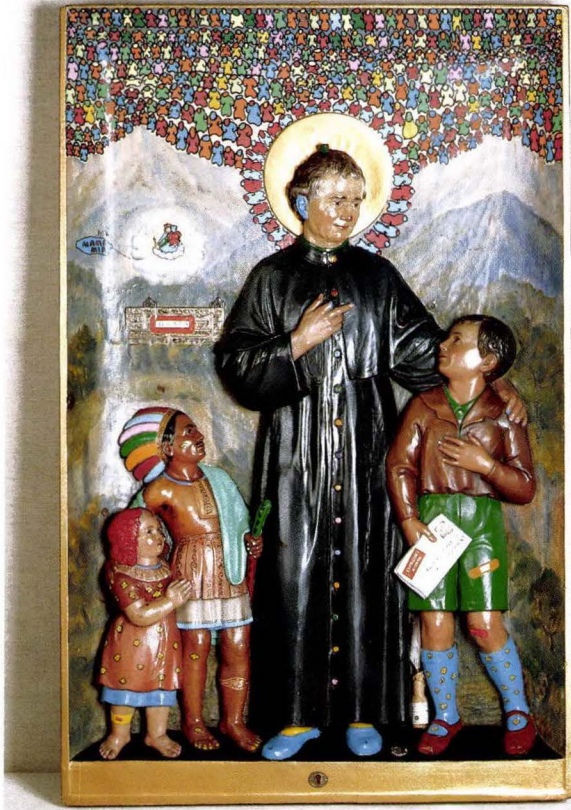
Yoshimasa Wada, *Alarming Trash Can*, 1988



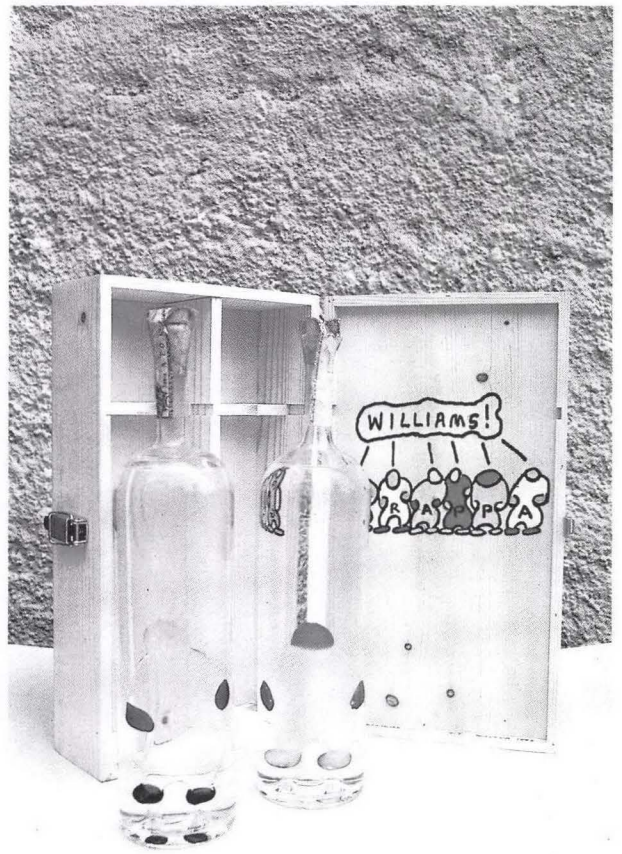
Bob Watts, *Neon Portrait of Francesco Conz*, 1984



Bob Watts, Yam Flug Flux Stamps 25W070630, s.d.



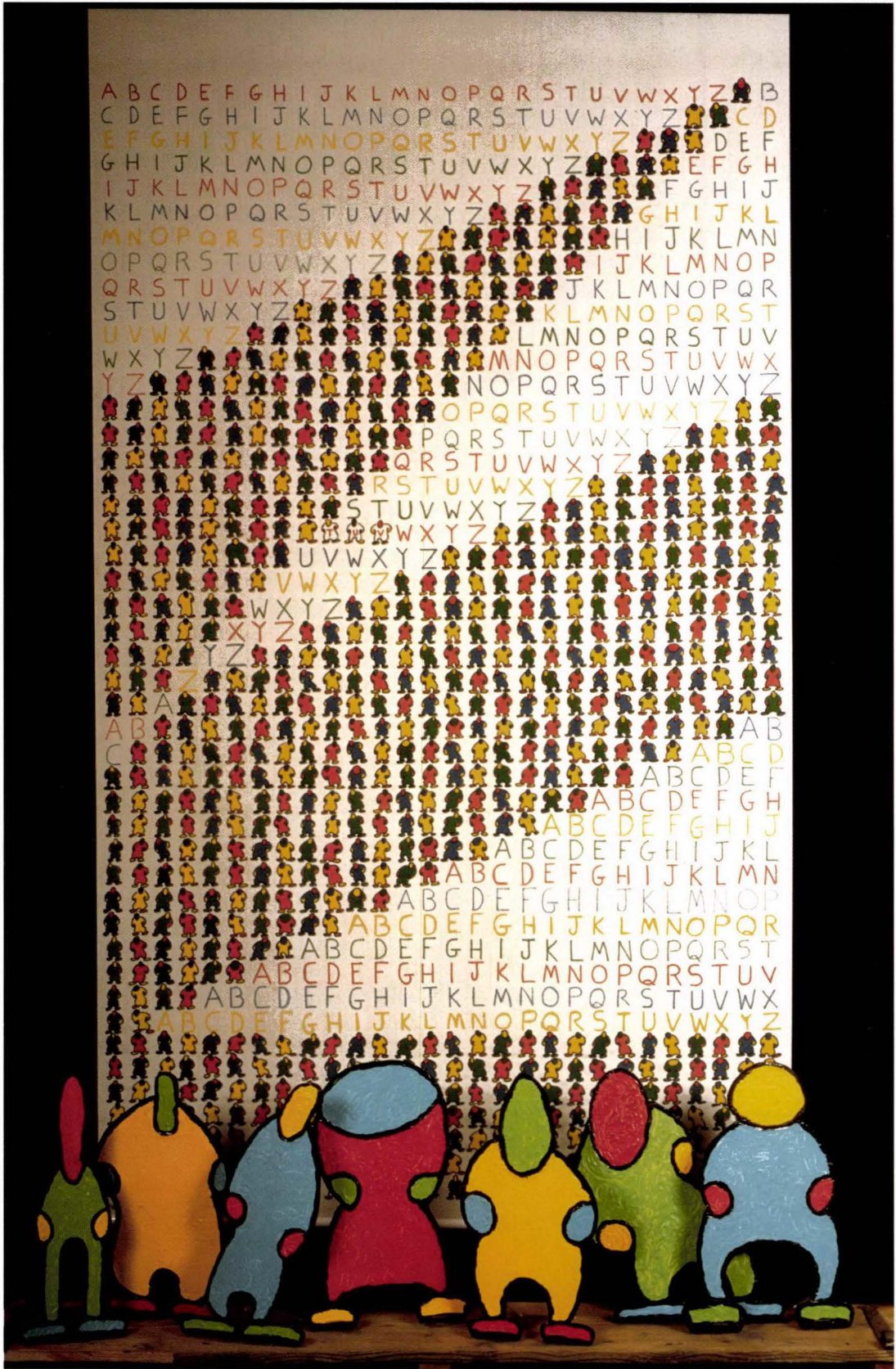
Emmett Williams, *What Happened to Your Finger, Father?*, 1989



Emmett Williams, *Grappa Williams*, 1993



Emmett Williams, *Enetolo*, 1993



Emmett Williams, *School Days*, 1992

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. Some time 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 No.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."

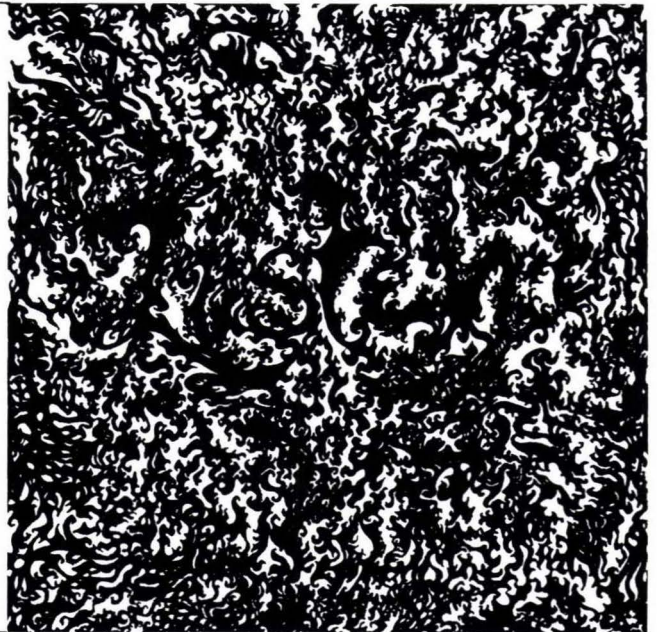
Composition 1960 #13
to Richard Huelsenbeck

The performer should
prepare any composition
and then perform it as
well as he can.

November 9, 1960

La Monte Young, *Composition 1960 No. 13*, 9/11/1990

La Monte Young
Composition 1960 #13
Performance 10 20 62
Marian Zazeela



Marion Zazeela, *Performance 10 20 62* of LY *Composition 1960 No. 13*, 1962

Gli artisti e le loro opere

Molti artisti inclusi nella presente mostra hanno partecipato alle manifestazioni tenutesi a Wiesbaden nel 1982 in occasione del ventesimo anniversario di Fluxus. Allora il compito di mettere insieme le loro biografie venne affidato a Robert Filliou ed Emmett Williams (assistiti da René Block) e tali biografie divennero il tema di ciò che Robert Filliou ed Emmett Williams hanno chiamato la loro "quinta coinvenzione" che si riallacciava alle precedenti coinvenzioni: 1) "The Spaghetti Sandwich", 1964; 2) "The Pink Earplug", 1964; 3) "The Pink Spaghetti Handshake", 1965; 4) "Extrasensory Misperception", 1965. Emmett Williams, più tardi, ha ribattezzato questo lavoro "settima coinvenzione," ricordando altre tre coinvenzioni, o forse addirittura "tre e mezzo". Comunque egli ci ha dato il permesso di riprodurla con alcune modifiche. Il testo originale è stato pubblicato in *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Informazioni biografiche sugli artisti inclusi nella "quinta coinvenzione" sono contenute in un piccolo riquadro nel quale vengono utilizzati i seguenti segni.

- * sta ad indicare che l'artista è stato ospite a Berlino nel programma per artisti del DAAD.
- ✎ sta ad indicare che l'artista è intervenuto al festival di Wiesbaden del 1962 e/o a quello del 1982.
- 🎵 sta ad indicare che opere dell'artista sono state eseguite al festival di Wiesbaden del 1962 e/o a quello del 1982.
- 👁️ sta ad indicare che l'artista era presente nel pubblico al festival di Wiesbaden del 1962 e/o a quello del 1982.

Il significato delle lettere dalla "A" alla "Z" e del punto interrogativo "?" viene chiarito nella tavola che accompagna la "quinta coinvenzione".

Le sigle WI, KS e B rimandano a mostre tenutesi nel anno 1982 e nelle quali erano presenti opere del relativo artista: Wiesbaden, Kassel e Berlino.

Informazioni biografiche non contenute nella "quinta coinvenzione" sono state prese da altre fonti e presentate in maniera più semplice.

Informazioni ulteriori possono essere ricavate dai cataloghi elencati nella bibliografia generale.

The Artists and Their Works

Many of the artists presented in the current exhibition were also a part of the festivities held in Wiesbaden in 1982, on the occasion of Fluxus' twentieth anniversary, and the task of compiling their biographies was entrusted to Robert Filliou and Emmett Williams (with a small measure of assistance from René Block). The lives of these artists thus became the subject of what Robert Filliou and Emmett Williams then defined as their "fifth co-invention"—after their previous co-inventions of 1) "The Spaghetti Sandwich," 1964, 2) "The Pink Earplug," [Der Rosarote Ohrenpfropfen] 1964, 3) "The Pink Spaghetti Handshake," 1965, and 4) "Extrasensory Misperception," 1965. Emmett Williams, moreover, was later to rename this work, calling it the "seventh co-invention," after remembering three, or perhaps "three and a half" others. In any case, he has given us his kind permission to reprint it, with a few emendations. The original version of the text was published in *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Biographical information on the artists included in the "fifth co-invention" is given in a small box, and the boxes make use of the following legends.

- * indicates that the artist had at some point been a guest resident of the DAAD artists' program in Berlin.
- ✎ indicates that the artist was present as a performer at the Wiesbaden Festivals of 1962 and/or 1982
- 🎭 indicates that the work of the artist was performed at the Wiesbaden Festivals of 1962 and/or 1982
- 👁 indicates that the artist was present as an observer in the audience at the Wiesbaden Festivals of 1962 and/or 1982

The bold-faced letters "A" to "Z" and the "?" can be interpreted by directly consulting the table of the "fifth co-invention."

The initials WI, KS and B are indications of the exhibition venues in which the artists' works were displayed during the 1982 festivities: Wiesbaden, Kassel and Berlin.

Biographical information on the artists who were not included in the "fifth co-invention" has been compiled from other sources and presented more simply.

Further biographical information can be found in the sources that are listed in our general bibliography.

Robert Filliou and/und Emmett Williams

present präsentieren
 their fifth co-invention ihre fünfte Zusammenerfindung
 based on an idea of basierend auf einer Idee von
 René Block

How-to-find-hard-to-find-facts- wie-zu-findende-schwer-zu-findende-Fakten- about-fluxus-fellows-and-friends über-Fluxus-Kerle-und-Kumpel

The following list of characters is only tentative, and can be added to, or subtracted from, by the characters themselves, or by any readers of this biographical guide.

Consult the alphabetical table, then enter, in the space provided, the letters that you think best describe any or all of the characters listed.
 (And of course you can add or delete names.)

Fill in the numerical table with facts or qualities that you think should be added to better describe the list of characters.

Return your contributions as early as possible to
 Hanns Sohm, Bahnstrasse 38, D 7145 Markgröningen, Germany

If you prefer, forget whole thing, and be content with the many confusing and contradictory autobiographies, biographies and bibliographies that already exist, or soon will.

- 1 Die folgende Aufstellung von Merkmalen hat Vorschlagscharakter. Eigenschaften können von den Betroffenen oder jedem Leser dieses biographischen Führers hinzugefügt oder gestrichen werden.
- 2 Lesen Sie die alphabetische Tabelle, tragen Sie dann in die dafür vorgesehene Zeile diejenigen Buchstaben ein, von denen Sie meinen, daß sie am treffendsten eine oder alle Personen beschreiben. (Natürlich können Sie Personen auslassen oder hinzufügen.)
- 3 Fügen Sie in die numerische Tabelle weitere Tatsachen oder Merkmale ein, von denen Sie glauben, daß sie die Beschreibung der Personen vervollständigen.
- 4 Senden Sie Ihren Beitrag so bald wie möglich an Hanns Sohm, Bahnstraße 38, 7145 Markgröningen.
- 5 Sie können aber auch das Ganze vergessen und sich nach wie vor mit den vielen verwirrenden und widersprüchlichen Autobiographien, Biographien und Bibliographien, die bereits erschienen sind und ständig erscheinen, begnügen.

- Usually needs money and/or does strange things to make living
- A prophet in his own land
- Nomadic life, fortunately or unfortunately
- Poetical implications
- Attended John Cage's classes at the New School
- Children
- Big postage bills
- Knows a thousand fungi
- Really studied art
- Can laugh at own work
- Meeting(s) of East and West
- Can dream of vacations in faraway places
- Frames own works
- Did it first, too
- Political implications
- Really studied music
- Follows the stars
- Tends to be optimistic
- Film and video
- Work hasn't changed in 20 years
- In vino veritas
- Interested in alternative means of publishing
- Training in mathematics or science
- Creative cookery
- Performer
- Married at least once
- Hopes nothing has been left out

- A braucht zumeist Geld und/oder tut seltsame Dinge zwecks Überlebens
- B ein Prophet im eigenen Lande
- C Nomadenleben, glücklicher- oder unglücklicherweise
- D poetische Bindungen
- E besuchte John Cages Kurse an der New School
- F Kinder
- G verschickt Briefe von Post
- H kennt tausend Pilze
- I studierte richtig Kunst
- J kann über eigene Arbeiten lachen
- K ost-westliches
- L träumt von Ferien auf einsamen Inseln
- M rahmt seine Arbeiten
- N tat's auch als Erster
- O politische Bindungen
- P studierte richtig Musik
- Q beugt sich den Sternen
- R neigt zu Optimismus
- S Film und Video
- T das Werk ist seit 20 Jahren unverändert
- U in vino veritas
- V interessiert an alternativen (Ver)-Öffentlichkeits(ungs)-Formen
- W mathematische oder naturwissenschaftliche Ausbildung
- X phantasievolle Küche
- Y Performer
- Z wenigstens einmal verheiratet
- ? hoffentlich nichts ausgelassen

Other categories (to be filled in and used if needed)

Andere Merkmale (eintragen und falls erforderlich verwenden)

| | | |
|-------|---|-------|
| _____ | 1 | _____ |
| _____ | 2 | _____ |
| _____ | 3 | _____ |
| _____ | 4 | _____ |
| _____ | 5 | _____ |
| _____ | 6 | _____ |
| _____ | 7 | _____ |

ROBERT FILLIOU E EMMETT WILLIAMS

presentano la loro "quinta coinvenzione" basata su un'idea di René Block

come-trovare-dati-difficilmente-trovabili-sugli-amici-e-colleghi-Fluxus

- 1 La seguente lista è da intendersi come proposta. Le persone in questione, ma anche ogni lettore della guida biografica, potrà aggiungere altre "caratteristiche" o levarne a volontà.
 - 2 Leggere l'elenco alfabetico, poi inserire nello spazio le lettere che più corrispondono alle rispettive persone.
(Si intende inoltre che l'elenco può essere allungato o accorciato a volontà).
 - 3 Aggiungere, nel quadro, altri fatti o altre "caratteristiche" che a Suo avviso contribuiscano a completare l'immagine delle persone stesse.
 - 4 Mandare il Vostro contributo al più presto possibile a Hanns Sohm, Bahnhofstraße 38, 7145 Markgröningen.
 - 5 Volendo si può dimenticare tutto e servirsi semplicemente delle numerose e contraddittorie autobiografie, biografie e bibliografie già apparse e che continuano ad apparire.
- A** ha di solito bisogno di soldi e fa cose strane pur di sopravvivere
B profeta in patria
C Vita da nomade, per fortuna o per sfortuna
D connotazioni poetiche
E frequentò i corsi di John Cage alla New School
F figli
G spedisce montagne di posta
H conosce mille funghi
I ha veramente studiato arte
J riesce a ridere del proprio lavoro
K incontro oriente/occidente
L sogna le vacanze su un'isola deserta
M incomincia i suoi lavori per conto proprio
N è stato fra l'altro il primo
O connotazioni politiche
P ha veramente studiato musica
Q si inchina alla volontà delle stelle
R tende ad essere ottimista
S film e video
T il suo lavoro non cambia da vent'anni
U in vino veritas
V ama pubblicazioni di carattere alternativo
W formazione scientifica o matematica
X cuoco pieno di fantasia
Y performer
Z sposato almeno una volta
? spera di non aver dimenticato niente



Altre caratteristiche (inserirle qui e utilizzarle, se necessario)

- 1 _____
- 2 _____
- 3 _____
- 4 _____
- 5 _____
- 6 _____
- 7 _____

Eric Andersen

nato/born 1943

vive a/lives in Copenhagen

A F N P S U V W Y ZWiesbaden 1982  

WI

- *The Crying Place*, 1988
Scatola di mogano con pietra di Verona e vari accessori per il pianto, Edizioni Conz, 27 x 45 x 27 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Four Photos with Jam*, 1982
Smaltato con confezione di confetti e foto, 13 x 10 x 7 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Una informazione in più*, 1995
Acciaio e legno, 66 x 70 x 10,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

- *Monumento al bicchiere socialista*, 1994
Legno plastificato, plexiglass, vetro, 165 x 100 x 100 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Ay-O

nato/born 1931

vive a/lives in New York eland Tokyo

B C D F H I J K L N Q R U V W Y Z

WL/KS




- *Rainbow Heart III/IV*, 1988
Bandiera, Editions Gran Pavese, 300 x 200 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Ten Stories Apartment*, 1992
Torre di 40 "finger boxes", legno di cedro e diversi oggetti, 23 x 23 x 97 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

George Brecht

nato/born 1925

vive a/lives in Köln

A D E F G J K L M N Q R U V W Y ZWiesbaden 1962 Wiesbaden 1982  

WL/KS/B

- *Bronze*, 1981
Multiplo in bronzo, Edizioni Factotum Art, 29 x 12 x 0,5 cm.
Collezione Parise, Colognola ai Colli

- *Chair Event*, 1967

Due testi, Edizioni 912, 53 x 50 cm. e 53 x 25 cm.,
più sedia ed oggetto.

Collezione Parise, Colognola ai Colli

- *Fluxdeck*, 1966/69

Scatola di plastica con 64 carte da gioco,
7 x 9 x 2 cm.

Collezione Conz, Verona

- *Licorice Portrait of Daniel Spoerri*, 1969/70

Scatola di legno con liquirizia e vari oggetti,
36 x 45 x 7 cm.

Collezione Conz, Verona

- *Paradox Shirt*, 1990

Testo su camicione da notte, Edizioni Conz,
106 x 82 cm.

Collezione Bonotto, Bassano

- *Paravento*, 1990

Legno dipinto con nastri colorati,
172 x 153 x 2 cm.

Collezione Parise, Colognola ai Colli

- *Sonnensalz*, 1970

Pacco di sale da 500 grammi, Editions
Hundertwasser, 14 x 7 x 4,2 cm.

Collezione Conz, Verona

- *Valoche (Games and Puzzles)*, 1970

Scatola di plastica con vari oggetti,
24,5 x 33 x 6 cm.

Collezione Conz, Verona

- *Wateryam*, 1962




Scatola di plastica con testi, 13 x 23 x 6 cm.

Collezione Conz, Verona

Giuseppe Chiari

nato/born 1926

vive a/lives in Firenze

A D J N P R U V W X Y ZWiesbaden 1962 Wiesbaden 1982  

WI/KS/B

- *Spartito*, 1965

Carta da lucido, dodici fogli, ciascuno
36 x 23 cm.

Collezione Conz, Verona

Henning Christiansen

nato/born 1932

vive a/lives in Askeby/Denmark

A D F F F H J N O P R V Y ZWiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *All the Cage Is a Stage, Version 1*, 1991
Due fotografie a colore con testo, ciascuna
10 x 15 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *All the Cage Is a Stage*, 1992
Gabbia per uccelli con due canarini vivi,
contornato da un dipinto in acrilico su plexiglass,
135 x 75 x 43 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *behov - bisogno - need - etc.*, 1992
Acrilico su carta con collage, 57 x 76,5 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Bla bla Canary*, 1992
Dischi fonografici prodotti da H. C., con acrilico e
collage, tre di una edizione di cinque, ciascuno
Ø 30 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Cage Stage No. 1*, 1992
Acrilico su carta con collage, 57 x 76,5 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Dylan Thomas*, 1982
Disco fonografico prodotto da H. C., con acrilico
e collage, Ø 30 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia



Collettivo

- *Grappa Fluxus*, 1992/93
(Corner, Dupuy, Hendricks, Knowles, Patterson,
Williams)
Legno, vetro, plexiglass, grappa, Edizioni
Lunardon & Scoglio, 50 x 35 x 10 cm.
Collezione Massimo Lunardon, Molvena
- *Frammento dal mondo, Bottiglia con animale,*
The Alchemy of Roots, 1993
(Corner, Knowles, Hendricks)
Vetro ed oggetti vari, Edizione Alphameg di
Lunardon & Scoglio, 37 x 37 x 12 cm.
Collezione Massimo Lunardon, Molvena

Philip Corner*

nato/born 1933

vive a/lives in Cavriago/Italia

A D J K L N P Q R U V Y ZWiesbaden 1962 Wiesbaden 1982 


WI/KS/B

- *Un frammento dal mondo no. 1*, 1994
Vetro, metalli e legno, Edizioni Lunardon &
Scoglio, 38 x 40 x 13,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *The Piece of Reality for Today*, 1970
Scatola di cartone con testi e specchi, Editions
Hundertmark, 11 x 11 x 3 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Realfantastic (Erotica fantastica)*, 1978
Sei serigrafie su fliselina, 104, x 154,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Seasonal Collections (summer, fall, winter, spring)*,
1983
Quattro tavole dorate a foglia oro zecchino,
ognuna 25 x 30 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Una settimana di detti*, 1978
Carta e pelle (in una teca di plexiglass), Edizioni
Pari & Dispari, 10 x 20 x 30 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Jean Dupuy

nato/born 1925

vive a/lives in Pierrefeu/France

A C D F I J K L N O Q R S U V X Y ZWiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *Fluxus Postage Stamps*, 1990
Fotolito su carta, ciascuno di quattro fogli
27 x 18 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Postcards with Stones*, 1981
Cartoline postali con sassi, ciascuna di cinque
cartoline 10 x 15 x 3 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Sans queue ni tête*, 1991
Serigrafia su tela, con sasso, Edizioni Conz,
80 x 120 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Un Nu*, 1990
Serigrafia su tela applicata su tavola di legno, con specchio retrovisore, Edizioni Conz, 80 x 100 cm.
Collezione Conz, Verona

Robert Filliou*

nato/born 1926
decesso/deceased 1987
ha vissuto a/lived in Les Eyzies (France)

A C D D F F G K L N O Q R S U V W Y Z

Wiesbaden 1982  
WI/KS/B

- *Boite optimiste no. 1 (Thank you for modern weapons)*, s. d.
Scatola di legno con sasso, Vice Versand/Feelisch Editions, 11 x 11 x 11 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Boite optimiste, No. 2 (Vive la marriage)*, s. d.
Scatola di legno con foto pornografica, Vice Versand/Feelisch Editions, 10 x 13 x 3.5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Boite optimiste, No. 3 (Imitate Duchamp)*, s. d.
Schacchiera portatile, Vice Versand/Feelisch Editions, 6 x 12 x 3 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Boite optimiste, No. 4 & 5*, s. d.
Porcellino salvadanaio in terracotta, Vice Versand/Feelisch Editions, 18 x 18 x 10 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Clock Work*, 1972
Orologio in teca di plexiglass, 53 x 53 x 12 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Musical Economy No. 2*, 1983
Testo e disegni su carta, 100 x 70 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Au comptoir (with Emmett Williams)*, 1971
Testo su cotone, Eat Art Edition, 43 x 43 cm.
Collezione Conz, Verona

Albert M. Fine

nato/born 1932
decesso/deceased 1987
ha vissuto a/lived in New York

- *Mail Art Postcards*, 1962-79
Undici cartoline postali a colore con sagome di oggetti trovati, ciascuna 9 x 14 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *Mail Art Postcards*, 1962-79
Venticinque cartoline postali in bianco e nero con inchiostro, collage, e tracce di colore, ciascuna 9 x 14 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *Moxie for Sari Dienes*, 1972
Scatola di latta su fondo nero, 24 x 24 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Tea Bag*, 1973
Cartolina postale con filtro per il tè e colore a spruzzo in cornice di Robert Buecher, 22 x 27 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Henry Flynt

nato/born 1940
vive a/lives in New York

D N O O P V W Y

- *Five Pages on Concept Art*, 1962
Copie fotostatiche (ingrandite) di un testo apparso nell'edizione originale di *An Anthology*, 43 x 51 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Flinx in Flux*, 1989
Libro trovato, su specchio, in cornice di legno, 36 x 31 x 6 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Picket Stockhausen*, 1964
Copia fotostatica d'un manifesto stampato da George Maciunas, 46 x 17 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *This sentence is in French - Self-validating Falsehood*, 1988
Testo su carta, prototipo per Emily Harvey Editions, 50 x 102 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Simone Forti

nato/born 1935
vive a/lives in New York

- *Moving the Telling*, 1988
Portfolio di quattro grafiche di immagini in collage, prototipo per Emily Harvey Editions, ciascuna 22 x 28 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Ken Friedman

nato/born 1949

vive a/lives in Oslo

A D G N N P R V Y

WI/KS/B

- *Caged Heart*, 1987
Legno dipinto e gabbia metallica, Emily Harvey Editions, 15 x 12 x 12 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Engraved Heart*, 1988
Acciaio inciso con testo e disegni, 16 x 16 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Jacob's Ladder*, 1989
Acquarello su pannello, 27 x 38 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Myth Begins As Form*, 1990
Serigrafia su tela, prototipi per un'edizione di sei grafiche, ciascuno 43 x 60 cm.
Galleria La Giarina, Verona
- *Livre d'artiste*, 1988
Libro, 28 x 21 x 1,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Two Deductions*, 1989
Acquarello su pannello, 27 x 38 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Al Hansen

nato/born 1927

vive a/lives in casa sua/his home

A C C D E F J L N R S U Y ZWiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *Collage*, 1973
Tecnica mista su carta, 52 x 65 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Collage*, 1973
Tecnica mista su carta, 52 x 65 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Phantom of Mulberry Street*, 1989
Gesso, piume, metallo, su tavola, ciascuno dei due Ø 47 cm.
Collezione Parise, Colognola ai Colli

- *Thunder Thighs*, 1970

Mozziconi di sigaretta su moquette, 67 x 49 cm.

Galleria La Giarina, Verona

- *Why Shoot Warhol?*, 1986



Scatola di cartone, 16,2 x 22,2 x 1,5 cm., con sei disegni su carta, ciascuno 21 x 15,5 cm.

Collezione Conz, Verona

Geoffry Hendricks*

nato/born 1931

vive a/lives in New York

C D F F H I K L N M Q S V X Y ZWiesbaden 1982  

WI/KS/B

- *Between Two Poles. Meditative Rituals*, 1976
Scatola in legno di ciliegio, con oggetti diversi, avvolti in tela, Edizioni Conz e Pari & Dispari, 56 x 67 x 13 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Elemental Bottles*, 1993
Bottiglie di vetro con vari oggetti in teca di plexiglass, Edizioni Lunardon & Scoglio, 37,5 x 35 x 19 cm.
Collezione Parise, Colognola ai Colli
- *From Ladder to Circle*, 1994
("Lower Part - Night / To hang in the air." — "Upper Part - Day / For the ground"), due scale di legno, con acquarelli, 203 x 80 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Maciunas Wedding Album*, febbraio 1978
Mappa con diversi documenti, 30 x 24 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Senza titolo*, 1988
China su carta, 137 x 148 cm.
Galleria Giarina, Verona
- *Portrait of Luigi Bonotto*, 1995
Carta, ferro, plastica, 245 x 81 x 60 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

- *1000 Symphonies*, 1962
Tre segmenti di uno spartito eseguito con mitragliatrice, ciascuno 45 x 58 cm. accompagnati da una descrizione, 45 x 21 cm., stampata da George Maciunas (1962) ed anche da un video, tratto da un film eseguito da Alison Knowles
Collezione Emily Harvey, Venezia

Alice Hutchins

nata/born 1916
vive a/lives in New York e/and Chico, California

- *Main Line*, 1990
Montaggio magnetico con una fotografia originale di Peter Moore (1969), una calamita e una catena in ottone, 25 x 20 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *In 1600 William Gilbert...*, 1991
Montaggio magnetico con una copia fotostatica, una calamita e rondelle metalliche, 25 x 20 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Untitled*, 1992
Montaggio magnetico con una fotografia originale di Peter Moore (1968), una calamita e rondelle metalliche, 25 x 20 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Joe Jones

nato/born 1934
decesso/deceased 1992
ha vissuto a/lived in Wiesbaden

A C D J K L N P U V Y Z

Wiesbaden 1982
WI/KS/B

- *Fluxus Home Movies*, 1989
Video generato da computer, Emily Harvey Editions,
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *The Music Bike*, 1977
Vari strumenti musicali su triciclo,
236 x 86 x 242 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Mechanical Orchestra*, 1973
Disgeno a china, 42 x 31,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Music Bike*, 1973
Disgeno a china, 42 x 31,5 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Music Tree*, 1973
Disgeno a china, 42 x 31,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Self Portrait*, 1973
Disgeno a china, 42 x 31,5 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Solar Music*, s. d.
Scatola con foto e musica su audiocassetta,
10 x 12 x 3 cm.
Collezione Conz, Verona

Milan Knizak**

nato/born 1940
vive a/lives in Prag

A B C D F G I M N O R S V X Y Z

- *Game of War*, 1965/75
Foto, collage, tecnica mista, 40 x 40 cm.
Collezione Girardin, San Martino di Lupari
- *Die Körper Prozesse*, 1982/85
Libro disegnato, 21 x 29 x 2 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Material Events*, 1967/77
Foto, collage, tecnica mista, 50 x 50 cm.
Collezione Girardin, San Martino di Lupari
- *Senza titolo*, 1989
Gruppo di dieci sculture in ceramica, realizzate da Perdomello 70, Bassano, per conto di Edizioni Conz, dimensioni varie,
Collezione Conz, Verona
- *Stone Ceremony*, 1965/75
Foto, collage, tecnica mista, 40 x 40 cm.
Collezione Girardin, San Martino di Lupari
- *Titolo sconosciuto*, 1967/77
Foto, collage, tecnica mista, 50 x 50 cm.
Collezione Conz, Verona

Alison Knowles

nata/born 1933
vive a/lives in New York

D F F H I K L N Q R U V Y Z



Wiesbaden 1982 
Wiesbaden 1982 

- *This Box Contains a Fancy Venetian Shirt...*, 1991
Scatola di cartone con camicia, 22 x 22 x 12 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Eclipse of the Sun 1619*, 1993
Stampa cianografica e acrilico su tela in fibra sintetica, con sassi, 265 x 55 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Tre panelli veronesi*, 1986
Tecnica mista su tela, 110 x 120 cm. (panello marrone), 111 x 125 cm. (panello bianco), 112 x 125 cm. (panello rosso),
Collezione Conz, Verona

George Maciunas

nato/born 1931
decesso/deceased 1978
ha vissuto/lived in New York
e/and New Marlborough/USA

A B D G I J K M N O P Q S V W X Y Z Z



Wiesbaden 1982 
Wiesbaden 1982 

- *Excreta Fluxorum*, 1973
Scatola di plastica con escrementi di vari animali,
21 x 11 x 3,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Spice Box for Francesco Conz*, 1975
Scatola di plastica con contenitori alfabetici di spezie, progetto per Edizioni Conz,
13 x 19 x 5 cm.
Collezione Conz, Verona

Jackson Mac Low

nato/born 1922
vive a/lives in New York

A D D E F F K L N O Q V Y Z

Wiesbaden 1982 
Wiesbaden 1982 

- *Assymetries*, 1961
Portfolio di testi, Edizioni Conz, 40 x 59 x 4 cm.
Collezione Conz, Verona

Larry Miller

nato/born 1944
vive a/lives in New York

D I L N S U V Y

- *Astro-Genetic Landscape*, 1989/95
Unghia su carta vetrata, no. 6 di 12 variazioni,
37 x 42 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Genetic Code Copyright*, 1992
Certificato con sigillo d'oro, 22 x 28 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Sale of Genetic Code Sale Copyright*, 1992
Certificato con sigillo d'oro, 22 x 28 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Orifice Flux Plugs*, 1974
Oggetti vari in scatola di plastica,
22 x 33,5 x 6,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Where Are You, Newton?*, 1992
Foto, 20 x 28 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- **Charlotte Moorman**
nata/born 1933
decessa/deceased 1991
ha vissuto a/lived in New York
- *Bomb Cello, Homage to Buckminster Fuller*, 1984
Ferro e legno, Karl Solway Editions,
193 x Ø 35,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Cello, With Homage and Love for Bob Watts*, 1988
Carta su tavola e foto, in un'edizione di nove esemplari, 48 x 122 cm.
Galleria Giarina, Verona
- *Syringe Shadow Cello*, 1989
Aghi ipodermici in plastica, 141 x 61 x 3 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Yoko Ono

nata/born 1933
vive a/lives in New York

B D D F F K N O Q S V Y Z


Wiesbaden 1962 


- *A Key to a Faded Memory*, 1992
Chiave di vetro in ripostiglio di polistirolo,
19 x 19 x 7 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Flux Film 4*, (in collaboration with Jeff Perkins),
1962
Una copia in video dell'originale,
Collezione Emily Harvey, Venezia

Nam June Paik*

nato/born 1932
vive a/lives in New York e/and Düsseldorf

B C D J K P Q R S S S V W Y

Wiesbaden 1962 

Wiesbaden 1982 


WI/KS/B


- *Fluxus Island in Decollage Ocean*, 1989
Serigrafia su tela, 158 x 152 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Kinder TV*, 1974
Collage di disegni di Gianluca e Cristina Conz su
panello di legno, 70 x 80 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Robot: The Baseball Player*, 1989
Legno, video, 170 x 140 x 45 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Ben Patterson

nato/born 1934
vive a/lives in New York e/and Wiesbaden

A C D F F J K L N P R U V Y Z

Wiesbaden 1962 

Wiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *Blood /Life/Bank*, 1990
Pannello in legno con oggetti, 64 x 25 cm.
Collezione Parise, Colognola ai Colli
- *The Eureka Machine*, 1988
Filo metallico, castagna, luci per albero di natale
e tre pagine di istruzioni in busta di plastica, Emily
Harvey Editions, 30 x 25 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *An Italian Symphony*, 1994
Alberello, fucili da gioco, uccellini in plastica, due
sedie, 91 x 31 x 11 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Mine Is Bigger than Yours*, 1990
Marionette in legno su pannello, 75 x 53 cm.
Collezione Conz, Verona
- *R. R. — M. L. K.*, 1988
Serigrafia su tela, Edizioni Conz, 415 x 150 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Il segreto della grappa*, 1993
Legno, vetro, plexiglass, grappa, Edizioni
Lunardon & Scoglio, 38 x 23 x 25 cm.
Collezione Massimo Lunardon, Molvena

Jeff Perkins


nato/born 1941
vive a/lives in New York

- *Endless Column*, 1989
Asciugamani monogrammati su supporto in legno,
410 (variabile) x 55 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Flux Film 4*, (in collaboration with Yoko Ono),
1962
Una copia in video dell'originale,
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Knock Knock*, 1990/94
Cartolina plastificata trovata, montata su
cartoncino, 20 x 46 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Takako Saito

nata/born 1929
vive a/lives in Düsseldorf

A C D K L M N Q R U V Y Z

Wiesbaden 1982 

WI/KS/B



- *Amsterdam Chess Set*, 1975
Tarsia in legno e collage di carta in cofano di
legno, Edizione Galerie A, ottagonone di lato
20 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Drawing*, 1973
Pennarello su carta, 64 x 68 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Drawing*, 1973
Pennarello su carta, 64 x 68 cm.
Collezione Conz, Verona
- *A Dream*, 1976
Scatola in legno con campanello, 11 x 8 x 6,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Fluxlunch*, 1992
Sassi, plastica, legno, 29 x 57 x 17 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Für Schachspielmaniemäuse*, 1989
Schacchiera e trappola per topi in legno e ferro,
9,5 x Ø 14 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Is That All You Want from Me?*, 1968
Scatola di plastica trasparente con acquaforti
montati su cubetti, 10 x 10 x 10 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Mikadoschachspiel*, 1984
Legno, Noodle Edition, 9 x 9 x 6,8 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Music Bottle No. 2*, 1975
Bottiglia di vetro in scatola di legno,
35 x 28 x 28 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Two Silhouettes*, 1984
Carta, ciascuno 40 x 50 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Untitled*, 1977
Sacchetto in panno con due libretti, vari oggetti e
un ritratto di Takako Saito eseguito da Diter Rot,
12 x 18 x 2 cm.
Collezione Conz, Verona

Tomas Schmit

nato/born 1943
vive a/lives in Berlino

A D M M R U V Z

Wiesbaden 1962 
Wiesbaden 1982 

- *Zeichnung*, 1973
Disegno su carta, 43 x 61 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Zeichnung*, 1973
Disegno su carta, 43 x 61 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Zeichnung*, 1973
Disegno su carta, 43 x 61 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Zeichnung*, 1974
Disegno su carta, 41,5 x 29,5 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Zeichnung*, 1974
Disegno su carta, 41,5 x 29,5 cm.
Collezione Conz, Verona

Carolee Schneemann

nata/born 1939
vive a/lives in New Paltz, N. Y.

- *Painting*, 1985
Tempera e materiali vari, 86 x 127 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Vulva Print*, 1987
Pittura su carta, 106 x 28 cm.
Collezione Conz, Verona

Serge III

nato/born 1932
vive a/lives in Nice

- *Bourgeois de tous le pays unissez vous*, 1975
Tempera e scatole cartone su carta serigrafica,
110 x 90 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *Les derniers bouteilles que j'ai bues*, 1988-89
Calco in gesso dei contenuti d'una bottiglia di
vino, 28 x 8 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Giuletta e Romeo*, 1990
Fotolito e filo spinato, 124 x 94 cm.
Galleria La Giarina, Verona
- *Je t'aime*, 1988
Uova "fresche" e inchiostro indelibile, Emily
Harvey Editions, 12 x 33 x 9 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Paul Sharits

nato/ born 1938
decesso/deceased 1993
ha vissuto a/lived in Buffalo, N. Y.

- *Record Poem*, 1991
Dischi fonografici con fermagli da carta,
153 x 23 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *Titolo sconosciuto*, 1988
Scodella pasquale con giochetti per bambini,
10 x Ø 25 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *Unrolling Film Event*, 1977
Scatola di plastica con pezzetto di pellicola
cinematografica e foto, 13 x 16 x 4 cm.
Collezione Conz, Verona

Mieko Shiomi

nata/born 1938
vive a/lives in Osaka/Japan

D G K N Q R V Y

WI/KS/B

- *Bottled Music*, 1993
Vetro e plastica, 47 x 43 x 7,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Yasuanao Tone



nato/born 1935
vive a/lives in New York

- *Trio for a Flute Player*, 1985
Spartito musicale, carta velina, inchiostro,
plastica, 31 x 41 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Ben Vautier

nato/born 1935
vive a/lives in Nice

A B D F F G G J N N R U V Y Z

Wiesbaden 1982  

- *L'arte è sempre dall'altra parte*, 1992
Testo manoscritto in scatola, 42 x 32 x 16 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

- *La droit à la difference*, 1979
Serigrafia su tela, Edizioni Conz, 115 x 155 cm.
Collezione Conz, Verona

- *Il n'y a pas de peinture..., Non c'è pittura...*, 1989
Testo manoscritto su due pannelli, ciascuno
75 x 57 cm.
Collezione Bonotto, Bassano



- *Ipocrisia*, 1991
Testo manoscritto su pannello, 58 x 72,5 cm.
Collezione Bonotto, Bassano



- *Pour l'art*, 1988
Scatola di latta, Edition Catherine Issert,
16,5 x Ø 11 cm.
Collezione Conz, Verona

Wolf Vostell

nato/born 1932
vive a/lives in Berlin e/and Malpartida/España

B C D F F G G I L N N O R S U V Y Z

Wiesbaden 1962  

Wiesbaden 1982  

- *Berliner Brot*, 1994
Pane con TV, 25 x 35 x 25 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

- *Herz und Ohr Berlin*, 1992
Sasso, carta, piombo, 82 x 125 x 15 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Yoshimasa Wada*

nato/born 1943
vive a/lives in New York

A D K N P Q R U V X Y Z

B

- *Alarming Trash Can*, 1988
Bidone per la spazzatura con vari oggetti sonori,
80 x Ø 55 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia


- *Earth Horn*, 1968/88
Tubi idraulici in ferro, Emily Harvey Editions,
50 x 50 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

- *Earth Horn*, 1974
Tubi idraulici in ferro, 145 x 43 x 34 cm.
Collezione Bonotto, Bassano

Bob Watts

nato/born 1923
decesso/deceased 1988
ha vissuto a/lived in Bangor/USA

D H I J K L N Q U V Y Z

Wiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *Anniversary Box*, 1984
Scatola di plastica trasparente con vari testi,
13 x 18 x 3 cm.
Collezione Conz, Verona

Emmett Williams*

nato/born 1925

vive a/lives in Berlin

A C DD FFFF J K L N R U V X Y ZWiesbaden 1962 Wiesbaden 1982 


WI/KS/B

- *Au comptoir* (with Robert Filliou), 1971
Testo su cotone, Eat Art Edition, 43 x 43 cm.
Collezione Conz, Verona
- *Edelnutten*, 1989
Acrilico su tela 70 x 100 cm.
Collezione Parise, Colognola ai Colli
- *Enettolo*, 1993
Legno, vetro, plexiglass, grappa, Edizioni
Lunardon & Scoglio, 27 x 27 x 30 cm.
Collezione Massimo Lunardon, Molvena
- *Grappa Williams*, 1993
Legno, vetro, plexiglass, grappa, Edizioni
Lunardon & Scoglio, 33 x 19 x 9 cm.
Collezione Massimo Lunardon, Molvena
- *School Days*, 1992
Pennarello su tela in fibra sintetica, con sagome
di legno, 265 x 143 x 30 cm.
Collezione Bonotto, Bassano
- *What Happened to Your Finger, Father?*, 1989
Bassorilievo per la decorazione di una stanza da
letto Fluxus, 80 x 120 cm.
Collezione Conz, Verona

La Monte Young

nato/born 1935

vive a/lives in New York

D K L N P Q V Y ZWiesbaden 1962 Wiesbaden 1982 

WI/KS/B

- *Composition 1960 No. 13*, 9/11/1990
Copia fotostatica tratta da una copia originale di
An Anthology, 23 x 28 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia
- *Excerpt from "Lecture 1960,"* 9/11/1990
Copia fotostatica tratta da una copia originale di
Selected Writings (1960), 23 x 28 cm.
Collezione Emily Harvey, Venezia

Video

Eric Andersen, *Pausing* (eseguito al Museet for Samtidskunst, Roskilde, settembre 1990), ripresa di Svend Thomsen, Trekanten Video Formidling, København, 1990

Philip Corner, *Gong Ear*, (eseguito a Gemoanerhof, Völser Aicha, giugno 1992), ripresa di Berty Skuber, Hotel Aicha Video, Völs, 1992

Dick Higgins' 1000 Symphonies, tratto da un film di Alison Knowles, 1962

Festival of Fantastics, Roskilde 1985 (27 maggio - 2 giugno), ripresa di Svend Thomsen, Trekanten Video Formidling, København, 1986/1987

Flux Film 4, Jeff Perkins e Yoko Ono, una copia del film di 1962

Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik, Hessische Rundfunk, Wiesbaden 1962

An Indian Moon, un ritratto di Alison Knowles, di Berty Skuber, Hotel Aicha Video, Völs, 1994

Joe Jones, *Fluxus Home Movies*, Ed. Emily Harvey, New York, 1992

Milan Knizak: Contemporary Design, Studio Azzurro-Fondazione Mudima, Milan, 1991

Nam June Paik: Colosseum T. V., Studio Azzurro-Fondazione Mudima, Milan, 1990

Only Friends Have Friends, un ritratto di Ben Patterson, di Berty Skuber, Hotel Aicha Video, Völs, 1994

Throw a Stone in the Water, un ritratto di Geoffrey Hendricks, di Berty Skuber, Hotel Aicha Video, Völs, 1994

Ben Vautier: Tout et rien, Studio Azzurro-Fondazione Mudima, Milan, 1991

Wolf Vostell: Requiem tedesco, Studio Azzurro-Fondazione Mudima, Milan, 1990

Emmett Williams, *Emmett Williams Reads "My Life in Flux - and - Vice Versa,"* produced by Thomas Marquard, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, 1992

Una breve bibliografia / A Short Bibliography

Questa bibliografia generale è molto breve e non riporta il gran numero di libri d'artista, cataloghi di mostre e monografie che illustrano l'opera dei singoli artisti Fluxus. Si trovano buoni elenchi di simili pubblicazioni in *In the Spirit of Fluxus*, *Fluxus Codex*, *Fluxus Da Capo e 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Abbondanti informazioni bibliografiche e biografiche sono da trovarsi nella voluminosa "Chronology" di James Lewis, pubblicato sul catalogo *Fluxus Virus*.

This general bibliography is very brief and makes no mention of the vast number of artist's books, show catalogs and monographs that illustrate the work of the individual Fluxus artists. Many such publications are listed in *In the Spirit of Fluxus*, *Fluxus Codex*, *Fluxus Da Capo*, and *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. A wealth of bibliographical and biographical information is to be found in James Lewes' voluminous "Chronology" in the *Fluxus Virus* catalog.

Bech, Marianne, "Fluxus, the Unpredictable Legend," *North Magazine*, No. 15, Roskilde (Denmark), 1985

Becker, J. & Vostell, W, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1965

Block's Sammling Sammlung Collection, ed. René Block & Elisabeth Delin Hansen, Statens Museum for Kunst, København, 1992

"Free Fluxus Now!" *Art and Artists*, No. 79, London, October 1971

Fluxartisti, ed. Cristina Morato, Galleria La Giarina, Verona, 1991

Fluxers, ed. Henry Martin, Museion, Bolzano, 1992.

"Fluxus," ed. Ken Friedman, White Walls, Chicago, Spring 1987

Fluxus!, ed. Francesco Conz, Nicholas Tsoutas & Nicholas Zurbrugg, Institute of Modern Art, Brisbane (Australia), 1990

Fluxus Da Capo, ed. René Block, Harlekin Art, Wiesbaden, 1992

"Fluxus — Ein Nachruf zu Lebzeiten," ed. Dieter Daniels, *Kunstforum International*, Bd. 115, Köln, September-Oktober 1991

Fluxus etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection, Cranbrook Academy of Art Museum, Detroit, 1981

Fluxus etc./Addenda I, The Gilbert and Lila Silverman Collection, Ink &, New York, 1983

Fluxus etc./Addenda II, The Gilbert and Lila Silverman Collection, California Institute of Technology, Baxter Art Gallery, Pasadena, 1983

Fluxus — O del "principio d'indeterminazione", ed. Caterina Gualco & Rosa Lenoardi, Studio Leonardi e Unimedia, Genova, 1988

"The Fluxus Performance Workbook," ed. Ina Bloma & Ken Freidman, El Djarida, Trondheim (Norway), 1990

- "Fluxus Research," ed. Jean Sellem, *Lund Art Press*, Vol. 2, No. 2, Lund (Sweden), 1991
- Fluxus S. P. Q. R.*, ed. Sarenco, Galleria Fontanella Borghese, Roma, 1990
- Fluxus Subjektiv*, ed. Ursula Krinzinger, Galerie Kinzinger, Wien, 1990
- Fluxus: 25 Years (1962-1987)*, ed. Dick Higgins, Williams College Museum of Art, Williamstown (Massachusetts), 1988
- Fluxus Virus*, ed. Christel Schüppenhauer, Galerie Schüppenhauer, Köln, 1992
- Hansen, Al, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, The Something Else Press, New York, 1965
- Happening & Fluxus*, ed. Hans Sohm & Harald Szeemann, Koelnischer Kunstverien, Köln, 1970
- Happenings & Fluxus*, ed. Charles Dreyfus, Galerie 1900-2000, Paris, 1989
- In the Spirit of Fluxus*, eds. Elizabeth Armstrong & Joan Rothfuss, Walker Art Center, Minneapolis, 1993
- Haskell, Barbara, *Blam!*, Whitney Museum of American Art, New York, 1984
- Hendricks, Jon, *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection & Harry Abrams Inc., Detroit & New York, 1988
- Higgins, Dick, *Postface and Jefferson's Birthday*, The Something Else Press, New York, Nice, Cologne, 1964
- Higgins, Dick, *A Dialectic of Centuries*, Printed Editions, New York, 1978
- Martin, Henry, "Fluxus Is It Fluxus?" Scanorama, Stockholm, May 1985
- The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*, ed. René Block, Eight Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney (Australia) 1990
- Ruhe, Harry, *Fluxus — The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Eigenverlag, Amsterdam, 1979
- Ubi Fluxus ibi motus*, ed. Gino Di Maggio, La Biennale di Venezia, 1990, Mazzotta Editore & Fondazione Mudima, Milano, 1990
- Under the Influence of Fluxus*, ed. Wayne Baerwald, Plug In Inc., Winnipeg, 1992
- 1962? Wiesbaden FLUXUS 1982*, ed. René Block & Anne Marie Freybourg, Harlekin Art, Wiesbaden, Kassel, Berlin, 1982
- Williams, Emmett, *My Life in Flux — and Vice Versa*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, 1991

Mostre promosse dal Comitato di Palazzo Agostinelle e dal Museo Civico di Bassano del Grappa

- Ceramica '80*, 1980;
Esplorazioni: La calcografica, 1982;
Esplorazioni: La tessitura, 1982;
Esplorazioni: Soggetti d'oreficeria, 1982;
Esplorazioni: La Ceramia, 1983;
Immagine di/per una città. Bassano 1877-1954, 1983;
Incisori veneti contemporanei, 1984;
A tempo e a fuoco. Ceramica a Faenza negli anni '80, 1984;
Oltre i mille gradi. Sei ceramisti internazionali, 1985;
La grande grafica europea. L'espressionismo tedesco, 1985;
Mario Dinon incisore, 1986;
Francesco Bonfanti architetto, 1986;
Il ritrovamento di Torretta. Uno studio sulla ceramica padana e ceramica graffita a Bassano, 1986;
Arte e didattica, 1987;
Ceramisti inglesi a Bassano, 1987;
Guido Balsamo Stella incisore, 1987;
I Paleoveneti, 1988;
Terre di Spagna, 1988;
Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema, 1988;
Attualità del realismo, 1988;
Guido Polo (1898-1988), 1989;
Fare Arte- Arte Fare, 1989;
Le ceramiche degli Antonibon, 1990;
Terre dall'Est. 5 ceramisti mitteleuropei, 1991;
Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito, 1991;
Barbisan, Pozza, Zancanaro (Omaggio a), 1992;
Il sole nero. Evoluzione ed ambiente nelle nostre grotte, 1992;
Ceramica contemporanea, 1993 (in sezione permanente al Museo della ceramica di Palazzo Sturm);
Emanuele Luzzati, cantastorie, 1994;
Stigma, 1994;
I disegni della Resistenza, 1994;
Craa...! Stagni e paludi delle colline tra Bassano ed Asolo, 1994-1995.



ADRIANO PARISE
37030 COLOGNOLA AI COLLI (VR)
Tel. (045) 7650373-7650629 - Fax (045) 6150544

