

Fluxus
Una rivoluzione
creativa

Fluxus
A Creative
Revolution

1962-2012

Antonio Di...





21 aprile 2012
22 luglio 2012

Centro Culturale Chiasso

m.a.x. museo

Chiasso

Ente promotore
Promotion Institution
Comune di Chiasso
City of Chiasso

Dicastero cultura
Cultural Office

Sindaco
Mayor
Moreno Colombo

Capodicastero Cultura
Head of the Cultural Office
Patrizia Pintus

Centro
Culturale
Chiasso
m.a.x.museo

Produzione, organizzazione,
realizzazione
Production, organization,
execution
Direzione m.a.x.museo
e SpazioOfficina

Direttrice
Director
Nicoletta Ossanna Cavadini

Mostra e catalogo
resi possibili grazie a
Exhibition and catalogue
made possible by

 **BancaStato**
BANCA DELLO STATO DEL CANTONE TICINO

age acqua
gas
elettricità

Con il contributo di
With the contribution of

Repubblica e Cantone Ticino
DECS
SWISSLOS

mediapartner

CORRIERE DEL TICINO

3 novembre 2012
24 febbraio 2013

MUNAE
Museo Nacional
de la Estampa

Città del Messico



muna e
museo nacional de la estampa



 **CONACULTA**

Catalogo a cura di
Catalogue edited by
Antonio d' Avossa
Nicoletta Ossanna Cavadini

Progetto di copertina e dell'allestimento
Cover and Exhibition design
Alberto Bianda
Art Director Centro Culturale Chiasso

Coordinamento mostra e relazioni
con la stampa
Exhibition coordination and media relations
m.a.x.museo e SpazioOfficina
Serena Costa Valle

Ufficio stampa per la Svizzera
Press office Switzerland
Amanda Prada

Ufficio stampa per l'Italia
Press office Italy
Laboratorio delle Parole
di Francesca Rossini

Collaborazioni esterne
External collaboration
Sabrina Cerea
Francesca Gattoni
Alberto Scodro
Yael Plat

Allestimento
Installation
UTC Chiasso

Realizzazione grafica
Graphics
Chiara Bertanza

Assicurazione
Insurance
Nationale Suisse

l'arte di assicurare **nationale**
suisse

Trasporti d'arte
Transport of art
Züst Bacheier, Chiasso
Fattorini, Novazzano

Fluxus

a cura di
Antonio d'Avossa
Nicoletta Ossanna Cavadini

Una rivoluzione creativa A Creative Revolution

1962-2012

SKIRA

Copertina / Cover design
theredbox
communication design

Design
Marcello Francone

Coordinamento editoriale
Editorial coordination
Emma Cavazzini

Redazione / Editing
Marco Abate

Inmpaginazione / Layout
Paola Oldani

Traduzioni / Translations
Richard Sadleir
Barbara Venturi per / for
Scriptum, Roma

Crediti fotografici
Photo credits
Studio Bozzetto, Vicenza
Roberto Mascaroni
Larry Miller, New York
Mario Parodi, Genova
Carlo Pedroli, Chiasso

Materiali di archivio storico Fluxus
Archivio Fabrizio Garghetti, Milano

First published in Italy in 2012 by
Skira Editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore

© 2012 Comune di Chiasso, m.a.x. museo
e Spazio Officina

© 2012 Skira editore, Milano

© Succession Marcel Duchamp,
by SIAE 2012

© Joseph Beuys, Juan Hidalgo, Milan Knížák,
Serge Oldenbourg, Daniel Spoerri,
Ben Vautier, Wolf Vostell by SIAE 2012

Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international
copyright conventions.

No part of this book may be reproduced
or utilized in any form or by any means,
electronic or mechanical, including
photocopying, recording, or any information
storage and retrieval system, without
permission in writing from the publisher.

Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-1556-3 (m.a.x. museo)
978-88-572-1550-1 (Skira editore)

Distributed in USA, Canada, Central & South
America by Rizzoli International Publications,
Inc., 300 Park Avenue South, New York, NY
10010, USA.

Distributed elsewhere in the world by
Thames and Hudson Ltd., 181A High
Holborn, London WC1V 7QX, United
Kingdom.

Finito di stampare nel mese di maggio 2012
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Ringraziamenti

Acknowledgments

Eric Andersen
Laurent Balogh
Umberto Balzaretti
Gabriella Belli
Susanne Bieri
Riccardo Blumer
Luigi Bonotto
Francesco Paolo Campione
Francesco Casetti
Enzo Cattelani
Rudy Cereghetti
Pierluigi Cerri
Philip Corner
Gino Di Maggio
Jean Dupuy
Antonio Fasani
Francesco Ferraro
Ken Friedman
Fabrizio Garghetti
Enzo e Edda Gazzarro
Nanni Ghio
Guido e Daniela Giudici
Caterina Gualco
Geoffrey Hendricks
Anne Claire Ippolito Cerasi
Aoi Huber Kono
Carsten Juhl

Milan Knižák
Alison Knowles
Fiorella Lalumia
Flavio Lattuada
Daniele Lombardi
Larry Miller
Phobe Neville
Corrado Noseda
Yoko Ono
Giovanni Orsini
Patrick Pagani
Ben Patterson
Sergio Polano
Richard Sadleir
Takako Saito
Luigi Sansone
Arturo Schwarz
Gianni-Emilio Simonetti
Ursula Stevens
Ben Vautier
Giuseppe Verzelletti
Nunzio Vitale

Si ringrazia l'Archivio Bonotto per aver
concesso la trascrizione della lettera
di G. Maciunas a W. de Ridder / We are
grateful to Bonotto Archive for allowing
the publication of the letter by G. Maciunas
to W. de Ridder

Il m.a.x. museo di Chiasso – all'interno del suo articolato programma – organizza una volta all'anno una mostra specifica riguardante il settore della "grafica contemporanea".

La Kermesse culturale del 2012 commemora il cinquantenario della nascita del movimento Fluxus e pone l'accento sulla "rivoluzione creativa" che tale movimento ha contribuito a realizzare.

In Europa questa è la prima importante esposizione che rende protagonista la ricerca sulla grafica espressa da Fluxus, e alla quale ne stanno già seguendo numerose altre declinate sui diversi spunti tematici, fino a quella per ricordare il mitico settembre 1962, quando un gruppo di giovani americani, residenti a Wiesbaden, espressero in pubblico – anche in maniera provocatoria – le loro idee avanguardiste.

Fluxus ha trasformato il sistema di comunicare e il modo di rapportarsi con l'arte; in particolare, la pratica delle *performances* e degli *happening* ha fatto sì che la musica e il gesto confluissero in un'azione collettiva, dando vita a un'espressività che è divenuta ben presto l'elemento distintivo del gruppo e della nostra contemporaneità.

Il Centro Culturale Chiasso, nella sua articolata struttura comprendente il m.a.x. museo, lo Spazio Officina e il Cinema Teatro, offre l'occasione, rivolta ai giovani, di approfondire la "rivoluzione creativa" di Fluxus, non solo con la visione delle opere, ma anche con un'indagine ulteriore a mezzo di conferenze, concerti e *performances*.

La pubblicazione di questo catalogo, rimarrà a testimonianza futura per l'aspetto antologico e mirato alla diffusione e alla comprensione della ricerca del settore della grafica del movimento Fluxus.

A tutti coloro che si sono adoperati per il buon esito dell'esposizione e dell'organizzazione dell'evento, va il nostro più sentito ringraziamento.

Patrizia Pintus
Capodicastero Cultura
Chiasso

The m.a.x. museo of Chiasso, as part of its highly diverse calendar of events, once a year organizes an exhibition devoted to the specific field of contemporary graphics.

In 2012 this cultural festival commemorates the fiftieth anniversary of the foundation of the Fluxus movement, placing the accent on the “creative revolution” that this movement helped to shape.

In Europe this is the first major exhibition to showcase Fluxus’ research into graphic design, and it is to be followed by many others dealing with different aspects of its achievement, down to that legendary September 1962 when a group of young Americans, but resident in Wiesbaden, publicly and provocatively advanced their avant-garde ideas.

Fluxus changed the system of communication and the way we relate to art.

In particular the practice of performances and happenings has made music and gesture flow into collective activities giving rise to an expressiveness that rapidly became a distinctive feature of the group and of our contemporary awareness.

The Centro Culturale Chiasso, with its highly articulated structure comprising the m.a.x. museo, the Spazio Officina and the Cinema Teatro, offers an opportunity, directed also at young people, to explore the “creative revolution” brought about by Fluxus not only by viewing the works on display but also through a deeper exploration through conferences, concerts and performances.

The publication of this catalogue will remain as a future record of its anthological aspects, aimed at the dissemination and comprehension of research into the Fluxus movement’s work in the field of graphic design.

Our most sincere thanks are due to all those who have worked for the success of the exhibition and the organization of the event.

Patrizia Pintus

Director of the Cultural Office
Chiasso

Note dei curatori

La manifestazione culturale denominata *Fluxus. Una rivoluzione creativa: 1962-2012* che prende avvio a Chiasso presso il m.a.x. museo ha l'obiettivo di celebrare i cinquant'anni della nascita di Fluxus, movimento neo-dadaista sorto nei primi anni sessanta che si sviluppò in parallelo, e spesso in contrapposizione, alla pop art, al minimalismo negli Stati Uniti e al *nouveau réalisme* in Europa, segnando profondamente l'arte e la comunicazione. La mostra approfondisce in particolar modo la ricerca sull'arte grafica di Fluxus, settore cui il movimento diede grande importanza realizzando studi ed elaborati che costituiscono le basi della comunicazione visiva contemporanea. Il ruolo di George Maciunas, architetto, grafico, editore di riviste e giornali, produttore di oggetti e di poster, è messo in particolare risalto attraverso la visione della sua mirabile produzione. La dialettica della radicalità attuata attraverso la grafica, gli oggetti, le *performances*, gli eventi pone infatti il progetto Fluxus in una direzione per l'accessibilità universale a forme creative oltre i confini geopolitici. *Tutto è arte, arte è vita, purgare il mondo dalla cultura "intellettuale", professionale e commercializzata*: questi sono solo alcuni dei principali slogan che caratterizzano Fluxus. Dal 1962, anno ufficiale della nascita del movimento – avvenuta in Germania nella città di Wiesbaden con la prima manifestazione di eventi e *performances* –, Fluxus registrò la partecipazione di numerosi artisti provenienti dagli Stati Uniti, dalla Germania, dal Giappone, dalla Corea, dalla Francia, dalla Danimarca e dall'Italia caratterizzandosi fin da subito per la sua internazionalizzazione. In mostra sono esposti più di 300 pezzi – pubblicati anche nel catalogo – tra cui alcuni inediti provenienti da collezioni private e pubbliche, in particolare rare grafiche, bozzetti e studi creativi, manifesti, *name cards* dei vari membri Fluxus studiate da Maciunas, video e opere uniche nonché multipli estremamente rappresentativi.

Fluxus, infatti, può essere considerato come una complessa galassia piuttosto che un movimento o un gruppo definito e chiuso, per questo motivo sono state esposte in mostra opere che rappresentano i diversi esiti della ricerca artistica, scelti – in particolare – fra le opere di George Brecht, Yoko Ono, Robert Watts, Dick Higgins, Ben Vautier, Alison Knowles, Ben Patterson, Giuseppe Chiari, Eric Andersen, Philip Corner, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Larry Miller, Ay-O, Mieko Shiomi, Takako Saito, Robert Filliou, Ken Friedman, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Milan Knížák, Shigeo Kubota, Charlotte Moorman, Ray Johnson, Emmett Williams, La Monte Young e Gianni Emilio Simonetti.

Fortemente influenzato dalle pratiche del riuso dell'oggetto espresse da Marcel Duchamp, soprattutto nella pratica del *ready-made*, e dalle teorie musicali del compositore John Cage, che dell'indeterminazione del caso fece regola, Fluxus assunse questi come i due grandi padri del movimento. Marcel Duchamp, Max Ernst e Joseph Cornell fornirono i modelli visivi di tale rivoluzione creativa, tanto nella grafica quanto negli oggetti, come le famose *Fluxus Boxes* e i noti *Fluxus Kits*, che nella mostra sono ampiamente rappresentati.

La mostra Fluxus di Chiasso sarà poi allestita al Museo Nacional de la Estampa di Città del Messico – diretto da Octavio Fernandez – nell'autunno 2012, poiché dalla cultura azteca il movimento trasse alcuni dei principali simboli che lo connotarono, fra cui il monolite della "Piedra del Sol" conservata proprio nel museo messicano MUNAE. Con questa sinergia si consolida anche la rete delle collaborazioni che il m.a.x. museo ha avviato in una visione di scambi culturali a livello internazionale.

Antonio d'Avossa

Nicoletta Ossanna Cavadini

Curators' notes

The cultural event titled *Fluxus. A Creative Revolution: 1962-2012*, opening at the m.a.x. museo in Chiasso will celebrate the fiftieth anniversary of the foundation of Fluxus, the neo-Dadaist movement established in the early sixties which evolved parallel with, and often in opposition to, Pop Art, Minimalism in the United States and Nouveau Réalisme in Europe, proving profoundly influential in both art and communication.

The exhibition explores the graphic art of Fluxus in particular, a sector which the movement saw as of outstanding importance, conducting studies and producing works that constitute the foundations of contemporary visual communication. The role of George Maciunas, architect, graphic designer, publisher of magazines and newspapers, and maker of objects and posters, is given particular prominence through a display of his outstanding works.

The dialectic of radicalism implemented through graphics, objects, performances and events drove the Fluxus project in the direction of universal accessibility to creative forms across the geopolitical confines.

Everything is art, art is life, purge the world of "intellectual", professional and commercialized culture: these were just some of the principal slogans that distinguished Fluxus.

From 1962 on, the official year of the movement's birth – which took place in the city of Wiesbaden in Germany with the first organized festival of events and performances – Fluxus attracted participation by numerous artists from the United States, Germany, Japan, Korea, France, Denmark and Italy. From the outset it was notable for its internationalism.

On display are over 300 exhibits (also published in the catalogue). They include a number of previously unpublished items from private and public collections, including rare graphics, sketches and creative studies, posters, the name cards of various members of the Fluxus movement designed by Maciunas, videos and highly representative one-off works and multiples.

Fluxus can in fact be regarded as a complex galaxy rather than a clearly defined or bounded movement or group. For this reason the range of exhibits includes works that represent the very different results of its members' artistic research, selected in particular from among works by George Brecht, Yoko Ono, Robert Watts, Dick Higgins, Ben Vautier, Alison Knowles, Ben Patterson, Giuseppe Chiari, Eric Andersen, Philip Corner, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Larry Miller, Ay-O, Mieko Shiomi, Takako Saito, Robert Filliou, Ken Friedman, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Milan Knížák, Shigeko Kubota, Charlotte Moorman, Ray Johnson, Emmett Williams, La Monte Young and Gianni Emilio Simonetti.

Strongly influenced by the practice of the reused object developed by Marcel Duchamp, especially his "ready-mades", and the musical theories of the composer John Cage, who made the indeterminacy of chance into a principle of composition, Fluxus took these figures as the two great fathers of the movement. Marcel Duchamp, Max Ernst and Joseph Cornell supplied the visual models for the creative revolution, both in graphics and in objects, such as the famous Fluxus Boxes and the noted Fluxus Kits, which are fully represented in the exhibition.

The exhibition of Fluxus in Chiasso will then open to the Museo Nacional de la Estampa in Mexico City, directed by Octavio Fernandez, in the autumn of 2012, since the movement drew from Aztec culture some of its principal and most distinctive symbols, including the monolith "Piedra del Sol" preserved at the MUNAE in Mexico. This synergy also strengthens the network of cooperation that the museum has established in a vision of cultural exchanges on an international level.

Antonio d'Avossa

Nicoletta Ossanna Cavadini

Sommario / Contents

12	Fluxus. Una rivoluzione creativa: 1962-2012		
13	Fluxus. A Creative Revolution: 1962-2012 <i>Antonio d'Avossa</i>	298	Intervista con George Maciunas
20	Dada e Fluxus: interrelazioni da Zurigo a Lugano	299	Interview with George Maciunas <i>Larry Miller</i>
21	Dada and Fluxus: interrelations from Zurich to Lugano <i>Nicoletta Ossanna Cavadini</i>	316	Conversazione con Francesco Conz
34	Cos'è	317	A Conversation with Francesco Conz <i>Henry Martin</i>
35	What is <i>Eric Andersen</i>	328	George Maciunas, lettera a Willem de Ridder
48	Fluxus e la tradizione umanistica	329	George Maciunas, letter to Willem de Ridder
49	Fluxus and the Humanistic Tradition <i>Henry Martin</i>	332	Fluxus in mostra
56	La Fortuna di Fluxus	333	Fluxus on Display <i>Arturo Schwarz</i>
57	The Critical Reception of Fluxus <i>Hannah Higgins</i>	344	Intervista a Luigi Bonotto
110	Fluxus e il "daily life" del villaggio globale	345	Interview with Luigi Bonotto <i>Bernard Blistène</i>
111	Fluxus and the "Daily Life" in the Global Village <i>Enrico Pedrini</i>	348	La presenza del Fluxus nella mia vita
120	George Maciunas: politica ed estetica	349	The Presence of Fluxus in My Life <i>Rosanna Chiessi</i>
121	George Maciunas: Politics and Aesthetics <i>Jacob Proctor</i>	352	C'era una volta Fluxus
138	Fluxus Est	353	Once there was Fluxus <i>Gino Di Maggio</i>
139	Fluxus East <i>Petra Stegmann</i>		
154	Fluxus. Dietro la scatola verde		
155	Fluxus. Behind the Green Box <i>Gianni Emilio Simonetti</i>		
167	Fluxus		
			Testimonianze / Evidences
			Apparati / Appendix
		356	Fluxfilm Anthology
		357	Fluxfilm Anthology
		358	The Misfits – 30 Years of Fluxus
		359	The Misfits – 30 Years of Fluxus
		360	Zefiro Torna
		361	Zefiro Torna
		363	Bibliografia critica / Critical bibliography
		367	Gli artisti in mostra / Artists in the Exhibition

Antonio d'Avossa

“L'arte non è la più preziosa manifestazione della vita. L'arte non ha il valore celestiale e universale che alla gente piace attribuirle. La vita è di gran lunga più interessante.”

Tristan Tzara

Il progetto culturale che George Maciunas attiva a partire dal 1962 è di grande portata rivoluzionaria, non solo perché rende intera la condizione di esistenza della possibilità reale della stessa rivoluzione estetica e sociale al medesimo tempo ma soprattutto perché la fonde con una necessità. Si progetterà di non distinguere più tra l'arte e la vita, e di relazionarle all'interno di una pratica che abbandona storicamente per la prima volta l'idea di una produzione individuale, per approdare alla consapevolezza che solo il lavoro collettivo può produrre il cambiamento, il ribaltamento, il flusso inarrestabile della de-estetizzazione della produzione artistica.

Dopo Fluxus niente sarà più come prima, come era già accaduto per altre avanguardie storiche e neoavanguardie, in primo luogo con Dada. Fluxus, attraverso le idee di George Maciunas adotterà un sistema di propaganda, di organizzazione e di riferimenti tra i più vasti e i più selettivi della storia dell'arte contemporanea, perché è con questa che indiscutibilmente si misura, ancora oggi.

George Maciunas attiva e mette in atto un vero e proprio laboratorio di idee, estremamente semplici e tuttavia di una complessità tale che la storia dell'arte stenta ancora a coprire e a volte a capire con gli strumenti di analisi tradizionali. La portata di queste idee, i riferimenti, le posizioni espresse coincidono con una realizzazione totale dell'opera “non opera” in termini assoluti, sciolti da ogni vincolo estetico, tecnico e professionale.

Le definizioni e le “non definizioni” di Fluxus in questi cinquant'anni sono senza numero, a volte semplici, a volte di una abbondanza di irraggiamenti culturali da farci pensare che a partire dalla postazione Fluxus sia possibile guardare a tutte le storie delle arti, come da un punto di osservazione privilegiato per il prima e per il dopo. Sì, perché Fluxus che è stato influenzato da tante esperienze passate ha finito nel suo procedere per influenzare praticamente tutto ciò che è accaduto in questi ultimi cinquant'anni di storia delle arti.

La musica prima di tutto per merito e responsabilità delle possibilità espresse da John Cage, maestro di un folto gruppo di artisti Fluxus presso la New School of Social Research di New York tra il 1957 e il 1959, tra cui Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht e Dick Higgins.

E se Fluxus può essere considerato il più radicale e sperimentale movimento “non movimento” nel panorama dell'arte degli anni sessanta, o il più seriamente rivoluzionario ma anche il più divertente, infine il più contraddittorio, complesso e sfuggente alla storia dell'arte di tutto il XX secolo lo si deve certamente a quella “golden age” che va dal 1963 al 1968, quando realmente si differenzia e si contrappone a un sistema dell'arte perfettamente consolidato nella sua tradizione evolutiva. Del resto pur adoperando le stesse attrezzature e strategie che caratterizzano le avanguardie storiche e molte neoavanguardie Fluxus se ne allontana e le dismette totalmente, le demolisce utilizzandole.

I Manifesti Fluxus che vengono pubblicati e impaginati graficamente da Maciunas vanno

Antonio d'Avossa

"Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting."

Tristan Tzara

The cultural project that George Maciunas launched in 1962 was of great revolutionary scope, not only because it made whole the condition of existence of the real possibility of the same esthetic and social revolution at the same time, but above all because it fused it with a necessity. He planned not to distinguish any longer between art and life, and to relate them within a practice that historically abandoned for the first time the idea of an individual production to attain the realization that only collective work can produce change, breakthrough, the unstoppable flow of the de-estheticization of artistic production.

After Fluxus nothing would ever be the same again, as had earlier been the case with other historic avant-garde and neo-avant-garde movements, beginning with Dada. Through the ideas of George Maciunas, Fluxus adopted a system of propaganda, organization and references which was among the largest and most selective in the history of contemporary art, because it is indisputably with this that it measured itself and still does, even today. George Maciunas launched a true laboratory of ideas, extremely simple and yet so complex that art history is still struggling to cover it and sometimes to understand it with traditional tools of analysis. The scope of these ideas, references and positions expressed coincided with a total attainment of the "non-work" work in absolute terms, freed from all esthetic, technical and professional constraints.

The definitions and "non-definitions" of Fluxus have been numberless over the last fifty years, sometimes simple, sometimes an abundance of cultural irradiations that would make us think that from the Fluxus post we can watch all the histories of the arts, as from a privileged vantage point for observing before and after. Yes, because Fluxus, which was influenced by many past experiences, in its progress came to influence virtually everything that has happened over the last fifty years of the history of arts.

Music first of all, through the merits and the responsibilities of the possibilities expressed by John Cage, the mentor of a large group of Fluxus artists at the New School for Social Research in New York between 1957 and 1959, including Jackson MacLow, Al Hansen, George Brecht and Dick Higgins.

And if Fluxus can be considered the most radical and experimental non-movement movement in the panorama of art in the 1960s, or the most seriously revolutionary but also the most fun, and finally the most contradictory, complex and elusive in the history of art throughout the twentieth century, is certainly due to the "golden age" ranging from 1963 to 1968, when it really did differentiate itself from and opposed a system of the art fully consolidated in its evolutionary tradition. Besides, even when using the same tools and strategies that characterized the historical avant-gardes and many neo-avant-gardes, Fluxus distanced itself from them and completely dismissed them, it demolished them by using them. The Fluxus manifestos that were published and laid out graphically by Maciunas moved in this direction, in the same way as the issues of the

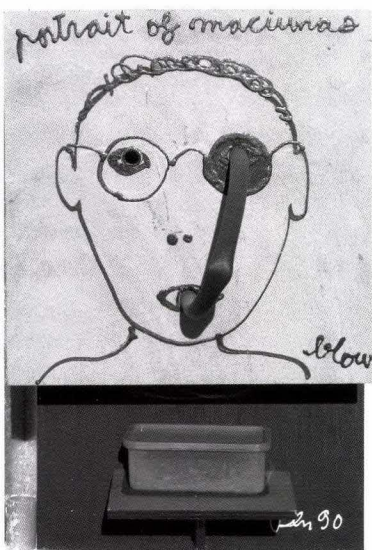


George Maciunas object wrapped in rope, 1969

Broadway, New York
Foto di / photo by Hans Sohm
Collection Bonotto Archive



George Maciunas, 1977
Foto Polaroid di / Original Polaroid photo
by R. Watts
J. Paul Getty Museum
Copy by L. Miller in Collection Bonotto
Archive



Ben Vautier
Portrait of Maciunas, 1990
Acrilico e applicazioni su tavola / Acrylic
colour and application on board
60 x 40 x 20 cm
Courtesy Lattuada Studio

in questa direzione come pure i numeri dei manifesti "ccV3" che vanno dal 1964 al 1970, spesso privi di testi, sono il risultato di una sapienza grafica e di una piena coscienza che il processo di propaganda è cominciato. Fluxus con il suo "newspaper" realizza lo strumento più tradizionale che ci sia stato anche per le avanguardie storiche e tuttavia i suoi contenuti visivi (che sono certamente anche teorici) sono sottoposti a una torsione totale della comunicazione senza precedenti. È per queste ragioni che si può pensare ai nove numeri di "ccV3" come al giornale dell'ultima avanguardia possibile e, allo stesso tempo come al primo giornale che supera gli aspetti dichiarativi, teorici e comunicativi che avevano definito tutte le esperienze precedenti comprese quelle futuriste e Dada. Certamente la tecnica del prelievo di immagini da altri contesti editoriali e grafici viene a presentarsi nella sua esasperazione, e dunque il processo avviato dalle riviste Dada è continuo e prospettivo ma i termini visivi diventano simili a una rotazione a trecentosessanta gradi, una vera e propria rivoluzione visiva, dove l'alto viene azzerato dal basso e testi, annunci e immagini, collocati tra orizzontalità e verticalità, restituiscono con chiarezza estrema lo spirito che anima il gruppo e in particolare George Maciunas.

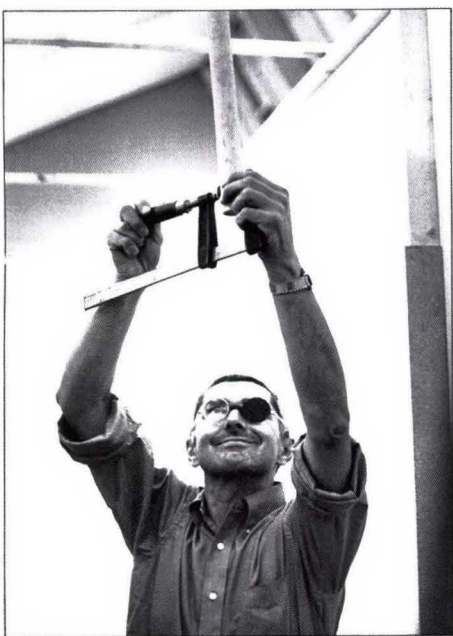
I Manifesti anche si collegano a questa identica visione, con la sostanziale differenza che essi dichiarano nelle loro varianti un diverso sistema di comunicazione. Nel primo Manifesto, del febbraio 1963, lo spazio diviso tra quattro zone chiare che si alternano a tre zone scure si coniuga con una scrittura manuale con il prelievo di una definizione dal dizionario della parola "flux". Ciò che appare evidente in questa combinatoria è l'intenzione di manifestare il proprio totale dissenso e rifiuto di ogni forma tradizionale di arte e soprattutto di quelle che si erano da poco affermate o consolidate nel sistema dell'arte: "Purge the world of bourgeois sickness, intellectual, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, PURGE THE WORLD OF EUROPEANISM!

"PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY, to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals. FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action".

Le calde dichiarazioni del Manifesto sono alternate alle fredde definizioni del dizionario in una combinazione che sembra essere un vero e proprio progetto politico all'interno e all'esterno delle arti. Si annuncia un'arte democratica fatta da tutti e per tutti. L'idea stessa di "purgare" ripetuta tre volte ci riporta all'altra possibilità di intendere Fluxus non solo in termini filosofici o teorici ma anche in termini corporali esplicitamente ai processi medici di evacuazione catartica, escrementizia oltre che ai processi scientifici di trasformazione molecolare e fusione chimica. Si tratta dunque di una vera e propria dichiarazione di guerra all'arte e alla cultura borghese dominante. Fluxus è appena nato e già annuncia una grande sfida dal cuore dell'Europa, siamo a Düsseldorf durante il Festum Fluxorum Fluxus.

L'ulteriore progettuale passo in avanti, ma con uno sguardo rivolto anche all'indietro sarà la dichiarata associazione di Fluxus a una radicale avanguardia sovietica promossa dal gruppo Lef (Fronte di sinistra delle arti) che tra il 1922 e il 1929 pubblica anche una rivista con le copertine disegnate da Alexander Rodčenko e con testi di Osip Brik e Vladimir Majakovskij. Proprio Majakovskij scriverà sui propositi dell'organizzazione che: "Il Lef deve unificare il fronte per minare il vecchiume per andare alla conquista di una nuova cultura. Il Lef agiterà con la nostra arte le masse attingendo da loro la forza organizzativa. Il Lef combatterà per un'arte che sia costruzione della vita."

Un'arte che sia costruzione della vita... È in questo punto che iniziano a intrecciarsi le storie delle avanguardie più radicali e il desiderio di dare vita a una vera e propria utopia creativa. E, non va dimenticato non c'è rivoluzione senza teoria e pratica collettiva e non c'è utopia senza isole o penisole (per citare Thomas More di *Utopia*, il Tommaso Campanella della *Città del Sole* e il



George Maciunas constructing Fluxus labyrinth, Akademie der Künste, Berlin, 1976. L. Miller

Fluxlabyrinth, 1976

G. Maciunas lavora all'ingresso della sezione Maciunas-Miller all'Akademie der Künste, Berlino / G. Maciunas working on the entrance to the Maciunas-Miller section, at Akademie der Künste, Berlin
Foto di / Photo by L. Miller
Collection Bonotto Archive

newspapers-magazines-manifestos ccV3 which came out from 1964 to 1970, often without any text, are the result of skilful graphics and a full awareness that the propaganda process has begun. Fluxus with its "newspaper" created the most traditional instrument there has ever existed for the historical avant-gardes, and yet its visual contents (which are certainly also theoretical) are subjected to a complete torsion of communication that is quite unprecedented.

It is for these reasons that one can think of nine numbers of ccV3 as the newspaper of the last possible avant-garde and at the same time as the first newspaper that went beyond the declarative, theoretical and communicative factors which had defined all the previous experiments, including the Futurists and Dada. Certainly the technique of taking images from other publishing and graphic contexts was carried to an extreme, and so the process started by the Dada magazines was continuous and prospective, but the visual terms became similar to a rotation of three hundred and sixty degrees, a real visual revolution, where top was zero by bottom, and texts, images and ads, placed between horizontality and verticality, rendered with extreme clarity the spirit animating the group and especially George Maciunas.

The manifestoes were also part of this same vision, with the substantial difference that they declared their variants a different system of communication. In the first, in February 1963, the space was divided between four light zones that alternated with three dark zones combined with a manual writing with a dictionary definition of the word "Flux." What appeared evident in this combinatory was the intention of expressing their total dissent and rejection of all forms of traditional art and especially those that were recently established or consolidated in the art world: "Purge the world of bourgeois sickness, intellectual, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, - PURGE THE WORLD OF EUROPEANISM!

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.

"Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY, to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals. FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action."

The heartfelt statements in the manifesto alternated with the cold dictionary definitions in a combination that seems to be a true political project within and outside the arts. It announced a democratic art made by everyone and for everyone. The idea of "purging" repeated three times leads us to another possibility of understanding Fluxus not only in philosophical or theoretical terms but also in terms of corporeal processes explicitly referring to medical processes of cathartic, excremental evacuation as well as to scientific processes of molecular transformation and chemical fusion. It is therefore a true declaration of war on art and the dominant bourgeois culture. Fluxus had barely been born when it was already announcing a major challenge from the heart of Europe. This was in Düsseldorf during the Festum Fluxorum Fluxus.

The further step forward in the project, but also with one eye turned backward, was to be the stated association of Fluxus with a radical Soviet avant-garde promoted by a group called LEF (Left Front of the Arts), which between 1922 and 1929 also published a magazine with cover designs by Alexander Rodchenko and texts by Osip Brik and Vladimir Mayakovsky. Mayakovsky was to write on the purposes of the organization that "LEF has to unify the front to undermine the old trash and move to the conquest of a new culture. LEF will agitate the masses with our art and draw on their organizational strength. LEF will combat for an art that is the construction of life."

An art that is construction of life... It is at this point that the stories begin to be interwoven about the most radical avant-gardes and the desire to give life to a true creative utopia. And it should not be forgotten that there is no revolution without theory and collective practice, and there is no utopia without islands or peninsulas (to quote the Thomas More of *Utopia*, the Tom-

Francis Bacon della *Nuova Atlantide*) e comunità, organizzazione, progetto, energie multiple, internazionalizzazione, e soprattutto creatività.

È l'idea del collettivo e insieme dell'anonimità a rendere singolare la produzione (se di produzione si può dire) di Maciunas e di Fluxus. È intorno a questa singolarità che ruoterà la fortuna e insieme la sottovalutazione dell'azione culturale dell'intero progetto. La mancanza di un legame ufficiale tra gli artisti, se non un certo modo di concepire l'arte, o forse solo il suo concetto, rende la figura di George Maciunas di fondamentale importanza per le sorti del progetto stesso. Maciunas non è solo l'inventore di un nuovo concetto di arti che attraverso Fluxus vuole fare piazza pulita delle concezioni sistemiche delle arti, ma è anche colui che, come un moderno Charles Fourier, crede che l'accorpamento delle creatività debba passare innanzitutto per la vita in comune, insieme al vivere quotidiano da intendere come atto creativo. Da qui i suoi progetti di una cooperativa a SoHo, che non dimentichiamolo gli costerà veramente un occhio, quello sinistro per precisione, di una comunità di artisti alla Ginger Island nelle British Virgin Islands di cui progetta l'insediamento dopo l'acquisto, infine di una ristrutturazione di una intera fattoria nel New Marlborough che avrebbe dovuto realizzare il suo grande sogno di residenze per artisti. È questo il punto di forza di Fluxus? È questo il grande sogno che si realizza realizzandosi? È questa la geografia di un'utopia che continua a essere nella sua ragione di essere? Noi crediamo di sì, ma non basta. Questa utopia da *vaudeville*, questa utopia da *amusement*, autosufficiente semplice e divertente, questa utopia che dichiara "ogni cosa può essere arte e tutti possono farla", contiene al suo interno tutto il prima e tutto il dopo delle storie delle arti, le contiene tutte in un crocevia dove i flussi non terminano nelle tecniche o nei linguaggi, nei valori economici o nei valori intellettuali, nelle complessità o nelle ispirazioni, nelle esclusività o nelle indispensabilità. Il vero valore della rivoluzione creativa che Fluxus annuncia consiste nel suo non valore nei termini tradizionali, termini che vengono sottoposti alla più potente e divertente delle analisi e torsioni. Niente sarà più come prima, niente sarà più come dopo. È Fluxus che si annuncia fuori dalle categorie dello spazio e del tempo. La parola stessa indica con intensità questo superamento. I suoi *Diagrams*, nelle diverse organizzazioni grafiche lo dimostrano in pieno. Si tratta di vere e proprie macchine di analisi della storia dell'arte e dei comportamenti, esse, le "learning machines" sono il punto più alto della capacità di Fluxus di realizzarsi dentro e fuori dalla storia dell'arte, nei movimenti e fuori dalle tendenze, nei comportamenti e fuori dalle consuetudini e dai costumi, nella storia occidentale e fuori da essa, in un nomadismo di conoscenze storiche e geografiche che fondono l'intero processo creativo umano in una sola e unica pratica, finalmente quella della vita. È da questi "diagrammi" che si può considerare Fluxus come una concezione della creatività e della vita che non ha un inizio e non ha una fine che non può che realizzarsi realizzandosi tutti i giorni e per tutti. L'estensione è enorme e, per la prima volta (nella storia dell'arte evidentemente), la sua portata non trascura i debiti e i riconoscimenti prima di tutto a Dada, e poi a Marcel Duchamp, e prima al Futurismo e al Lef, e poi in un mapping totale, l'iscrizione di Fluxus diventa centrale, sostanziale nodo di consapevolezza storica che coincide con il suo essere dentro al flusso storico delle avanguardie e delle neoavanguardie in termini fondamentalmente unici senza più i lacci temporali di una storia speciale (la storia dell'arte) e senza più i lacci spaziali di una geografia (quella eurocentrica) a cui si erano sottomesse tutte le avanguardie storiche e le neoavanguardie. È qui la ragione del suo "PURGE THE WORLD FROM EUROPEANISM"! Non sarà l' "AMERICANISM" a sostituirlo, come pure con "mitteleuropea" vis polemica Joseph Beuys risponde. Piuttosto questo si annuncia come l'azzeramento delle culture dominanti, la visione di George Maciunas è già oltre la ristretta geografia che aveva caratterizzato gli ultimi e precedenti decenni della storia dell'arte: l'Europa e l'America. La visione di Maciunas è di gran lunga più vasta, e fonde in un unico flusso le storie dell'Occidente e dell'Oriente, le sue filosofie e assicura alle geografie isole ancorate alla terraferma delle storie



Multi-Bicycle Square Vehicle
Da / From *Fluxgames, Fluxvehicle day,*
May 1973
Foto di / Photo by L. Miller
Collection Bonotto Archive

maso Campanella of *The City of the Sun*, and the Francis Bacon of *New Atlantis*) and community, organization, project, multiple energies, internationalization, and above all creativity.

It is the idea of the collective and also of anonymity that makes the production (if it can be called production) of Maciunas and Fluxus singular. It is on this singularity that the reputation and the underestimation of the cultural action of the whole project turns. The absence of any official link between the artists, except for a certain way of understanding art, or perhaps only the concept of it, made George Maciunas of fundamental importance to the fate of the project itself. Maciunas was not only the inventor of a new concept of art that through Fluxus sought to make a clean sweep of systemic conceptions of the arts, but he also believed, like a modern Charles Fourier, that the merging of different types of creativity should pass firstly through life in common, together with everyday life to be understood as a creative act. Hence his plans for a cooperative in SoHo, which literally cost him an eye (his left one to be precise), a community of artists on Ginger Island in the British Virgin Islands, planning a settlement for it after it was purchased, and finally the redevelopment of a farm in New Marlborough which was meant to realize his dream of artists' residences. Was this Fluxus's strength? Was this the great dream come true coming true? Was this the geography of a utopia that continues to be in its reason for being? We believe so, but it does not suffice. This vaudeville utopia, this utopia of amusement, self-sufficient, simple and entertaining, this utopia that declares "anything can be art and anyone can do it," contains within itself all the before and after of all the histories of the arts. It contains them all at a crossroads where the flows do not end in techniques or languages, in economic values or intellectual values, in complexities or inspirations, in exclusivity or indispensability. The true value of the creative revolution that Fluxus announced lay in its non-value in traditional terms, subjected to the most powerful and amusing of analyses and torsions. Nothing would ever be the way it was before, nothing would be the way it was after. It was Fluxus that announced that Fluxus itself lay outside the categories of space and time. The word itself forcefully indicates the overstepping of these boundaries. The *Diagrams*, with their different graphic layouts, show this to the full. They are real machines of analysis of the history of art and behavior; these "learning machines" are the high point of Fluxus's capacity to be fulfilled inside and outside art history, inside movements and outside tendencies, inside behaviors and outside customs and mores, inside Western history and outside it, in a nomadism of historical and geographic knowledge that fuses the whole human creative process into a single, solitary practice, finally that of life. It is from these *Diagrams* that Fluxus can be considered as a conception of creativity and life that has no beginning and no end, that can only be done by doing every day and for everyone. Its extension is immense and for the first time (in art history of course) its scope did not ignore its indebtedness to, and earlier acknowledgments of Dada, and then Marcel Duchamp, and before that Futurism and LEF. And then in a total mapping, the inscription of Fluxus became a central, substantial, note of historical consciousness that coincided with its being in the historical flow of the avant-gardes and neo-avant-gardes in fundamentally unique terms, without the spatial ties of a special history (the history of art) and without the ties of a (Eurocentric) spatial geography, to which all the historical avant-gardes and neo-avant-gardes had submitted. Hence the reason for its "PURGE THE WORLD FROM EUROPEANISM!" It was not Americanism that would replace it, so Joseph Beuys replied with Mitteleuropean polemical energy. Rather, it was announced as the annulment of the dominant culture. George Maciunas's vision had already gone beyond the narrow geography that had characterized the previous and earlier decades of history and art: Europe and America. Maciunas's vision was much broader. It merged in a single flux the histories of West and East, their philosophies, and ensured to geographies the islands anchored to the mainland of the histories of all the cultures, other and not other, nomadic and settled, existing and lost. Because that Aztec face (which also derives from

di tutte le culture altre e non altre, nomadi e stanziali, esistenti e scomparse. Perché quella faccia azteca (che pure deriva dal calendario inciso nella *Pedra del Sol*) svolge funzione soprattutto apotropaica con la sua lingua che sporge all'esterno in una smorfia dove il significato accomuna gran parte delle culture del mondo da quella cinese a quelle polinesiane e africane, oltre europee.

La stessa grafica svolge questo straordinario ruolo di mescolare tempi e spazi diversi e in questo bisogna considerare George Maciunas un vero proprio maestro della grafica contemporanea. Le "labels" di tutte le "fluxboxes" sono a dimostrare non solo la sua capacità di effettuare il prelievo di immagini (prelievo di duchampiana memoria evidentemente) ma anche di portare alla ribalta quel processo di comunicazione che deriva direttamente dal concetto di comunità creativa che condivide con gli altri artisti Fluxus. Le "name cards" seguono il medesimo percorso. Esse si caratterizzano non solo in termini di collettività ma anche, se non soprattutto, in termini di individualità, in realtà i "biglietti da visita" ricoprono questo ruolo da sempre. L'apparente contraddizione grafica e concettuale di questi "biglietti" viene risolta dall'uso estremamente ampio di caratteri e corpi che convivono (Paik, Oldenburg, Jones, Watts ecc.) o più felicemente da sintesi segniche (Ono, Andersen, Kaprow, Ay-O ecc.), tanto da determinare con queste semplici, ma estremamente complesse, invenzioni lo stesso principio che regge l'intero *corpus fluxus* e cioè l'identità nella collettività. È questo l'aspetto che viene a essere sempre più rafforzato dalla sua grafica che non è solo quello di restituirci la sua grande capacità visionaria della storia e della storia dell'arte in particolare, ma di restituirci una lettura che diventa totale nei confronti della vita e dell'arte. Questo risulterà anche nei Manifesti e nel giornale "ccV3", oltre che nei Diagrammi.

Il passo verso il cinema è breve. Non solo risulterà fondamentale l'amicizia e l'influenza di Jonas Mekas per questo. Ma risulterà fondante la sua concezione del collettivo. *Fluxfilm Anthology* non è differente dal punto di vista della struttura dal seminale *An Anthology*, certo li separa il supporto pellicolare e cartaceo e il mezzo grafico e filmico, ma nella struttura i due lavori non dissentono. *Fluxfilm Anthology* è il risultato di un lavoro collettivo dove le individualità si riconoscono nel dissolvimento e nell'affermazione del culto della soggettività artistica. *Fluxfilm Anthology* è realmente attraverso le sue due ore di proiezione il più sofisticato degli oggetti visivi che Fluxus ci offre, e l'offerta sovverte talmente il nostro modo di assistere a una normale proiezione che rende impossibile uscirne senza la fondamentale e assorbita riflessione a cui Fluxus ci ha costretti, con divertimento e sperimentazione, con *multum in parvo*, con semplicità e sapienza, che anche il cinema può essere fatto da tutti e che in questo modo esso sarà per tutti. Non è forse a questo che stiamo assistendo con i recenti mezzi che la tecnologia ci ha offerto?

Ma *Fluxfilm Anthology* è forte anche della grande valenza grafica che attraverso il bianco e nero (non dimentichiamo che Maciunas era daltonico così come John Lennon, che pure attraverso Yoko Ono si avvicina al gruppo) riesce a rimettere in discussione sia il tempo sia lo spazio del cinema, letteralmente li sottopone alle più elementari e alle più concettuali delle prove. Anche il cinema dopo *Fluxfilm Anthology* non sarà più lo stesso. Quello schermo bianco che pure proietta e che Nam June Paik titola *Zen for Film*, è la prova più estrema che attraversa tutta la storia della visione filmica che non dimentichiamo è (o forse era) rituale collettivo, percettivo, individuale, anonimo, e soprattutto visivo.

Come dopo una rivoluzione niente resta uguale, dopo Fluxus tutto è cambiato. Ogni evento apparirà o forse sarà nella sua dimensione creativa.

Perché dopo Fluxus l'arte è finita (come scriveva suonando Giuseppe Chiari) anche se non abbiamo smesso tutti insieme.

Perché dopo Fluxus ci sarà ancora Fluxus.

Perché dopo Fluxus la creatività della vita e nella vita sarà prima di tutto.

Perché dopo Fluxus la vita sarà, come la verità, sempre rivoluzionaria.



John Lennon e Yoko Ono, 1966
 Di fronte al poster di Maciunas /
 Standing in front of Maciunas /
 USA Surpasses all the genocide
 records

the calendar engraved in the *Piedra del Sol*) serves above all apotropaically with its tongue sticking out in a grimace whose meaning is common to most of the world's cultures, from the Chinese to the Polynesian and African as well as the European.

The graphics themselves played this unique part of mixing times and spaces, and in this George Maciunas should be considered a true master of contemporary graphics. The "labels" of all the "Fluxboxes" demonstrate not only his ability to borrow images (borrowing in the Duchampian sense obviously) but also to bring to the fore that process of communication that derives directly from the concept of the creative community that he shared with the other Fluxus artists. The "Name Cards" followed the same path. They were characterized not only in terms of collectives but also, and perhaps above all, in terms of individuals. In reality the "business cards" always had this function. The apparent graphic and conceptual contradiction of these "Cards" was resolved by the combinations of very large typefaces and fonts (Paik, Oldenburg, Jones, Watts, etc.) or more successfully by a synthesis of signs (Ono, Andersen, Kaprow, Ay-O, etc.) so as to determine, with these simple yet extremely complex inventions, the same principle that governs the entire corpus of Fluxus, namely identity in the collective body. This was the aspect that was being increasingly enhanced by the graphics, which not only rendered to us his great visionary capacity of history, and art history in particular, but also rendered an interpretation that became total in relation to life and art. This also appeared in the manifestoes and the newspaper *ccV3*, as well as the *Diagrams*.

It was a short step to the cinema. Not only was the friendship and influence of Jonas Mekas crucial in this development, but his conception of the collective proved of fundamental importance. *Fluxfilm Anthology* is no different in terms of structure from the seminal *An Anthology*. They are certainly separated by the film and paper supports and the graphic and filmic medium, but in their structure the two works are not at odds. *Fluxfilm Anthology* was the outcome of a collective work in which the individuals identified themselves in the dissolution and affirmation of the cult of artistic subjectivity. *Fluxfilm Anthology* is really through its two hours of running time the most sophisticated of the visual objects that Fluxus offers us, and the offer so subverts our way of watching a normal film screening that it makes it impossible to leave it without the fundamental and absorbing reflection to which Fluxus has compelled us, with entertainment and experimentation, with *multum in parvo*, with simplicity and wisdom: that cinema can also be made by anyone and in this way it will be for everyone. Isn't this what we are seeing with the most recent media that technology has brought us?

But *Fluxfilm Anthology* is also strong in the great graphic value which, through black and white (never forget that Maciunas was color blind, like John Lennon, who through Yoko Ono was also close to the group), succeeded in calling into question both the time and space of film, literally subjecting them to the most elementary and conceptual of tests. Cinema, too, after *Fluxfilm Anthology* would never be the same. That white screen that actually projects and that Nam June Paik titled *Zen for Film*, is the most extreme test that traverses the whole history of the filmic vision which, we should not forget, is (or was) a collective, perceptual, personal, anonymous, and above all visual ritual.

Just as after a revolution nothing is the same, after Fluxus everything changed. Every event will appear or perhaps be in its creative dimension.

Because after Fluxus art is finished (as Giuseppe Chiari wrote and played), even though we didn't all stop at the same time.

Because after Fluxus there will still be Fluxus.

Because after Fluxus the creativity of life and in life will be before everything.

Because after Fluxus life, like truth, will always be revolutionary.

Nicoletta Ossanna Cavadini

Fluxus è un termine che incuriosisce, che conduce a una fenomenologia aperta e in continuo mutamento, senza specificarne forma né luogo. Il termine volutamente si rifà alla lingua latina per il suo valore sovranazionale. Fu coniato nel 1961 da George Maciunas, architetto, grafico e artista di origine lituana emigrato a New York nel 1948, con la volontà di caratterizzare non un movimento ma un'idea che potesse coinvolgere artisti, musicisti, poeti, intellettuali, creativi in senso lato. Egli affermò di aver scelto questo nome, in un momento inventivo, per le molteplici definizioni applicabili al suo significato: fluire, scorrere, mescolarsi. Tale momento inventivo – ci riferisce sempre Maciunas – era scaturito “ficcando un coltello in un dizionario”, espressione che rimanda esplicitamente a un gesto plateale di derivazione dadaista¹.

La relazione di Fluxus con il new Dada e il nouveau réalisme è infatti molto stretta. Infatti l'emigrazione di artisti europei in America – avvenuta durante il secondo conflitto mondiale – aveva contribuito a diffondere tali tematiche, il cui fascino esercitato sulle giovani generazioni risultava essere molto forte. Inoltre, l'influenza provocata dall'antologia *Dada Painters and Poets*², pubblicata da Robert Motherwell a New York nel 1951, era sentita dagli artisti americani più aggiornati. George Maciunas, infatti, nel *Fluxus Manifesto* dichiara esplicitamente su modello dadaista, la volontà di “promuovere un'inondazione e una marea rivoluzionarie nell'arte. Promuovere un'arte viva, un'anti-arte, promuovere una realtà di non-arte, pienamente comprensibile da parte di tutti, non solo dai critici, dilettanti e professionisti”. Egli sottolinea nuovamente la consapevolezza della relazione fra Fluxus e lo spirito Dada in una conferenza, in cui diede per imminente la nascita del movimento Fluxus, relazione intitolata *Neo-Dada negli Stati Uniti* e tenuta presso la Galerie Parnass di Wuppertal, in Germania nei primi mesi del 1962.

Parallelamente il movimento risente dell'influenza di alcuni esponenti ultra-letteristi facenti capo alla rivista “Grammes”³ e poi aderenti al nouveau réalisme, questi seguivano la loro tendenza *affichiste* realizzando lavori con manifesti strappati e steccati prelevati a bordo strada. In particolare George Mathieu, esponente di spicco dell'*Abstraction lyrique*, metteva in scena la “teatralizzazione della pittura” realizzando in solo mezz'ora – nella sala del Teatro Sarah-Bernhardt, a Parigi nel 1956 – una tela di dodici metri quadrati in omaggio ai poeti del mondo intero.

La collocazione della sede NATO a Wiesbaden, nel cuore d'Europa, favorisce la conoscenza e le relazioni dei giovani americani (in ruolo di servizio militare) con gli esponenti delle avanguardie europee. George Maciunas era fra questi, egli è stato infatti un profondo conoscitore dell'opera di Marcel Duchamp e anche degli esponenti del gruppo Dada. Nel suo testo della sopramenzionata conferenza tenuta a Wuppertal nel 1962, egli infatti affermava: “Ciò che si potrebbe definire neo-Dada negli Stati Uniti, o ciò che in ogni caso ci piacerebbe considerare come Dadaismo rinnovato, si sta manifestando in un certo numero di ambiti [...]. Le forme di anti-arte sono in primo luogo dirette contro l'arte intesa come professione, contro la separazione artificiale tra produttore o *performer*, tra creatore e spettatore, o contro la separazione tra arte e vita. Esse contrappongono forme in se stesse artificiali, modelli o metodi di composizione, di fenomeni costruiti artificialmente in vari ambiti della pratica artistica, al formalismo internazionale e conscio, e alla fissazione dell'arte sul significato, alla domanda di musica fatta per essere ascoltata e a quella

Nicoletta Ossanna Cavadini

Fluxus is an intriguing term, related to an open-ended, constantly changing phenomenology, without being tied to the specifics of either form or place. The term deliberately draws on Latin for the sake of its supranational overtones. It was coined in 1961 by George Maciunas, architect, graphic designer and artist of Lithuanian origin who emigrated to New York in 1948. His aim was to characterize a non-movement, an idea that would involve artists, musicians, poets, intellectuals, all creatives in the broad sense. He declared he chose the name in an insightful moment for the sake of its wide range of associations – flowing, streaming, mingling. This insightful impulse, Maciunas again claimed, prompted him to “stick a knife into a dictionary”, a gesture with strikingly Dadaist overtones¹.

Fluxus’s ties to New-Dada and Nouveau Réalisme were in fact very close. On the one hand the emigration of European artists to America during World War II had helped disseminate such ideas, while on the other they still had a strong pull over the younger generation. Then the influence exerted by the anthology *Dada Painters and Poets*², published by Robert Motherwell in New York in 1951, was widely felt among younger American artists. In his *Fluxus Manifesto* George Maciunas explicitly expressed on the Dada model, the need “to promote a revolutionary flood and tide in art. Promote living art, anti-art, promote non art reality to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.” He again stressed his awareness of the relation between Fluxus and the Dada spirit at a lecture in which he saw the birth of the Fluxus movement as imminent, in a speech titled “Neo-Dada in the United States” delivered at the Galerie Parnass at Wuppertal in Germany in the early months of 1962.

At the same time the movement fell under the influence of a number of the Ultra-Letterist exponents connected with the journal “Grammes”³ and then of supporters of Nouveau-Réalisme, who followed their *affichiste* tendency by creating works made out of scraps torn off posters and fences along the streets. In particular, at the auditorium of the Théâtre Sarah Bernhardt in Paris in 1956, George Mathieu, a leading exponent of Abstraction Lyrique, staged the “dramatization of painting” by producing a picture measuring twelve square metres in just half an hour as a tribute to the poets of the whole world.

The location of the NATO base in Wiesbaden, in the heart of Europe, favoured the work of the young Americans (sent there when they were called up) in promoting the movement and forming new contacts with members of the European avant-garde. George Maciunas was among them. He was in fact a profound connoisseur of Marcel Duchamp and also of the members of the Dada group. In the text of his lecture given at Wuppertal in 1962, mentioned above, he said: “what one might call neo-Dada in the United States, or what in any case we would like to view as such renewed Dadaism, is being expressed in a number of areas [...]. The anti-art forms are primarily directed against art as a profession, against the artificial separation of producer or performer, of generator and spectator or against the separation of art and life. They oppose forms artificial in themselves, models or methods of composition, of artificially constructed phenomena in the various areas of artistic practice, against intentional, conscious formalism and against the fixation of art on meaning, against the demand of music to be heard and that of plastic art to be



George Maciunas, *Fluxus yearboxes 1*, 1962
Copertina depliant / Cover of the brochure
Stampa in nero su carta arancione /
Black offset on orange paper
20 x 21 cm
Collection Bonotto Archive

di arte plastica fatta per essere vista; e infine alla tesi che entrambe dovrebbero essere ammesse e comprese. L'anti-arte è vita, natura; la vera realtà è l'uno contro e il tutto. Il canto di un uccello è anti-arte. La pioggia scrosciante, il brusio di un pubblico impaziente, sternuti [...] ecc., o ciò che un pubblico lasciato a se stesso fa per divertirsi, tutti questi esempi possono essere considerati in questo senso anti-arte"⁴.

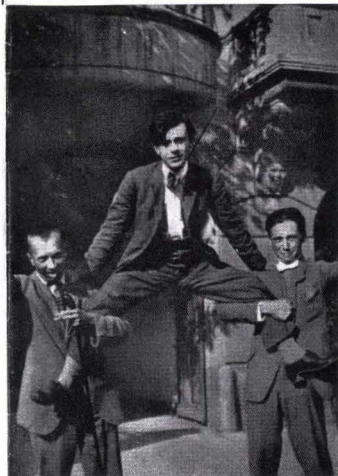
Hans Arp, uno dei fondatori del movimento Dada, avrebbe con Hans Richter sicuramente approvato quanto espresso da Maciunas, come lo dimostrano gli stessi testi scritti da Arp per motivare la nascita Dada: "Inorriditi di fronte al macello della guerra mondiale del 1914, noi a Zurigo ci votammo alle arti. Mentre i cannoni rombavano in lontananza, noi cantavamo, dipingevamo, facevamo collage e scrivevamo poesie con tutte le nostre forze. Eravamo alla ricerca di un'arte basata sui principi fondamentali, per curare la follia dell'epoca, e di un nuovo ordine di cose, che ristabilisse l'equilibrio tra paradiso e inferno"⁵. Le stravaganti immagini fotografiche di Arp, Richter e Tristan Tzara circolavano all'interno di Fluxus e venivano portate come emblema di libertà creativa, gioco e fantasia, irrazionalità e ironia, il gusto per il gesto ribelle e l'adesione di uno spirito anarchico.

A metà degli anni sessanta, quando Maciunas era al massimo della sua energia creativa, Hans Richter attestava che "a distanza di più di quarant'anni, l'immagine di Dada è ancora piena di contraddizioni. Il che non sorprende. Dada invitò, o meglio sfidò il mondo a fraintenderlo, e incoraggiò ogni tipo di confusione. Ciò era fatto come gesto capriccioso e dettato da un principio di contraddizione. Dada ha mietuto il raccolto della contraddizione che aveva seminato"⁶. Anche Henry Martin ha sottolineato che l'affinità fondamentale tra Maciunas e Dada è comunque innegabile, se non altro in virtù dei loro usi simili della retorica, o in senso simile – sempre in crescendo – di uno scontento esuberante e irriverente⁷. E anche se si accetta l'oggettività che Fluxus e Dada erano movimenti sorti in tempi diversi, è sostenibile che non fossero però molto dissimili. Jon Hendriks, infatti nel suo *Fluxus Codex* osserva: "chiaramente Dada è stato un precursore di Fluxus. Entrambi hanno cercato di indebolire una società compiacente, militarista e decadente portando l'arte a confronto diretto con la banalità e l'estetica, e di constatare l'idea che l'arte fosse incapace di influire sui mutamenti sociali e politici"⁸.

Come ha affermato lo stesso Maciunas, in una significativa intervista pubblicata anche negli apparati di questo catalogo, alla fascinazione del movimento Dada e di Hugo Ball⁹ in particolare, si affiancava la fascinazione della visione di John Cage imperniata sul rigetto dell'espressione individuale – a cui erano finalizzate le sue *changes operations* – grazie all'instaurazione di un rapporto immediato, armonico con la natura, gli accadimenti e le cose. Per Cage l'arte aveva il fine di "cambiare la maniera di vedere, di aprire gli occhi della gente perché veda quel che c'è da vedere"¹⁰. Il seminario tenuto da John Cage alla New School of Social Research vede come frequentanti alcuni di quelli che saranno poi i principali artisti protagonisti di Fluxus come Dick Higgins, Jackson McLow, Al Hansen e George Brecht. Cage aveva contribuito indirettamente alla formazione di Fluxus con alcune delle sue fondamentali innovazioni del pensiero, dall'invenzione del "piano preparato" alle composizioni di *Music of Changes*, dal proto-happening allestito al Black Mountain College con Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, alla presentazione del pezzo 4'33" di silenzio, interpretato da David Tudor alla Maverick Concerts di Woodstock nell'agosto 1958. Secondo Ben Vautier senza Cage, e i suoi importanti insegnamenti espressi nell'idea dell'indeterminazione, la spersonalizzazione dell'arte e lo spirito Zen, Fluxus non avrebbe avuto pregnanza sulla contemporaneità¹¹.

Prime manifestazioni Fluxus

La prima espressività di incontro, produzione e promulgazione delle idee del gruppo Fluxus fu il Festival che costituì "l'unità minimale in un lavoro d'arte, di *performance* o di musica"¹² volta a



Jean Arp, Tristan Tzara, Hans Richter: padri di dada e nonni dell'happening e del fluxus-concert in una foto del 1919

Dada è per il
senza-senso
che non significa
non-senso
(Arp)

Dada non ha
voluto distruggere
l'arte, ma
piuttosto l'idea
che ce ne si era fatta
(Tzara)

Ciò che dada
attrasse nella sua
orbita non può
essere capito con
la solita logica:
che ammette una sola
alternativa di scelta

Jean Arp, Tristan Tzara e Hans Richter, 1919

Immagine pubblicata sul depliant del Fluxus Festival Lugano 1967 con la dizione: "padri di dada e nonni dell'happening e del fluxus-concert" / Image published on the brochure for the Fluxus Festival Lugano 1967 the wording states: "fathers of dada and grandfathers of the happening and the fluxus-concert" Collection Bonotto Archive

seen; and finally against the thesis that both should be acknowledged and understood. Anti-art is life, nature; true reality is the one and all. The bird song is anti-art. The pouring rain, the chattering of an impatient audience, sneeze noises [...] or what an audience left to its own devices does for amusement, all of these examples may be viewed in this sense as anti-art"⁴.

Hans Arp, one of the founders of the Dada movement with Hans Richter, would surely have approved of the outlook expressed by Maciunas, as shown by the texts written by Arp to explain the origins of Dada: "Horrified by the slaughter of the World War in 1914, we devoted ourselves to the fine arts in Zurich. While in the distance the thunder of the cannons rumbled, we sang, painted, glued, wrote with all our strength. We were looking for an elemental art which would heal people of the madness of the times and a new order which would restore the balance between heaven and hell"⁵. The extravagant photographic images by Arp, Tristan Tzara and Richter circulated in Fluxus and were presented as emblems of creative freedom, play and imagination, irony and irrationality, a love of the rebellious gesture and support for an anarchic spirit.

In the mid-sixties, when Maciunas was at the height of his creative energy, Hans Richter testified that "Today, more than fifty years later, the image of Dada is still full of contradictions. This is not surprising, Dada invited, or rather defied, the world to misunderstand it, and fostered every kind of confusion. This was done from caprice and from a principle of contradiction. Dada has reaped the harvest of confusion that it sowed"⁶. Henry Martin also stressed that the fundamental similarities between Maciunas and Dada were undeniable, if only by virtue of their similar uses of rhetoric, or in their similar steady crescendo of an exuberant and irreverent discontent⁷. And even if one accepts the objective fact that Fluxus and Dada were movements that arose at different times, it is arguable that they were not very dissimilar. In his *Fluxus Codex* Jon Hendricks observed: "Dada was clearly a precursor of Fluxus. Both sought to unnerve a complacent, militaristic, decadent society by bringing art into direct confrontation with triviality and aesthetics, and to controvert the idea that art is incapable of affecting social or political change"⁸.

As Maciunas himself declared, in a significant interview reprinted as an appendix to this catalogue, the fascination of the Dada movement, and Hugo Ball⁹ in particular, was confirmed by his interest in the vision of John Cage centred on the rejection of individual expression – the purpose of his "chance operations" – through the creation of an immediate, harmonic relation with nature, events and things. Cage saw the purpose of art as being to open up people's eyes to just seeing what there was to see, and their ears¹⁰. The seminar taught by John Cage at the New School for Social Research was attended by some of those who were to become the leading Fluxus artists, such as Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen and George Brecht. Cage contributed indirectly to the formation of Fluxus with some of his key innovative ideas, ranging from the invention of the "prepared piano" to the composition of *Music of Changes*, the proto-happening presented at Black Mountain College with Merce Cunningham and Robert Rauschenberg, and with the presentation of the piece *4'33"* of silence, performed by David Tudor at the Maverick Concert Hall in Woodstock in August 1958. Ben Vautier claimed that without Cage and his important teachings embodied in the concept of indeterminacy, the depersonalization of art and the Zen spirit, Fluxus would never have had the impact it did on contemporary art¹¹.

Early Fluxus events

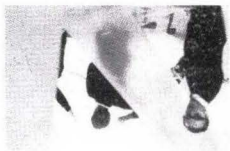
The first expressive medium for producing, presenting and disseminating the Fluxus group's ideas was the Festival, which constituted "a minimal unit in an artwork or performance or music"¹² intended to communicate to a variegated audience an original area of sensibility, centred on "the trivial, the marginal, the overlooked, things that were silly and irrational, tics and fetishes, useless ideas, unnecessary inventions, large banalities"¹³, and various forms of interaction with the pub-

maleisa che
o a i a q " a q o ,



significa
a i e a q " a q o ,

concerto
s i a e n i j u n q



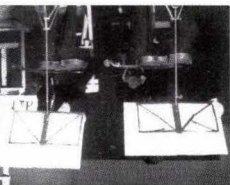
fluxus?
s n x n i j u n q

Fluxus è un
N I a o i a d d i q



teatro-concerto
a u i e a i a q u

è un continuum
s n o u n a p p e n i n g q



spazio-temporale
a r t e t o t a l e

Particolare del manifesto del Fluxus Festival tenutosi a Lugano l'11 novembre 1967 / Detail of the manifesto of the Fluxus Festival held in Lugano on November 11, 1967
Collection Bonotto Archive

comunicare a un pubblico variegato un'area di sensibilità inedita, incentrata su aspetti "triviali, marginali, trascurati, cose sciocche e irrazionali, tics e feticci, idee inutili e invenzioni non necessarie, banalità assolute"¹³ e varie forme di interazione con il pubblico. Ben Vautier sottolinea che un concerto Fluxus non è solo il risultato della riflessione teorica di Maciunas in quanto si cerca "di evitare l'influenza della conoscenza e della cultura e della noia d'uno spettacolo di avanguardia, poiché – Maciunas – ha concepito l'ossatura di una sequenza comprendente da 20 a 30 pezzi che non durano più di uno o due minuti ciascuno, dal ritmo rapido, netto, chiaro, e che evitano sempre la finzione, l'estetismo e la teatralità ossia la commedia, secondo lui inutile".

A questi *happening* tendenti a scontrarsi con lo schema rigido del "concerto", vengono associate in rapida successione forme inclini a consolidarsi in veri e propri repertori con l'obiettivo però di allargare il pubblico – della sala o della galleria – fino ad arrivare in strada. Tali *happening* portarono una grande visibilità mediatica al gruppo che cambiava continuamente le città di riferimento: Wiesbaden, Copenaghen, Parigi, Amsterdam, L'Aia (1962); Düsseldorf, Nizza, Copenaghen, Amsterdam (1963); nuovamente Amsterdam, New York, Milano, Rotterdam, Wars, Copenaghen, Nizza (1964)¹⁴ ecc.

Tra i principali Fluxfestival¹⁵ si ricordano: il fondativo "Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik" tenuto nella Hörsaal del Museum di Wiesbaden dall'1 al 23 settembre 1962 (con l'intervento di Robert Filliou, Dick Higgins, Arthur Köpcke, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Emmett Williams, Wolf Vostel e Karl Erik Welin). Memorabile è la *performance* di Paik intitolata *Zen for head*, che prevedeva l'esecuzione dell'opera d'arte dipinta mediante la testa, di cui i capelli tinti di colore erano il mezzo, su un lungo rotolo di carta bianca; oppure *Danger Music 2* in cui Alison Knowles radeva i capelli a Dick Higgins. L'esecuzione poi del *Piano Activities* di Williams, Maciunas, Higgins e Patterson, che consisteva nel danneggiare un pianoforte fino a distruggerlo, ottenne una notorietà scandalosa e venne ripreso dalla televisione tedesca. In ottobre dello stesso 1962 un importante Fluxusfestival si tenne ad Amsterdam ricordato per la *performance* di Vostell in strada, che diede luogo a piccoli disordini. Da menzionare inoltre nello stesso anno il "Festival of Misfits" organizzato da Daniel Spoerri alla Galleria One di Londra, dove intervengono, fra gli altri Robin Page, Metzger e Vautier che realizza la celebre *performance Living Sculpture. 15 Days in a Window*, vivendo per quindici giorni nella vetrina della galleria. Nuovamente nella città di Amsterdam, lo stesso anno ebbe luogo il "Festum Fluxorum Musik og Anti-Musik der Instrumentale Theater". In questa occasione entra a far parte del gruppo Eric Andersen. Ad Amsterdam si ricordano fra le molte *performance Drip Music* di Brecht e *In memoriam to Adriano Olivetti* di Maciunas, dove gli esecutori, utilizzando il nastro di una calcolatrice elettrica come spartito, entrano in azione quando compare il numero loro assegnato. Ogni numero sul nastro rappresenta una battuta sul metronomo. Le *performance* possono consistere in differenti azioni, quella più classica è togliersi e rimettersi il cappello, agitare i pugni, fare delle facce, oppure emettere dei suoni provocati dalla lingua, schiocchi, baci, risate, pernacchie ecc. La partecipazione del pubblico è fortemente sentita.

Nel febbraio 1963 si ricorda per importanza il Fluxfestival di Düsseldorf in quanto si aggiungono: Al Hansen, Robert Watts e Joseph Beuys che esordisce con la *Siberian Symphony*¹⁶ e il più coinvolgente *Composition for 2 musicians*. Di questo evento si ricorda la particolare *performance* in cui l'artista seduto al piano guarda suonare un giocattolo composto da un pupazzo che suona il tamburo posto di fronte a un altro che suona i piatti. In questa occasione fu lanciato fra il pubblico un volantino che rappresentava il "Manifesto Fluxus" studiato ed editato da Maciunas. A Copenaghen, nel marzo dello stesso anno, vi sono due nuove presenze: Henning Christiansen e Peter Kirkeby, poco dopo, nel Fluxfestival di Stoccolma entra a far parte del gruppo anche Bengt af Klintgerg con la sua *Dangermusic*. A New York nel maggio 1963 si tiene una

lic. Ben Vautier emphasized that a Fluxus concert was not just the result of Maciunas's theoretical thinking. With the purpose of avoiding "the influence of knowledge and culture (cultural imperialism) and the boredom of an avant-garde spectacle, he has conceived the framework of a sequence comprising between 20 and 30 pieces lasting not more than one or two minutes each. Their rhythm is rapid, they are clear and crisp and they always avoid the pretence, aestheticism and theatricality of comedy – which he finds pointless."

These happenings, which sought to form a contrast to the rigid scheme of the "concert", consisted of rapid sequences of numbers welded into true repertoires, reaching out into the street as a way of reaching a wider public than that in the theatre or gallery. These happenings produced a high media profile and kept moving from one city to another: Wiesbaden, Copenhagen, Paris, Amsterdam, The Hague (1962); Düsseldorf, Nice, Copenhagen, Amsterdam (1963); the Amsterdam again, New York, Milan, Rotterdam, Warsaw, Copenhagen, Nice (1964) etc.¹⁴

The principal Fluxfestivals¹⁵ included the foundational "Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik" held in the Hörsaal of Wiesbaden Museum from 1 to 23 September 1962 (the other artists present included Robert Filliou, Dick Higgins, Arthur Köpcke, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Emmett Williams, Wolf Vostel and Karl Erik Welin). A memorable performance was Paik's *Zen for Head* which involved painting a work of art with his head, dipping his hair in pigment and applying it to a long roll of white paper. Another was *Danger Music 2* in which Alison Knowles shaved Dick Higgins' head. Then there was the execution of *Piano Activities* by Williams, Maciunas, Higgins and Patterson, which involved smashing up a piano. It caused a scandal when it was shown on German television. In October 1962 a major Fluxusfestival was held in Amsterdam. It is remembered for the street performance by Vostell, which caused disorders. Also noteworthy in the same year was the "Festival of Misfits" organized by Daniel Spoerri at Gallery One in London. Those involved included Robin Page, Metzger and Vautier, who presented the celebrated performance *Living Sculpture. 15 Days in a Window*, which entailed living for a fortnight in the window of the gallery. Back in Amsterdam that same year there was the "Festum Floxorum Musik og Anti-Musik der Instrumentale Theater". Eric Andersen joined the group on this occasion. The many performances in Amsterdam included Brecht's *Drip Music* and Maciunas' *In Memoriam to Adriano Olivetti*, in which the performers used the tape from an electric adding machine as a musical score, with each joining in when the number they had been assigned came up. Each number on the tape represented one beat of the metronome. The performances could consist of different actions, from the most classic, such as doffing and donning a hat to shaking fists, making faces, or making sounds with the tongue such as popping noises, kisses, laughing, blowing a raspberry, etc. The audience was strongly involved. An outstanding event in February 1963 was the Düsseldorf Fluxfestival, notable for the participation of Al Hansen, Robert Watts and Joseph Beuys, who opened it with his *Siberian Symphony*¹⁶ and the more riveting *Composition for Two Musicians*. This happening was remembered for the distinctive performance in which the artist seated at a piano watched a wind-up toy drummer and a second toy that played the cymbals. On this occasion leaflets of the "Fluxus Manifesto" composed and designed by Maciunas were scattered among the public. In Copenhagen in March of the same year two new members made their appearance, Henning Christiansen and Peter Kirkeby. Shortly after, at the Stockholm Fluxfestival the group was joined by Bengt af Klintgerg with his *Dangermusic*. In May 1963 the playful Yam Festival was organized in New York. The graphics of the name were a play on "May" written backwards. The festival's principal organizers were Brecht, Bob Watts and Patterson. Just two years after its launch, the Fluxus movement had made its importance felt internationally and created an identity recognizable worldwide. In addition to the Fluxfestivals Maciunas now had to devise a production which would identify it also in the form of a clear intermedia propaganda.

manifestazione giocosa intitolata Yam Festival che proponeva il gioco grafico del nome del mese "may" riportato alla rovescia. Tale manifestazione fu organizzata prevalentemente da Brecht, Bob Watts e Patterson. A soli due anni dal suo varo, il movimento Fluxus aveva fatto parlare di sé a livello internazionale ed era riuscito a ritagliarsi in campo mondiale una profilata riconoscibilità. Oltre ai Fluxfestival ora Maciunas doveva pensare a una produzione che lo identificasse anche sotto la forma di una chiara propaganda intermediatica.

La grafica di Maciunas

Dall'agosto 1963 con il rientro di Maciunas a New York (preceduto da Dick Higgins e Alison Knowles) si assiste a un interesse più marcato di Fluxus verso i progetti editoriali e la creazione di canali speciali per la diffusione di lavori artistici dei singoli componenti del movimento. I Fluxusfestival continuano incessantemente, ma George Maciunas sembra essere più preoccupato a dare un'impronta di riconoscibilità grafica alla comunicazione del verbo del movimento. Il progetto di una rivista intitolata "Fluxus" era stato pubblicizzato fin dal 1961 e ripetutamente ripreso nel 1962 proprio a Wuppertal, in occasione della conferenza già menzionata, in cui Maciunas stesso si identifica come il direttore del periodico. Paradossalmente l'organo stampato del gruppo riuscì a uscire solo nel 1964, e con il titolo "cc V TRE" produsse consecutivamente solo altri sette numeri, di cui l'ultimo apparve nel maggio 1966 e poi sporadicamente fino nel maggio 1976 con un numero postumo pubblicato per commemorare la scomparsa del maestro (marzo 1979).

La rivista, formato "tabloid" e rigorosamente in bianco e nero, presenta un'identità comunicativa molto forte ed efficace, capace in maniera scanzonata di presentare ironicamente personalità e argomenti mescolando formato, *lettering* innovativo e immagini grafiche riprese dal passato con un continuo rimando alla storia, aspetto questo che ne configura fortemente il progetto complessivo di comunicazione visiva. Del resto, fin dagli esordi, Maciunas aveva stilato il concetto di "selezione storica" nelle *Expanded Arts Diagram*¹⁷, ossia dei veri e propri diagrammi di stampo meccanicistico che individuavano i criteri dei riferimenti culturali a cui si richiamava Fluxus. Sono presenti infatti: il circo romano, le processioni ecclesiastiche, le fiere, il vaudeville, l'haiku style, l'iconoclastia bizantina, piuttosto che la Walt Disney spectacles o il Sensationalism o il pseudotechnology engineering. Nella rivista "cc V TRE" compaiono a complemento i calendari degli eventi Fluxus, i testi redazionali riguardanti le varie attività del gruppo con le relative produzioni, e le pubblicazioni disponibili nel Fluxushop, punto vendita organizzato da Maciunas al n. 259 di Canal Street a New York, in uno appartamento al secondo piano che voleva essere anche uno spazio destinato per essere una sorta di "Flux-hall". La rivista divenne il principale veicolo dei multipli collettivi quali: *Fluxus I*, *Fluxus Year Box 2*, *Fluxkit*, della *Finger Box* di Ay-O o il *Fluxmusic* di Joe Jones oltre che organo divulgativo dei Fluxfilm. Come ha acutamente rilevato Sandro Ricaldone: "La caratteristica presentazione di queste raccolte di istruzioni per eventi, giochi, strumenti, falsi francobolli, buchi, oggetti misteriosi in valigie, scatole di legno e cartone e, infine, in contenitori in perspex, forse in parte mutuata dalla duchampiana *Boîte-en-valise*, costituisce non soltanto un risultato di grande rilievo su piano creativo ma un'esatta traduzione in concreto dell'idea maciuniana di un *unlimited, mass-produced art annusement*, e in potenza una modalità espositiva portatile, divergente dalle forme tradizionalmente utilizzate nel circuito dell'arte"¹⁸. Il modo di trasmetterle e di farle conoscere a un pubblico più allargato attraverso il giornale e la sua grafica innovativa costituisce una fase importante del movimento Fluxus.

Un discorso a parte merita il testo *An Anthology* realizzato nel 1963 su un'idea di Maciunas in collaborazione con Jackson MacLow e La Monte Young, quest'ultimo compagno di studi come afferma lui stesso: "incontrai George Maciunas nel 1960 quando entrambi studiavamo



Particolare del manifesto del Fluxus Festival tenutosi a Lugano l'11 novembre 1967 / Detail of the manifesto of the Fluxus Festival held in Lugano on November 11, 1967
Collection Bonotto Archive

Maciunas' graphics

In August 1963 Maciunas returned to New York (preceded by Dick Higgins and Alison Knowles), leading to increased work on Fluxus's publishing projects and the creation of special channels for the dissemination of artworks by individual members of the movement. The Fluxus festivals continued to be organized, but Maciunas was more concerned to endow the movement's ideas with a distinctive graphic identity. Plans for a magazine called "Fluxus" were being circulated as early as 1961 and were repeated at Wuppertal in 1962, in the lecture mentioned above, when Maciunas identified himself as the journal's editor. Paradoxically, the movement's newspaper only came out in 1964 with the masthead *cc V TRE*. It published only seven consecutive issues, the last of which appeared in May 1966. Thereafter it continued to appear sporadically until May 1976, when a posthumous number commemorated the editor's death (March 1979). Issued in tabloid format and strictly black and white, it had a very powerful and effective communicative identity. With a breezy tone it presented topics and people ironically and mingled different formats with innovative lettering and graphic images taken from the past, continuously referencing the history of graphics, a feature that profoundly influenced the overall design of visual communication.

Moreover, from the start Maciunas had drafted the concept of "historical selection" in the "Expanded Arts Diagram"¹⁷. These were actual diagrams of a mechanistic kind which identified the criteria behind Fluxus's cultural references. The map included, for instance, the Roman circus, ecclesiastical processions, fairs, vaudeville, the haiku style, Byzantine iconoclasm, Walt Disney spectacles, sensationalism and pseudotechnology engineering. In *cc V TRE* this was supplemented by the calendars of Fluxus events, editorials dealing with the group's various activities and its productions, and publications available at the Fluxushop opened by Maciunas at 259 Canal Street, New York, in a second-floor apartment that was also intended to be a sort of "Flux-hall". The newspaper became the principal vehicle for collective multiples such as *Fluxus I*, *Fluxus Year Box 2*, *Fluxkit*, Ay-O's *Finger Box* or Joe Jones's *Fluxmusic* as well as the source of information about the fluxfilms. As Sandro Ricaldone aptly observed: "The characteristic presentation of these collections of instructions for events, games, instruments, fake stamps, holes, mysterious objects in suitcases, wooden and cardboard boxes and finally perspex containers, perhaps partly borrowed from Duchamp's *Boîte-en-valise*, constitutes not only an outstanding result on the creative plane but was also an exact concrete embodiment of Maciunas' idea for unlimited, mass-produced art-amusement, and potentially a portable exhibition mode, which diverged from forms traditionally used on the art circuit"¹⁸. The way of transmitting them and making them known to a wider public through the newspaper with its innovative graphics was an important phase of the Fluxus movement.

An Anthology deserves a separate mention. It was devised in 1963 to an idea by Maciunas in collaboration with Jackson Mac Low and La Monte Young, the latter a fellow student as he himself says: "I met George Maciunas in 1960 when we were both studying in New York [...]. I was impressed by his artistic talent. He was an organizer, publisher, designer and artist and had the incredible ability to achieve results starting from the efforts of the most disparate artistic figures"¹⁹. *An Anthology* reflects these skills. The content and form are fused in a surprising communicational whole. The emotional resources of the individual Fluxus artists were developed by allocating each one two facing pages to design. The book was printed on different kinds of papers, in some cases coloured. It contains loose plates with musical scores, visual poems, envelopes with letters, pull-out objects, theoretical essays and drawings. The texts are arranged with the greatest freedom using a graphic design that endows single words with expressive power. *An Anthology* is a veritable showcase of the twenty-four artists' ideas²⁰. In fact the original title (as it appeared in advertisements but not on the book itself) was more complex and conveys the conceptual aspects of the expression inside: *An Anthology of Changes Operations, Concept*

a New York [...]. Venni colpito dal suo talento artistico. Egli era organizzatore, editore, designer, artista e possedeva l'incredibile capacità di raggiungere dei risultati comuni di successo partendo dagli sforzi delle personalità artistiche più disparate"¹⁹. E il libro *An Anthology* riflette queste sue capacità: i contenuti e la forma si fondono in un insieme comunicativo sorprendente. Sono i mezzi emozionali dei singoli artisti Fluxus a essere sviluppati assegnando a ognuno di essi la redazione di due pagine affiancate. Il libro è stampato con carte diverse e in alcuni casi colorate. Contiene tavole sciolte con spartiti musicali, poesie visuali, buste con lettera, oggetti da estrarre, componimenti teorici e disegni. I testi sono disposti con grande libertà, mediante un disegno grafico che dà grande forza espressiva alla singola parola. *An Anthology* risulta essere un vero e proprio contenitore di idee dei 24 artisti presenti²⁰, infatti il titolo originale dell'opera (come appare negli annunci pubblicitari, ma non sul libro stesso) è più complesso e riporta gli aspetti concettuali dell'espressione interna: *An Anthology of Changes Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Dance Constructions, Compositions, Mathematics, Poetry, Essays*. Il libro troppo innovativo, non ebbe successo nell'immediato, ma fu compreso nella sua complessità, solo nel decennio seguente.

Maciunas non si arrende e l'anno successivo sviluppa ulteriormente la sua creatività in ambito grafico con la pubblicazione del *Fluxusyearbox 1 (Book Version)*, del 1964, che questa volta risulta essere ancora maggiormente un'antologia di oggetti Fluxus realizzati in forma di libro contenente carte diverse, buste, fotografie di *performances* con ben 22 contributi dei singoli artisti²¹. La pubblicazione riprende il chiaro riferimento futurista del "libro imbullonato" *Dinamo Azari* realizzato da Fortunato Depero nel 1927, ma in questo caso Maciunas lo sviluppa ulteriormente con interventi di *papers* estendibili e le *names card* inserite a soffietto comunicando il piacere della lettura di una grammatica innovativa che identifica anche le personalità dei singoli artisti Fluxus. In questa pubblicazione, concepita come una sorta di *performance* non verbale, si teorizza la valorizzazione estetica della povertà dei mezzi espressivi. È evidente in tutta la comunicazione grafica Fluxus l'applicazione della pratica teorizzata da John Cage della "intermedialità" cioè la propensione all'impiego e alla commistione dei diversi mezzi espressivi in cui il fine ultimo è la chiarezza e la creatività del messaggio.

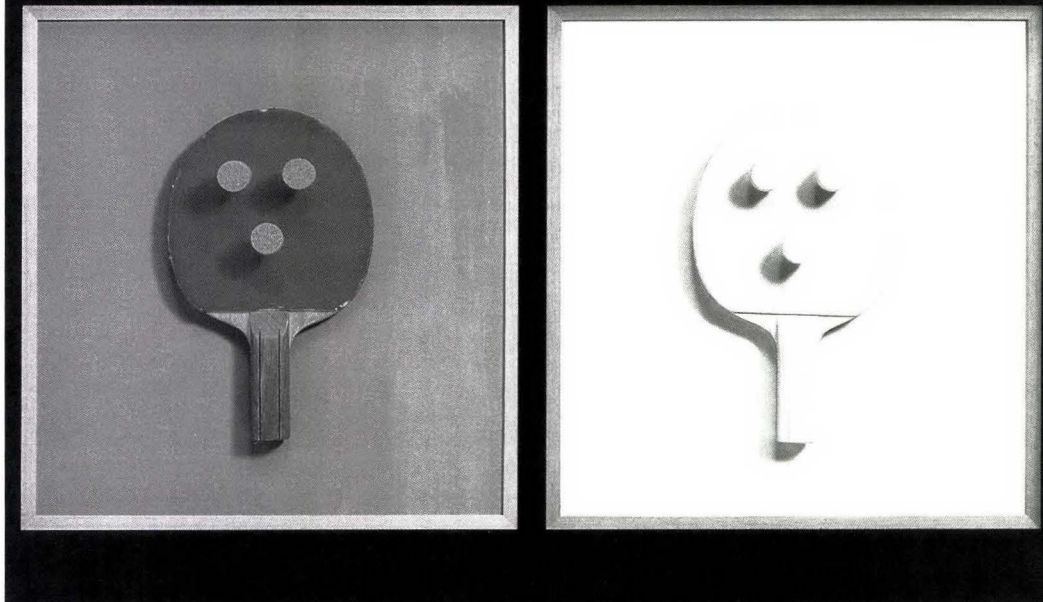
Il Fluxusfestival di Lugano

Nella seconda metà degli anni sessanta si sviluppa una successiva tornata di Festival del movimento Fluxus in varie parti del mondo. Ciò accade anche in diversi luoghi contemporaneamente, ove i vari gruppi, ormai sempre più numerosi, organizzano con il coordinamento degli artisti le varie *performances*.

Nell'area linguistica italoфона per iniziativa di Daniela Palazzoli e Gianni Emilio Simonetti, si tenne nel marzo 1964 alla Galleria Blu di Milano un concerto di Giuseppe Chiari, seguito sei mesi dopo da un "Recital d'avanguardia" in cui i protagonisti erano G. Brecht, J. Cage, G. Chiari e D. Higgins. Successivamente un concerto Fluxus con *performances* importanti fu organizzato nel giugno 1967 alla Galleria La Bertesca a Genova, e poco dopo un'altra rassegna Fluxus si tenne in Villa Cucirelli di Gallarate. Nelle pubblicazioni di settore è spesso stato ommesso il Fluxfestival organizzato a Lugano l'11 di novembre 1967 che costituì invece un incontro significativo in Svizzera, individuando Lugano come luogo di "cerniera" fra il Nord Europa e la mediterraneità.

Il Fluxfestival di Lugano è documentato da un manifesto che pubblica le immagini delle precedenti *performances* tenute alla Galleria Blu di Milano e il testo di Daniela Palazzoli che, curatrice dell'evento con Gianni Emilio Simonetti e Gianni Sassi, ha l'obiettivo di mettere in risalto le finalità dell'espressione della *performance* traducendola come vero e proprio momento d'in-

George Maciunas, *Ping Pong "Grinder Racket"*, 1967
Polimaterico / Mixed media
27 x 15 x 5 cm
Collection Bonotto Archive



Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Dance Constructions, Compositions, Mathematics, Poetry, Essays. The book was extremely innovative but not an immediate success, being understood in its complexity only in the following decade.

Maciunas did not give up and the next year further developed his creativity in graphic design with the publication of the *Fluxusyearbox 1 (Book Version)*, 1964. This was even more clearly an anthology of Fluxus objects produced in book form and containing various name cards, envelopes and photographs of performances with twenty-two contributions by individual artists²¹. The publication clearly drew on the Futurists' "bolted book" *Dinamo Azari* created by Fortunato Depero in 1927. But in this case Maciunas further developed it with pull-out papers and name cards inserted in the partitions, conveying the pleasure of reading an innovative grammar that also identified the personalities of the individual Fluxus artists. This publication, conceived as a sort of non-verbal "performance", theorized the aesthetic value of the simplicity of the medium of expression. Evident in all the Fluxus graphic communications is the application of the practice of "intermediality" theorized by John Cage, denoting the tendency to use and mingle different media of expression with the ultimate goal being clarity and creativity in the message.

The Lugano Fluxusfestival

In the second half of the sixties a second series of Fluxus Festivals were held in various parts of the world. They were even held in different places at the same time, with the various groups, growing increasingly numerous, organizing their performances coordinated by the artists.

In the Italian-speaking regions, through the initiative of Daniela Palazzoli and Gianni Emilio Simonetti, in March 1964 the Galleria Blu in Milan held a concert with Giuseppe Chiari, followed six months later by a "Avant-garde Recital" featuring G. Brecht, J. Cage, G. Chiari and D. Higgins. Subsequently a Fluxus concert with important performances was organized in June 1967 at The Galleria La Bertesca in Genoa, and shortly after another Fluxus festival was held at Villa Cucirelli

contro creativo e metafisico. Il suo contributo parte dall'analisi di concepire questo nella realtà del quotidiano in cui il "continuum spazio-temporale in cui viviamo che ha permesso a questi concerti di presentarsi come situazione non artificiale ma reale; per cui ogni fatto si qualifica come azione misurabile e come rapporto definibile tali da dare allo spettatore tempo e materia per l'osservazione invece di coartarlo alla contemplazione".

A differenza dell'*happening*, continua Daniela Palazzoli, che è la versione teatrale dell'*environment* "l'*event* mira a costruire un vero 'assoluto fisico' che come tutti gli assoluti ha delle forti componenti metafisiche. In questo senso il teatro-concerto è funzionale poiché in esso si manifesta una specie di tentazione metafisica reale, un richiamo a certe idee inabituali, anche se naturali, il cui destino è di non poter essere fissate nella staticità di un'opera. [...] Insomma, per alcuni che tendono a esprimere ciò che pensano meno in un'opera d'arte che in un gesto, altri mirano di più a stimolare una concreta mentalità estetica. Per noi veder compiere delle azioni senza dovervi tirare dei pensieri, assistere a un uso dei gesti completamente disinteressato, compiere delle azioni reali senza nessuna ragione in particolare salvo che farle e mostrarle, ha significato la provo(s) (c)azione di una dis/tensione mens/tale"²².

La sede dell'International Arts Club in cui si realizzò l'evento del Fluxus Concert a Lugano era di fresca apertura. Situato al secondo piano dell'edificio denominato Federale in piazza Riforma, riprendeva i programmi dell'ex-Galleria Flaviana chiusa a Locarno pochi mesi prima e reinsediata a Lugano sempre su iniziativa dall'artista Rinaldo Bianda²³. L'unico quotidiano che riporta l'evento è "Libera Stampa" che nella cronaca del 14 novembre 1967, sottolinea, da un lato, come "Il Fluxusconcert, sia realizzato per la prima volta" in Svizzera e dall'altro ne evidenzia una certa "freddezza del pubblico", dovuto alla grande novità e all'effettivo scarso coinvolgimento dei presenti²⁴. Una ventina di *performances* storiche furono realizzate²⁵, fra cui alcune ormai consuete di Paik, Higgins e Patterson, per questo evento ci fu anche l'interessamento di George Maciunas che inviò a Gianni Emilio Simonetti, in forma di riconoscimento del Fluxusconcert di Lugano, la coppia di racchette da ping pong con le palline in gommapiuma a simbolo della continua ironia di una partita ingiocabile. Il riconoscimento è divenuto un simbolo dell'azione su cui si commisura uno spazio-tempo senza fine e l'oggetto racchetta che lo rappresenta ne è divenuta opera.

Il significato di aver condotto la sperimentazione dei Fluxfestival anche in Svizzera, nazione riconosciuta quale "patria" del movimento Dada è chiaramente percepibile nella composizione grafica del manifesto dell'evento organizzato a Lugano, in cui sono riprese non solo le immagini dei fondatori ma anche lo slogan che creano una forte commistione fra Dada e Fluxus. "Dada non ha voluto distruggere l'arte ma piuttosto l'idea che ce ne si era fatta", e riportare in questo fluire ininterrotto di situazioni, di percezioni le molteplici esperienze estetiche e sperimentali di una giovane generazione aperta a ogni forma d'arte. Questo era anche un assunto di George Maciunas. La sua rimane un'utopia, che ha però dei forti risvolti sul reale cambiamento delle situazioni oggettive grazie agli esponenti del movimento Fluxus. La grafica, la comunicazione visiva, il modo di pensare gli eventi e l'arte dello spettacolo – dopo le esperienze realizzate dagli esponenti del gruppo Fluxus – erano radicalmente mutate, e avevano acquisito quella fluidità tipica della continua riflessione in cui il superamento delle regole precostituite ne permette l'innovazione nell'ottica dell'*Expanded Arts Diagram*.

in Gallarate. The relevant publications often overlook the Fluxfestival organized in Lugano from 11 to 14 November 1967, which was actually a significant event in Switzerland, with Lugano identified as a link between Northern Europe and the Mediterranean world.

The Lugano Fluxfestival is documented by a manifesto that published images of the earlier performances held at the Galleria Blu in Milan and the text by Daniela Palazzoli. As the curator of the event, together with Gianni Emilio Simonetti and Gianni Sassi, she sought to bring out the objectives of the expression of the performance as a true moment of creative and metaphysical encounter. Her contribution started from the analysis of conceiving this reality in everyday life, in which the "space-time continuum in which we live and which has made possible the presentation of these concerts in a situation that is not artificial but real. Hence any event is qualified as a measurable action and a defined relationship such as to give the audience time and matter for observation instead of coopting them in contemplation." Unlike the happening, continued Daniela Palazzoli, which is the stage version of the environment, "the event seeks to construct a true 'physical absolute' which like all absolutes contains strong metaphysical components. In this sense the theatre-concert is functional because it manifests a kind of real metaphysical temptation, the evocation of some unusual, though natural, ideas whose fate could not be established in the fixity of a work. [...] In short, while some seek to express what they think less in a work of art than in a gesture, others seek rather to stimulate a concrete aesthetic mentality. To us, seeing actions performed without having to involve thoughts, observing a completely disinterested use of gestures, performing real actions for no reason in particular except performing and displaying them, signified the provo(s) (c)action of a dis/tension mens/tale"²².

The premises of the International Arts Club where the Fluxus Concert event was held in Lugano had been opened only shortly before. It was located on the second floor of what was called the Federale Building in Piazza Riforma and took over the programs of the former Galleria Flaviana which had closed a few months before in Locarno and moved to Lugano on the initiative of the artist Rinaldo Bianda²³. The only newspaper that reported the event was *Libera Stampa*, which on 14 November 1967 reported that the "The Fluxus concert was held for the first time" in Switzerland. It observed a certain "coolness on the part of the public", due to its great novelty and the lack of involvement of those who attended²⁴. Some twenty historic performances were presented²⁵, including some that were by that time customary by Paik, Higgins and Patterson. George Maciunas acknowledged the event, sending Gianni Emilio Simonetti, in recognition of the Lugano Fluxusconcert, a pair of ping pong bats with foam rubber balls, symbolizing the continuing irony of an unplayable game. This recognition became a symbol of the action on which was commensured an endless space-time and the bat-object which represents it becomes a work.

The significance of the experiment of holding a Fluxfestival in Switzerland, a country recognized as the homeland of Dada, is clearly discernible in the graphic composition of the manifesto for the Lugano event, which presents not only images of the founders but also slogans that create a close connection between Dada and Fluxus. "Dada did not seek to destroy art, but rather the idea that had been formed of it," and to relate this uninterrupted flow of situations, perceptions, the manifold aesthetic and experimental experiments of a younger generation open to all forms of art. This was also one of George Maciunas' principles. His vision remained utopian, but it exerted a powerful influence and brought about real changes in objective situations through the members of the Fluxus movement. Graphics, visual communication, the way of conceiving events and the art of spectacle, due to the achievements of the members of the Fluxus group, were radically changed and acquired the fluidity typical of continuous reflection in which the set rules were discarded to allow for innovation in terms of the *Expanded Arts Diagram*.

¹ Hugo Ball (1886-1927), cofondatore del Cabaret Voltaire a Zurigo, nel 1916 divenne guida del movimento Dada di Zurigo. Si ritiene che sia lui ad aver scelto il nome "Dada" prendendo una parola a caso dal dizionario. La durata della sua partecipazione al Dadaismo fu di circa due anni. Dopodiché lavorò per un breve periodo come giornalista per il "Freie Zeitung" di Berna. Probabilmente si ritirò nel Cantone Ticino, dove si riavvicinò alla religione e visse in relativa povertà; morì in Svizzera nel 1927.

Cfr. A. Schwarz, *Dada e Surrealismo riscoperti*, Skira, Milano 2009.

² Cfr. *Dada Painters and Poets*, curated by Robert Motherwell, Wittenborn, New York 1951.

³ Cfr. "Grammes", rivista del gruppo ultraletterista, promossa da Robert Estivals, esce negli anni 1957-1961.

⁴ Pubblicato in J. Hendricks, *Fluxus Codex*, Abrams, New York, 1988, p. 23.

⁵ Cfr. Hans Arp, *Dadaland*, citato in Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, Londra 1965, p. 24.

⁶ Cfr. H. Richter, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Cfr. H. Martin, *Tre urrà per il Kaiser!*, in *Dadaismo, Dadaismi. Da Duchamp a Warhol*, Milano 1997, p. 141. Si veda anche A. Bonito Oliva, ... e forse ci salverà, in A. Bonito Oliva, *Da DaDa 1916-2006. Dada e dadaismi del contemporaneo*, Milano 2006, pp. 100-104.

⁸ Cfr. J. Hendricks, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Cfr. "Lo sfondo dei colori, delle parole e dei suoni deve essere portato alla luce dal subconscio e ricevere vita, così che esso possa inghiottire la vita quotidiana e tutta la sua miseria". Dal diario di Hugo Ball in H. Richter, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Cfr. Intervista di Irvin Sandler a John Cage, New York, 6 maggio 1966, pubblicata in Irving Sandler, *The New York School. The Painters & Sculptors of the Fifties*, Icon Editions, New York 1978, pp. 164-165.

¹¹ I cataloghi usciti nel 1990 e 1992 offrono un panorama esaustivo sull'argomento, si veda A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962*, Milano 1990; AA.VV., *Fluxus da capo, 1962 Wiesbaden 1992*, Wiesbaden 1992.

¹² Cfr. Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1983, p. 137.

¹³ Cfr. Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of Thumbler on Fire*, Multhipla, Milano 1978, p. 17.

¹⁴ Da fonti d'archivio Bonotto: "Fluxus Festivals Concerts 1962-1965: Wiesbaden, W. Germany, Sept. 1962, at state museum, 14 concerts. Copenhagen, Denmark, Nov. 23 to 28, 1962, 6 concerts. Paris, France, Dec. 1962, 7 concerts. Düsseldorf, W. Germany, Feb. 2 & 3, 1963, at Academy of Art. Amsterdam, Holland, June 1962, 2 concerts. Hague, Holland, June 1962, 1 concert. Nice, France, July, 27 to 30, 1963, 1 concert & 7 street events. Copenhagen, '2 internationale Koncerter for nyste instrumentaler teater og antiart', Sept. 1963. Amsterdam, 'Internationale programma nieste muziek, nieste literatur, nieste theater', Dec. 1963. Amsterdam, '16th Fluxus Film Festival', 24 Feb. 1964. New York, 'Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts', at Fluxhall, April 11 to May 23, 1964. New York, Fluxus Symphony Orchestra Concert, June 27, 1964, at Carnegie Re-

cital Hall. Milan, Italy, Nov. 16, 1964, at Galleria Blue. Rotterdam, Nov. 23, 1964. Amsterdam, Holland, Dec. 6, 1964. Copenhagen, Dec. 3 to 23 1964. New York, Sept. 1964 to Jan. 1965, at Washington Sq. Gallery. Nice, France, 7 concerts, Oct. 31, to Nov. 7, 1964. Marseille, France, Mar. 8, 1965 at Marseille University Theatre. Nice, 1965 perpetual Fluxfest New York, Perpetual Fluxus Festival, weekly concerts since June 27, 1965, at Cinematheque. New York, the 83rd. Fluxus concert: Fluxusorchestra at the Carnegie Recital Hall, Sept. 25, 1965."

¹⁵ Cfr. George Brecht, *The Origin of Events*, in Hans Sohm e Harald Szeeman, *Happening & Fluxus*, catalogo della mostra, Köln novembre 1970-dicembre 1971, p. 15.

¹⁶ Molto particolare è questa performance in cui Beuys porta in scena una lepre morta e dopo aver suonato al piano brani della *Messe des paure* e della *Sonnerie de la Rose* e *Croix* di Erik Satie, lega l'animale a dei fili legati a loro volta a dei rami di pino e poi ne estrae il cuore; lo appende alla lavagna, quindi depone l'animale morto su una piccola cassa ai piedi della lavagna. Cfr. Joseph Beuys, Fabrice Hergott avec la collaboration de Marion Hohfeldt, Ed. du Centre Pompidou, Parigi 1994, p. 223.

¹⁷ Cfr. E. Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts & Fictions*, Londra 2006, pp. 10-11.

¹⁸ Cfr. Sandro Ricaldone, *Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus*, in *The Fluxus Constellation*, Genova 2002, p. 94.

¹⁹ Cfr. la lettera di La Monte Young datata 1978, in Giorgio Maffei, *Cento libri d'artista*, Torino 2012, p. 57; si veda anche a questo proposito E. Williams-A. Noël, *Mr.Fluxus. A collective portraits of George Maciunas 1931-1978*, New York 1997.

²⁰ I 24 artisti Fluxus pubblicati in *An Anthology* sono: George Brecht, *Indeterminacy Music Compositions*; Claus Bremer, *Poetry*; Earle Brown, *Music essays*; Joseph Byrd, *Music Poetry*; John Cage, *Excerpt from 45' for a speaker*; David Degener, (senza titolo); Walter De Maria, *Compositions essays*; Henry Flynt, *Concept art essays*; Yoko Ono, *Poetry*; Dick Higgins, *Mathematic compositions*; Toshi Ichianagi, *Music*; Terry Jennings, *Music*; Dennis (Johnson), *Plans of action*; Ding Dong, *Music*; Ray Johnson, *Poetry*; Jackson Mac Low, *Change operations*; Richard Maxfield, *Essays*; Simone Forti, *Dance report*; Nam June Paik, *Essay*; Terry Riley, *Music*; Dieter Rot, *White page with holes. Poetry*; Emmett Williams, *Poetry*; Christian Wolff, *Music*; La Monte Young, *Compositions*.

²¹ I contributi sono degli artisti Fluxus così pubblicati: Ay-O, *Finger envelope*; G. Brecht, *Five places, Direction*; Hi Red Center, *Hi Red Center*; Y. Ono, *Self portrait*; A. Halprin, *Landscape event*; S. Hashimoto, *Composition for rich man*; T. Kosugi, *Theatre music*; Rats; J. Jones, *A favorite song*; A. Knowles, *Glove for examining*; A. Kaprov, *Stockroom*; B. Vautier, *Mystery envelope, Turn this page/This was a..., Je signe tout, Nine directions in art, R. Watts, Key hole, Dollar bill, Brands, Photomontage...*; E. Williams, *Tipogramma A, B, C, Tipogramma O, B song for five performers, Counting songs, Litany and response I & II, An opera, Duet*; L. M. Young, *Remains from composition No. 2, Trio for strings*,

Death chant; M. Schiomi, *Disappearing music for envelopes*; G. Ligeti, *Trois bagatelles for David Tudor*; S. Kubota, *Napkin for next supper*; J. Mac Low, *Letters for Iris numbers for...*, *Drawings-asymmetries, Thanks and thanks II, Directions for performing Rush Hour, How Rush Hour Was Written*; G. Maciunas, *Photograph of L.M.Young look., Photo portrait; Photo G. Brecht, Congo, Photograph of La Monte Young, Photo of J. M. Low with E. Eggleston, Photo portrait child, Photo portrait of E. Williams, Radiography, The grand frauds of architecture, Name cards, Promotional card editor*; T. Schmit, *From Sanitas..., Zyklus, Floor and foot theater*; B. Patterson, *Poems in boxes-puzzle: great art, Variations for double bass, Overture (vers. II-III)..., Lemons, Traffic light...*; T. Saito, *Magic boat*. New York 1964 (I edition).

²² Cfr. Daniela Palazzoli, pubblicata nel manifesto del Fluxusfestival di Lugano, ripresa dalla rivista "Le Arti", n. 4, luglio 1967, p. 20.

²³ La figura di Rinaldo Bianda (1931-2001) meriterebbe uno studio specifico nella diffusione delle idee di Fluxus in Cantone Ticino, dalle iniziative promosse nella Galleria Flaviana di Locarno aperta proprio nel 1962 alla sporadica iniziativa dell'International Arts Club di Lugano. Altra figura d'artista legata a Fluxus in Cantone Ticino è l'architetto Franco Beltrametti (1937-1995) che si avvicina al movimento Fluxus e alla poesia visiva molto più tardi (1972) con una produzione artistica autonoma sul tema realizzata a partire dagli anni ottanta. Cfr. F.Beltrametti, *Choes qui voyagent*, Milano 1995.

²⁴ "Nel nostro Paese, è la continuazione espressa del pensiero di una determinata corrente avanguardista manifestatasi nell'agosto scorso a Locarno con un happening, al solito travestito dai più se non strumentalizzato moralisticamente con appendici di caccia alle streghe. Nel Fluxus Concert, almeno quello di sabato in piazza Riforma, troviamo le componenti dell'happening e del living, presentato in forme di protesta, di rottura, la provocazione del Fluxus Concert luganese non ha raggiunto, anzi nemmeno sfiorato la partecipazione dell'happening locarnese. Il pubblico è rimasto per lo più passivo commentando le produzioni del gruppo ED 912, ideatore e realizzatore di questa manifestazione. La mancata provocazione di certo non è imputabile agli esecutori del Fluxus Concert, ma a la freddezza del pubblico...". Cfr. "Libera Stampa", n. 259, martedì 14 novembre 1967.

²⁵ *Ibid.* "Sono stati presentati, chiamiamoli per comodità così, una ventina di sketch, parodia di un concerto cameristico. Prendiamone alcuni. Un violoncellista e un violinista (senza archetti), seduti immobili dinanzi al leggio, mentre un altro violinista lucida il proprio strumento. Oppure la medesima scena mentre lo stesso violinista frantuma lo strumento. Oppure ancora una rissa fra il pubblico forzatamente seduto a terra, tra un pianista suo malgrado e due suoi accompagnatori. Oppure altro: quattro michette spruzzate di lacca dorata e poi distribuite, bigliettini distribuiti (andava scritto un nome e un numero) rientrati e letti, cinque candele accese e poi spente con l'intermezzo di un campanello, un lungo budello di plastica gonfiato da un ventilatore fatto passare fra il pubblico mentre gli 'orchestrali' se ne stavano tranquillamente seduti bevendo Cynar e consumando toast".

¹ Hugo Ball (1886-1927), cofounder of the Cabaret Voltaire in Zurich, in 1916 became the leader of the Dada movement in Zurich. He is believed to have chosen the name "Dada" by taking a word at random from the dictionary. His participation in Dadaism lasted about two years. After that he worked for a brief stint as a journalist for the *Freie Zeitung* in Berne. He probably retired to Canton Ticino, where he returned to the practice of religion and lived in relative poverty, dying in Switzerland in 1927.

Cfr. A. Schwarz, *Dada e Surrealismo riscoperti*, Skira, Milan 2009.

² See *Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.), Wittenborn, New York 1951.

³ See *Grammes*, review of the ultraletterista group, organized by Robert Estivals, issued in 1957-1961.

⁴ Published in J. Hendricks, *Fluxus Codex*, Abrams, New York, 1988, p. 23.

⁵ See Hans Arp, *Dadaland*, cited in Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, London 1965, p. 24.

⁶ See H. Richter, cit., p. 9

⁷ See H. Martin, "Tre urrà per il Kaiser!", in *Dadaismo, Dadaismi. Da Duchamp e Warhol*, Milan 1997, p.141.

⁸ See J. Hendricks, cit., p. 21.

⁹ See, "The backgrounds, the colours, words, and sounds have only to be taken from the subconscious and animated to engulf everyday routine along with its misery." From the diary of Hugo Ball published in H. Richter, cit., p. 35.

¹⁰ See Irving Sandler's interview with John Cage, New York, 6 May 1966, in Irving Sandler, *The New York School. The Painters & Sculptors of the Fifties*, Icon Editions, New York 1978, p. 164-165.

¹¹ See the catalogues issued in 1990 and 1992, which offer an exhaustive treatment of the subject, and A. Bonito Oliva et al. (eds.), *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962*, Milan 1990; AA.VV., *Fluxus da capo, 1962 Wiesbaden 1992*, Wiesbaden 1992.

¹² See Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1983, p. 137.

¹³ See Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Multipla, Milan 1978, p. 17.

¹⁴ From sources in the Bonotto Archive: "Fluxus Festivals Concerts 1962-1965: Wiesbaden, W. Germany, Sept. 1962, at state museum, 14 concerts. Copenhagen, Denmark, Nov. 23 to 28, 1962, 6 concerts. Paris, France, Dec. 1962, 7 concerts. Düsseldorf, W. Germany, Feb. 2 & 3, 1963, at Academy of Art. Amsterdam, Holland, June 1962, 2 concerts. Hague, Holland, June 1962, 1 concert. Nice, France, July, 27 to 30, 1963, 1 concert & 7 street events. Copenhagen, '2 internationale Koncerter for nyeste instrumentale teater og anti-art', Sept. 1963. Amsterdam, 'Internationaal programma nieuwste muziek, nieuwste literatur, nieuwste theater', Dec. 1963. Amsterdam, '16th Fluxus Film Festival', 24 Feb. 1964. New York, 'Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts', at Fluxhall, April 11 to May 23, 1964. New York, Fluxus Symphony Orchestra Concert, June 27, 1964, at Carnegie Recital Hall.

Milan, Italy, Nov. 16, 1964, at Galleria Blue. Rotterdam, Nov. 23, 1964. Amsterdam, Holland, Dec. 6, 1964. Copenhagen, Dec. 3 to 23 1964. New York, Sept. 1964 to Jan. 1965, at Washington Sq. Gallery. Nice, France, 7 concerts, Oct. 31, to Nov. 7, 1964. Marseille, France, Mar. 8, 1965 at Marseille University Theatre. Nice, 1965 perpetual Fluxfest New York, Perpetual Fluxus Festival, weekly concerts since June 27, 1965, at Cinematheque. New York, the 83rd. Fluxus concert: Fluxusorchestra at the Carnegie Recital Hall, Sept. 25, 1965."

¹⁵ See George Brecht, "The Origin of Events", in Hans Sohm and Harald Szeeman, *Happening & Fluxus*, catalogue of the exhibition, Cologne November 1970-December 1971, p. 15.

¹⁶ This performance was very unusual: Beuys brought a dead hare onto the stage and after playing the piano music of Erik Satie's "Messe des pauvres" and "Sonnerie de la Rose Croix", tied the animal to threads tied in turn to some pine branches and then took out its heart, which he hung on the blackboard, then placed the dead animal in a little box at the foot of the blackboard. See *Joseph Beuys*, Fabrice Hergott with the collaboration of Marion Hohlfeldt, Ed. du Centre Pompidou, Paris 1994, p. 223.

¹⁷ See E. Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts & Fictions*, London 2006, p. 10-11.

¹⁸ See Sandro Ricaldone, "Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus", in *The Fluxus Constellation*, Genoa 2002, p. 94.

¹⁹ See the letter from La Monte Young dated 1978, in Giorgio Maffei, *Cento libri d'artista*, Turin 2012, p. 57; see also in this respect E. Williams-A. Noël, *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978*, New York 1997.

²⁰ The 24 Fluxus artists published in *An Anthology* were: George Brecht, *Indeterminacy Music Compositions*; Claus Bremer, *Poetry*; Earle Brown, *Music essays*; Joseph Byrd, *Music Poetry*; John Cage, *Excerpt from 45' for a speaker*; David Degener, (untitled); Walter De Maria, *Compositions essays*; Henry Flynt, *Concept art essays*; Yoko Ono, *Poetry*; Dick Higgins, *Mathematic compositions*; Toshi Ichiyanagi, *Music*; Terry Jennings, *Music*; Dennis (Johnson), *Plans of action*; Ding Dong, *Music*; Ray Johnson, *Poetry*; Jackson Mac Low, *Change operations*; Richard Maxfield, *Essays*; Simone Forti, *Dance report*; Nam June Paik, *Essay*; Terry Riley, *Music*; Dieter Rot, *White page with holes. Poetry*; Emmett Williams, *Poetry*; Christian Wolff, *Music*; La Monte Young, *Compositions*.

²¹ The contributions by the Fluxus artists were as follows: Ay-O, *Finger envelope*; G. Brecht, *Five places, Direction*; Hi Red Center, *Hi Red Center*; Y. Ono, *Self portrait*; A. Halprin, *Landscape event*; S. Hashimoto, *Composition for rich man*; T. Kosugi, *Theatre music*; Rats; J. Jones, *A favorite song*; A. Knowles, *Glove for examining*; A. Kaprow, *Stockroom*; B. Vautier, *Mystery envelope, Turn this page/This was a... Je signe tout, Nine directions in art*; R. Watts, *Key hole, Dollar bill, Brands, Photomontage...*; E. Williams, *Tipogramma A, B, C, Tipogramma O, B song for five performers, Counting songs, Litany and response I & II, An opera, Duet*; L. M. Young, *Remains from composition No. 2, Trio for strings*,

Death chant; M. Schiomi, *Disappearing music for envelopes*; G. Ligeti, *Trois bagatelles for David Tudor*; S. Kubota, *Napkin for next supper*; J. Mac Low, *Letters for Iris numbers for...*, *Drawings-asymmetries*, *Thanks and thanks II, Directions for performing Rush Hour, How Rush Hour Was Written*; G. Maciunas, *Photograph of L.M. Young look...*, *Photo portrait*; Photo G. Brecht, *Congo, Photograph of La Monte Young, Photo of J. M. Low with E. Eggleston, Photo portrait child, Photo portrait of E. Williams, Radiography, The grand frauds of architecture, Name cards, Promotional card editor*; T. Schmit, *From Sanitas...*, *Zyklus, Floor and foot theater*; B. Patterson, *Poems in boxes-puzzle: great art, Variations for double bass, Overture (vers. II-III)...*, *Lemons, Traffic light...*; T. Saito, *Magic boat*. New York 1964 (I edition).

²² See Daniela Palazzoli, published in the manifesto of the Lugano Fluxusfestival, reprinted in the review *Le Arti* no. 4 July 1967 p. 20.

²³ The figure of Rinaldo Bianda (1931-2001) merits specific study due to the way he publicized Fluxus's ideas in Canton Ticino with initiatives promoted by the Galleria Flaviana in Locarno in 1962, opening with the sporadic initiatives by the Arts Club of Lugano. Another artist closely linked to Fluxus in Canton Ticino was the architect Franco Beltrametti (1937-1995). He came to the Fluxus movement and visual poetry much later (1972) with independent artworks on the theme produced since the early 1980s. See F. Beltrametti, *Choses qui voyagent*, Milan 1995.

²⁴ "In this country it is the continuation of the ideas expressed by a certain avant-garde current manifested in Locarno last August with an event, as usual distorted by the majority, if not manipulated moralistically with overtones of a witch hunt. In the Fluxus concert, at least the one held on Saturday in Piazza Riforma, we find the components of the happening and the living theatre presented in forms of protest, rupture. The provocation of the Fluxus concert in Lugano did not reach, or even come close to the level of participation of the happening in Locarno. The audience was mainly passive, commenting on the work of the group ED 912, the creator and producer of this event. The failure to be provocative is certainly is not attributable to the performers of the Fluxus concern, but the indifference of the public." See *Libera Stampa*, 259, Tuesday 14 November 1967.

²⁵ Ibid. "Some twenty sketches (we can call them that for the sake of convenience) were presented, the parody of a chamber music concert. We can look at a few. A cellist and a violinist (without bows), sitting motionless before their music stands, while another violinist polished his instrument. Or the same scene while the same violinist smashed his instrument. Or even an affray in the audience forced to sit on the floor, between a pianist and two of his companions. Or another: four bread rolls sprinkled with gold lacquer and then handed round, or cards handed round (a name and number had to be written on them), returned and read out. Five candles were lit and then extinguished after the ringing of a bell marked an intermezzo; a long plastic tube inflated by a fan and passed around among the audience while the members of the "orchestra" were sitting quietly, drinking Cynar and eating toast."

Eric Andersen

Sulla scena internazionale

Fluxus è probabilmente il fenomeno del mondo dell'arte del XX secolo più difficile da cogliere per gli storici e gli studiosi. Tale difficoltà si fonda su una serie di ragioni che spaziano da una semplice mancanza di volontà alla più assoluta pigrizia. Benché il contributo apportato al dibattito da molti artisti abbia ironicamente dato vita a commenti ambigui, non ci siamo mai sottratti a chiarimenti sull'argomento ogni qualvolta sia stato manifestato dell'interesse nei confronti del movimento. Tuttavia, per lo più gli storici ritengono che gli artisti viventi abbiano come unico scopo quello di andare in cerca di guai.

La maggior parte degli storici dell'arte e dei curatori tradizionali cercano continuamente di convincere il pubblico che Fluxus era un movimento, quantunque movimento artistico, di natura tutta americana. Quando questi vaneggiamenti sono collegati a grandi interessi economici, in più si può spesso ritrovare una designazione tanto peculiare quanto quella di Fluxismo. Ma questo è solo un mucchio di sciocchezze. Fluxus è emerso quasi come una reazione alla triste verità che per più di duecento anni l'arte aveva trovato la sua classificazione nell'ambito degli "ismi" e si era rassegnata a essere ridotta a un'espressione personale stereotipata. Fluxus si è imposto in totale contrasto con questo mondo ed è diventato almeno due entità incompatibili. Il movimento aveva una sua identità in Europa nel 1962-1963 e più tardi un'identità completamente diversa negli Stati Uniti, all'epoca in cui George Maciunas, senza peraltro riscuotere un grande successo, cercò di trasformare il gruppo in un'unica forma e strategia.

Il termine Fluxus venne usato per la prima volta in Europa ed è sempre qui che ebbero luogo i primi Festival Fluxus. Il primo festival si tenne a Wiesbaden e fu seguito dai festival di Copenaghen, Düsseldorf, Parigi, Amsterdam e di molte altre città negli anni 1962-1963. Alla fine degli anni cinquanta e nei primi anni sessanta aveva preso avvio un nuovo percorso decisamente unico e simultaneo in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone. Si trattava di un concetto completamente diverso di arte che l'artista e studioso Dick Higgins avrebbe denominato alcuni anni dopo *Inter Media*. Benché negli Stati Uniti e in Giappone questa nuova visione dell'arte fosse penetrata solo nei mega centri come New York, la Costa occidentale, Tokyo e Osaka, attorno al 1960 si era ampiamente diffusa in tutte le città principali dell'Europa. Piero Manzoni vi lavorava a Milano e fu seguito da Chiari a Firenze e da Marchetti a Milano. A Madrid e Barcellona si distinguevano Juan Hidalgo, Esther Ferrer e Carlos Santos. A Parigi e Nizza vi si dedicavano Yves Klein, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier e i Nouveaux Réalistes. Tomas Schmit, Ben Patterson, Nam June Paik e Wolf Vostell si esprimevano da Colonia mentre Emmett Williams lavorava da Darmstadt e Zero da Düsseldorf. Willem de Ridder e Wim Schippers vi partecipavano da Amsterdam, Arthur Köpcke e il sottoscritto da Copenaghen, mentre Bengt af Klintberg e Pistolteatren da Stoccolma. L'elenco prosegue all'infinito. L'Europa dell'Est e l'Unione Sovietica costituivano un capitolo a sé che ho scelto di non approfondire in questa sede. Ci ritrovammo tutti in posizioni marginalizzate, ma stavamo creando risolutamente e serenamente la piattaforma necessaria al nostro lavoro che da un avvio incerto aveva già preso ogni genere di direzioni possibili e completamente diverse. Il ruolo di George Maciunas in Europa fu quello di riunirci ai primi festival, ai quali portò, insieme ad Ali-

Eric Andersen



Giuseppe Chiari
Milano, 1992
© Archivio Garghetti

Internationally

Fluxus is probably the phenomenon in the art world of the twentieth century that historians and other scholars have the most difficulty grasping. The reasons range from a simple lack of will to downright laziness. Although the contribution to the debate by many artists may have been by way of droll misleading comments, we have never shirked from clarifying the issue, if and when interest was shown. For the most part, though, historians suppose that living artists are just out to make trouble.

Most art historians and mainstream curators continuously try to persuade the public that Fluxus was a movement, albeit an art movement, an all-out American affair. When these frenzied grumblings are connected to large economic interests one can into the bargain often find such a peculiar designation as Fluxism. But this is pure rubbish. Fluxus emerged almost as a reaction to the sad truth that art for more than two hundred years found its classification within "isms" and was resigned to being reduced to stereotyped personal expression.

Fluxus stood in complete contrast to this world and became at least two incompatible entities. It was one thing in Europe in the years 1962 and 1963 and later something entirely different in the USA, at the time George Maciunas, without any tremendous success, attempted to transform the lot into one form and one strategy.

The term Fluxus was first used in Europe and it was also here that the first Fluxus festivals were held, the first venue was Wiesbaden and then Copenhagen, Düsseldorf, Paris, Amsterdam and many other places during 1962 and 1963.

A quite unique new departure had taken place simultaneously in Europe, the USA and Japan in the late Fifties and early Sixties. A completely different understanding of art, which a few years later would be dubbed *Inter Media* by artist and scholar Dick Higgins. While in the USA and Japan this new view of art only penetrated in mega centers like New York, the West Coast, Tokyo and Osaka, in Europe around 1960 it had spread largely to all major cities. Piero Manzoni was working in Milan and later Chiari in Florence and Marchetti in Milan. In Madrid and Barcelona Juan Hidalgo, Esther Ferrer and Carlos Santos. In Paris and Nice Yves Klein, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier and Nouveaux Réalistes. In Cologne Tomas Schmit, Ben Patterson, Nam June Paik and Wolf Vostell. Emmett Williams in Darmstadt and Zero in Düsseldorf. Willem de Ridder and Wim Schippers in Amsterdam, Arthur Köpcke and myself in Copenhagen, and Bengt af Klintberg and Pistolteatren in Stockholm. The list goes on and on. Eastern Europe and the Soviet Union presented an entire chapter unto itself, which I choose not to dwell on here.

We all found ourselves in marginalized positions but were steadily and calmly creating the necessary platform for our work, which had already from a hesitant start pointed in all possible and totally different directions. George Maciunas's role in Europe was to assemble us at the first festivals, to which he together with Alison Knowles and Dick Higgins brought along a succession of new scores and performance directions from La Monte Young, George Brecht, Bob Watts, Yasunao Tone and many others, who could not participate personally. Although these festivals represented the first major public platform for our work, we were all at odds with George Maciunas

son Knowles e Dick Higgins, una serie di nuove partiture e di istruzioni per le *performance* di La Monte Young, George Brecht, Bob Watts, Yasunao Tone e di molti altri che non potevano partecipare personalmente.

Benché questi festival rappresentassero la prima e principale piattaforma pubblica del nostro lavoro, eravamo tutti in disaccordo con George Maciunas quando cercò di organizzarci in un gruppo con una strategia e un'estetica comuni. Lui stesso si distingueva come il più incredibile misto autocontraddittorio di neo-dadaismo e leninismo.

Maciunas provò con i manifesti. Eravamo tutti contrari. Provò a creare l'unità. Disobbedimmo. Voleva nominarci ambasciatori di Fluxus. Ci dissociammo. Ma allo stesso tempo eravamo alquanto divertiti dai suoi innumerevoli slogan, dai diagrammi preparati per mostrare la vera connessione e da tutto il resto del materiale propagandistico che produceva copiosamente. La sua utopia si sviluppò e si manifestò con quartier generali, circoscrizioni e divisioni comandate da generali, maggiori e caporalmaggiori. Una fantasia sulla quale sono state pubblicate montagne di libri per circa quarant'anni da allora.

In realtà, nel frattempo ci impegnammo per ristabilire una rete internazionale di artisti con attività di *mail art* di ampia portata. A quanto mi risulta, Fluxus si è distinto come la prima rete internazionale creata dagli stessi artisti. Una specie di banca dati pre-PC e una rete per l'arte e la comunicazione.

I protagonisti principali in questa rete erano Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasunao Tone, Ben Vautier, Robert Filliou, Willem de Ridder, Bengt af Klintberg, Arthur Köpcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, Ay-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

Sarebbe difficile trovare maggiori differenze di espressione, temperamento, posizione e opinione di quelle esistenti tra questi artisti. La maggior parte di essi, ma non tutti, avevano una cosa in comune: il concetto di arte quale *Inter Media*.

Il malinteso più comune fatto circolare è che il concetto di *Inter Media* fosse nato in seguito allo sviluppo dei processori 486 negli anni ottanta e che il fenomeno non sia concepibile senza un mezzo definito: un computer con un processore molto veloce. L'*Inter Media*, tuttavia, non ha alcuna forma o scala definita, né si collega a circostanze particolari. Al contrario, come indica il termine stesso, si colloca *tra* gli altri mezzi di comunicazione.

Questa visione dell'arte fu originariamente concepita nel periodo tra il 1958 e il 1962 e da allora è costantemente cambiata. Per definizione, non può essere categorizzata come una cosa, solo come metodo. L'*Inter Media* rifiuta l'arte e la comunicazione in quanto produzione e cerca invece, attraverso un'innovazione costante, di svolgere una ricerca fondamentale nell'articolazione umana.

L'opera qui non è un'unità demarcata. L'opera è aperta e sottoposta a un cambiamento continuo perché include lo spettatore. Non si può fare a meno di *partecipare* a tale opera, anche solo attraverso la semplice riflessione.

È di per sé abbastanza eloquente pensare che la terminologia da noi utilizzata alla fine degli anni cinquanta e durante i primi anni sessanta è diventata ora proprietà del mondo dei media. I termini principali dell'epoca erano: globalismo, simultaneità, strutture di rete, eventi, occorrenze e interazione.

Questo è ciò che ci ha riunito e questo è quasi l'opposto della direzione che George Maciunas cercava di imporre a Fluxus quando rientrò a New York. Per lui Fluxus era un'avanguardia internazionale che avrebbe dovuto combattere l'imperialismo culturale, cambiare la società e le sue istituzioni culturali. A partire dal 1964 e per tutti gli anni settanta, cercò da New York di *dare uno stile* a Fluxus. Noi restammo piuttosto indifferenti a questo tentativo. Maciunas era stimato come un bravo organizzatore e grafico, ma il modo in cui divulgava la sua opera era piuttosto diverso dal nostro.

when he tried to organize us into a group, with a common strategy and aesthetic. He himself stood out as the most amazing, self-contradictory mixture of neo-Dadaism and Leninism. He tried manifestos. We all disagreed. He tried to create unity. We all disobeyed. He wanted to appoint us ambassadors of Fluxus. Everyone disassociated. But we were at the same time rather amused by his innumerable slogans, diagrams designed to show the true connection and all the other propaganda material that gushed from him. His Utopia developed with head-quarters, regions and branches with generals, majors and corporals. A fantasy on which mountains of books have been published almost forty years on. What we did in the meantime in actual fact was to establish an international artist network, with wide ranging *mail art* activities. As far as I am aware, Fluxus was the first international network to be set up by artists themselves. A type of pre-PC database and a net for art and communication.

The main actors in this network were Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasunao Tone, Ben Vautier, Robert Filliou, Willem de Ridder, Bengt af Klintberg, Arthur Köpcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, Ay-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

It would be hard to find greater differences of expression, temperament, position and opinion than among these artists.

There was one thing common to most, but not all: an understanding of art as *Inter Media*. The most common misconception being floated is that *Inter Media* was born following the development of 486 processors in the Eighties and that the phenomenon is unthinkable without a definite medium: a computer with a very fast processor.

Inter Media, however, does not have any definite form or scale, or attach itself to particular circumstances. As the term implies it does, on the other hand, find a place *between* other media.

This view of art was first conceived in the period 1958-62 and has constantly changed form ever since. It cannot by definition be categorized as a thing, only as methods. *Inter Media* rejects art and communication as production. Instead, it seeks by means of constant innovation to conduct fundamental research in human articulation.

The œuvre here is not a demarcated unit. The work is open and undergoing constant change, because it includes the spectator. You can but *participate* in such a work, also by means of mere reflection. It is quite telling that the terminology we used in the late Fifties and early Sixties has now been appropriated by the media world. The main terms at that time were: Globalism, Simultaneity, Network Structures, Events, Occurrences and Interaction.

This is what brought us together and this is almost the opposite of what George Maciunas tried to move Fluxus towards when he returned to New York. For him Fluxus was an international avant-garde, which should fight cultural imperialism, and change society and its cultural institutions. In New York from 1964 and up through the Seventies he tried to *style* Fluxus. The rest of us remained quite unperturbed. He was well regarded as a very capable organizer and graphic designer, but publishing work in the way he did was quite different from our manners. It is interesting to note that no art historian has seem fit to point out that by far the majority of the artists who participated in the Fluxus festivals of 1962 and 1963 could only on very rare occasions work with George Maciunas, after he established his headquarters in New York. Rather, George Maciunas must be remembered as the amazing initiator he was. Both when the network was being established in 1962, and SoHo in New York was being developed via artist cooperatives. Myths about Fluxus abound then as now. They went to such extremes in the Seventies that the art reviewer of one of Copenhagen's main dailies, "Politiken," solemnly declared that Fluxus was



Ay-O, Eric Andersen, Yoken Saweraker
Venezia, 1990

© Archivio Garghetti

È interessante notare che nessuno storico dell'arte ha ritenuto opportuno indicare che la stragrande maggioranza degli artisti che parteciparono ai Festival Fluxus del 1962-1963 non riuscirono a lavorare con George Maciunas se non di rado dopo la sua scelta di New York quale quartier generale. Sicuramente George Maciunas deve essere ricordato quale l'incredibile iniziatore che fu, sia mentre veniva creata la rete di artisti nel 1962 sia mentre a New York cresceva l'importanza di SoHo grazie alle cooperative degli artisti.

I miti su Fluxus abbondavano allora come al giorno d'oggi. Negli anni settanta arrivarono a tali estremi che un critico d'arte di "Politiken", uno dei principali quotidiani di Copenaghen, dichiarò che Fluxus era un movimento artistico fondato da Joseph Beuys. L'attaccamento di Beuys alla rete di artisti era stato sempre marginale benché la sua opera fosse stata immensamente influenzata da una visita al Festival Fluxus di Düsseldorf nel 1963.

Un altro concetto alquanto divertente è che Fluxus sia un movimento anti-artistico di tipo Neo-Dada di cui John Cage è il padre e Marcel Duchamp il nonno. Noi tutti naturalmente ammiravamo entrambi, sia come persone sia come artisti, ma non è assolutamente possibile dire che uno di loro abbia costituito la condizione essenziale per la nascita dell' *Inter Media*. In realtà, noi eravamo altrettanto affascinati da Manzoni, Yves Klein, Man Ray, Marinetti, Malevič, Buñuel e molti, molti altri. E a parte l'esagerata civetteria di Ben Vautier, non è possibile attribuire ad alcuno una vera etichetta di rappresentante dell'anti-arte.

Sulla scena nazionale

All'inizio degli anni sessanta, a Copenaghen esistevano due basi artistiche/musicali alquanto fertili: la Organisation of Young Composers (Dut) e la Galleria Köpcke. Benché normalmente non vi fosse alcun contatto tra di esse, queste basi si riunirono per portare a Copenaghen gli artisti oggetto dello scandalo del Festival Fluxus di Wiesbaden.

Il Dut invitò in città vari compositori e musicisti di Darmstadt, mentre presso la Galleria Köpcke si tennero mostre di Piero Manzoni, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Robert Filliou e Niki de Saint-Phalle, per citare solo alcuni dei nomi più noti. Il Dut aveva recentemente selezionato le due *performance* evento più orchestrali tra le numerose che avevo presentato nel 1960 e incaricò Finn Savery e Jorn Elniff della loro esecuzione presso il Museo Thorvaldsen nel gennaio del 1961. Più tardi nel corso dello stesso anno, il Dut organizzò inoltre un concerto/cabaret con Nam June Paik al Louisiana Museum, in contemporanea alla mostra "Movement in Art". Nel novembre del 1962 la battaglia iniziò con sei serate consecutive, con il tutto esaurito, presso la Nikolaj Kirke. Gli artisti partecipanti erano Alison Knowles, Dick Higgins, Ben Patterson, Emmett Williams, George Maciunas, Wolf Vostell, Arthur Köpcke e il sottoscritto. A tutt'oggi non si spiega come abbiano fatto queste otto persone curiose e avidi di sapere a mettere il mondo sottosopra in modo tanto spettacolare. Lo sdegno nel mondo dei media e dell'arte in Danimarca fu totale. I titoli dei giornali gridavano allo SCANDALO e al DILETTANTISMO. A questo punto era stato toccato il fondo più assoluto e qualcuno avrebbe dovuto assumersene la responsabilità. Se poteva succedere qualcosa del genere, allora non valeva quasi la pena di vivere in un mondo simile!

Nel mondo della musica tradizionale, in particolare, furono estratti i pugnali e si schiumava di rabbia. Furono in pochi a non demordere e a difendere il diritto del Dut di organizzare un festival di questo genere, sia all'interno sia all'esterno dell'associazione. La maggior parte degli altri strisciò via e si nascose. Come sempre, quando si scatena una polemica il cui oggetto è l'arte, la vera causa è qualcosa di completamente diverso. Le accuse e le recriminazioni vengono lanciate avanti e indietro e solo i veri iniziati possono decodificare il linguaggio animato. Neanche questo scandalo fece eccezione alla regola. Questa era solo un'esercitazione, un test prima che si scatenasse la vera guerra per le cattedre per la Danmarks Radio (Dr) e l'orchestra sinfonica. La battaglia ebbe inizio alcuni

an art movement founded by Joseph Beuys. Beuys's attachment to the network was always peripheral, although his work had been immensely influenced by a Fluxus visit to Düsseldorf in 1963. Another rather amusing notion is that Fluxus is a type of Neo-Dada anti-art movement with John Cage as father and Marcel Duchamp as grandfather. We were, of course, very fond of them both, both as people and artists, but it can never be said that either was the most important prerequisite for *Inter Media*. We were just as enthralled by Manzoni, Yves Klein, Man Ray, Marinetti, Malevich, Buñuel and many, many more. And besides Ben Vautier's lush coquettishness not much of the anti-art label can be attributed to anyone.

Nationally

At the beginning of the Sixties in Copenhagen we had two quite fruitful art/music bases. The Organization of Young Composers (DUT) and Gallery Köpcke. Although normally there was no contact between them, they did come together to bring the scandal-ridden artists from the Fluxus festival in Wiesbaden to Copenhagen.

DUT had brought several Darmstadt composers and musicians to the city and Gallery Köpcke had exhibited Piero Manzoni, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Robert Filliou and Niki de Saint-Phalle, among others. DUT had just recently selected the two most orchestral of the numerous performance events I had submitted in 1960 and commissioned Finn Savery and Jorn Elniff for their rendition at Thorvaldsen's Museum in January 1961. Later in the same year, DUT was similarly responsible for a concert/cabaret with Nam June Paik at Louisiana, in connection with the "Movement in Art" exhibition.

In November 1962 the battle was on with six evenings in a row, to full houses, in Nikolaj Kirke. The participating artists were Alison Knowles, Dick Higgins, Ben Patterson, Emmett Williams, George Maciunas, Wolf Vostell, Arthur Köpcke and yours truly. It remains a mystery to this day how these eight curious, inquiring people could put the world so spectacularly at sixes and sevens.

The outrage in the Danish media and art world was total. Newspaper headlines bayed SCANDAL and DILETTANTES. Now the absolute bottom had been reached and someone would be made carry the can. When something like this could happen, then the world was almost not worth living in!

In the traditional music world, in particular, knives were drawn and there was frothing at the mouth. Very few stood firm and defended DUT's right to arrange such a festival, both within and outside the organization's ranks. Most crawled away and hid. As always, when a row erupts with art as the subject, the actual cause is something quite different. Accusations and recriminations are hurled back and forth, and only the truly initiated can decode the animated language. This also proved true in this scandal. It was but an exercise, a test, before the real battle for professorships, Danmarks Radio (DR) and the symphony orchestra would be fought. This came a few years later and its chief orchestrator was the above-mentioned broadsheet "Politiken," the most outraged oracle in 1962. The festival itself can only be described here in general terms. One of the most tenacious myths circulating about Fluxus is that it is a type of cabaret in which artists perform short sketches often with a paradoxical, humorous or destructive twist. None of the original festivals were of such a character.

In Nikolaj Kirke, as in other places, the program ranged over a wide spectrum. There were short events, which were almost over before they began, and there were works taking 45 minutes, double or more. There were surprising moments which produced laughter (among those with any sense of humor, that is), and there were extremely long, boring and insignificant pieces. Acrobatics and other quite demanding stunts were on the bill, and 30 minutes could be given over

anni più tardi e il suo principale artefice fu il sopracitato giornale "Politiken", l'oracolo più indignato nel 1962. Il festival in sé può essere descritto in questa sede solo in termini generici. Uno dei miti più radicati tra quelli diffusi su Fluxus è che si tratti di un tipo di cabaret durante il quale gli artisti eseguono brevi *sketch*, spesso con un atteggiamento paradossale, umoristico o distruttivo. Nessuno dei festival originali aveva un tale carattere. Nella Nikolaj Kirke, così come in altri luoghi, il programma comprendeva un'ampia gamma di attività. C'erano brevi eventi, che spesso erano quasi conclusi prima che iniziassero, e c'erano opere da 45 minuti o di una durata doppia o ancora superiore. C'erano momenti a sorpresa che portavano alla risata (ovvero tra quelli dotati di senso dell'umorismo) e c'erano pezzi estremamente lunghi, noiosi e insignificanti. Nel cartellone c'erano anche acrobazie e altri numeri di destrezza e a volte si dedicavano 30 minuti per rilassarsi con la preparazione di un'insalata fresca per tutto il pubblico. Venivano nascosti degli oggetti sul palco, tra il pubblico, all'esterno e per strada, sotto il soffitto o dietro le pareti. Molto spesso il pubblico era composto dagli stessi interpreti. A volte, la maggior parte di essi poteva vedere quasi tutto quello che stava succedendo, altre volte non lo poteva vedere nessuno o erano in pochissimi a vedere qualcosa. Succedevano contemporaneamente molte cose e gli intervalli potevano essere lunghi.

Il ritorno di Fluxus, Roskilde 1985

Da allora la Danimarca ha ospitato due grandi manifestazioni Fluxus: il "Festival of Fantastics", a Roskilde nel 1985 ed "Excellent", presso la Nikolaj Kirke a Copenaghen nel 1992. Ma in questa sede dobbiamo inoltre ricordare il più grande evento di *Inter Media* tenutosi in Europa fino a oggi, ovvero "Margrethe Fjorden '96", svoltosi a Roskilde nell'ambito delle manifestazioni per Copenaghen, capitale europea della cultura per il 1996. Valborg Nørby fu per anni una figura leggendaria a Roskilde. Aprì una galleria, Skt. Agnes, il cui scopo era quello di presentare l'arte più radicale e contemporanea. In seguito ai tentativi perpetrati negli anni settanta per sopprimere Fluxus, nel 1985 pensò che fosse arrivato il momento per farlo rivivere in Danimarca. Riuscì straordinariamente a trovare i fondi necessari per invitare dieci artisti per la messa in scena di un totale di 18 *performance* nell'arco di sette giorni presso 13 punti dislocati in tutta la città. La strategia nascosta di questo festival era di occupare la città per un determinato periodo di tempo e il suo titolo, "Festival of Fantastics", si ispirò al più celebre musical di Broadway di tutti i tempi, "The Magic Show". Gli artisti partecipanti erano Eric Andersen, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Jackson MacLow, Ann Noël, Anne Tardos, Ben Vautier, Bob Watts e Emmett Williams. Le sedi scelte per le *performance* erano la stazione dei taxi di Roskilde, la chiesa di Sankt Ibs, il Museo delle navi vichinghe, il tribunale e le carceri, il centro sportivo, l'anfiteatro, l'area del porto, il parco della città, la biblioteca, la piazza del municipio e il palazzo dei concerti. Il festival riuscì a mettere sottosopra la città per sette giorni. I petegolezzi si sprecavano e i quotidiani locali commentavano colonna dopo colonna gli eventi eccezionali che avevano invaso la capitale medievale della Danimarca.

Una conseguenza importante di questo modo di agire fu che ogni possibile avvenimento venne improvvisamente interpretato come predisposto specificamente per il festival. Tutti gli abitanti della città vi partecipavano in un modo o nell'altro. Quando l'arte lasciò infine la città, alle sue spalle rimase un tale senso di vuoto che si decise di creare un istituto per tenere vivo lo spirito. Col tempo questo divenne una delle più importanti gallerie di esposizione della Danimarca, il Museo di arte contemporanea Word/Image/Sound, presso il Palazzo del Vescovo, a fianco della Cattedrale di Roskilde.

Copenaghen 1992

Il rinnovo dell'interesse nell'arte sperimentale si manifestò ovunque quasi contemporaneamente. Per ironia della sorte adesso tutti volevano ospitare i giubilee Fluxus. Noi procedevamo a tutta

to the relaxing preparation of a fresh salad for the entire audience. Items were planted on stage, among the audience, on the street outside, under the ceiling or hidden behind walls. Quite often the audience were the performers. At times, most of them could see most of what was going on. At others no one or only a few could see anything at all. A great deal was taking place simultaneously and intervals could be long.

Fluxus returns, Roskilde 1985

Since that time, Denmark has hosted two major Fluxus manifestations: the "Festival of Fantastics," in Roskilde in 1985 and "Excellent," in Nikolaj Kirke in Copenhagen in 1992. But here we must also highlight the largest *Inter Media* event held in Europe to date, namely, "Margrethe Fjorden '96'," which was held in Roskilde as part of Copenhagen European City of Culture 1996. Valborg Nørby was a legendary figure down through the years in Roskilde. She opened a gallery, Skt. Agnes, the aim of which was to present the most radical and contemporary art. Following the attempts in the Seventies to suppress Fluxus she felt that the time had now come to revive it in Denmark, in 1985. In some quite extraordinary ways she found the necessary funding to invite ten artists to put on a total of 18 performances over a period of seven days at 13 venues around the town. The strategy behind this festival was to occupy the town for a period and its title, "Festival of Fantastics," was borrowed from the most popular Broadway musicals of all time. The participating artists were Eric Andersen, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Jackson MacLow, Ann Noël, Anne Tardos, Ben Vautier, Bob Watts and Emmett Williams.

The performance sites were Roskilde Taxa, Sankt Ibs Church, the Viking Ship Museum, the Court House and Gaol, the Sports Center, the Amphitheater, the harbor area, City Park, the library, Town Hall Square and the Concert Hall. The festival succeeded in turning the town upside down for seven days. Rumors abounded and the local newspapers carried column upon column on the remarkable events which had invaded Denmark's medieval capital. An important consequence of this way of doing things was that every thinkable incident was suddenly interpreted as arranged specifically for the festival. All of the town's inhabitants were in one way or another participants. When art eventually left the town, it left in its wake such a sense of emptiness that it was decided to establish an institute to keep the spirit alive. This in time became one of Denmark's most important exhibition galleries, the Museum of Contemporary Art, Word/ Image/Sound in the Bishop's Palace, beside Roskilde Cathedral.

Copenhagen 1992

Renewed interest in experimental art arose almost simultaneously, everywhere. As brilliant satire now one and all wanted to host Fluxus jubilees. We were well chuffed and in the following year we circled the world to attend jubilees in New York, Chicago, Minneapolis, San Francisco, Montreal, Quebec, Dallas, Mexico City, Sao Paulo, Buenos Aires, London, Warsaw, Cologne, Wiesbaden, Munich, Vienna, Paris, Barcelona, Madrid, Milan, Venice, Bolzano, Istanbul, Thessaloniki, Seoul, Tokyo, Sidney, Brisbane, and many other cities. And Copenhagen was again on the bill with "Excellent 1992," in Nikolaj Kirke, which in the intervening 30 years had become Copenhagen's Municipal Art Gallery. As always, when we participate directly in an event we reinterpret our work and put it forward in altered versions. The Nikolaj festival would go on for four days as all had highly different characters.

The first evening was dubbed "Three Star à la Carte." The nave of Nikolaj Kirke was stage set as a restaurant, with small and large tables decked with white tablecloths and a flock of white-jacketed waiters standing by. The menu was not food but performance courses. The audience, who did not require tickets, could quietly take their seats at the tables and browse the menu, which

forza e l'anno successivo girammo il mondo per partecipare ai giubilei di New York, Chicago, Minneapolis, San Francisco, Montreal, Quebec, Dallas, Città del Messico, San Paolo, Buenos Aires, Londra, Varsavia, Colonia, Wiesbaden, Monaco, Vienna, Parigi, Barcellona, Madrid, Milano, Venezia, Bolzano, Istanbul, Salonico, Seul, Tokyo, Sidney, Brisbane e di molte altre città.

E Copenaghen era di nuovo sul cartellone con "Excellent 1992", presso la Nikolaj Kirke, che negli ultimi trent'anni era diventata la Galleria d'arte municipale di Copenaghen.

Come sempre, quando partecipiamo direttamente a un evento, reinterpretiamo la nostra opera e la presentiamo in versioni modificate. Il festival di Nikolaj si protrasse per quattro giorni caratterizzati da manifestazioni tutte estremamente diverse l'una dall'altra. La prima serata venne intitolata "Three Star à la Carte". La navata centrale della Nikolaj Kirke fu allestita come un ristorante, con tavoli e tavolini apparecchiati con tovaglie bianche e uno stuolo di camerieri in giacca bianca all'erta. Il menu non era composto da pietanze, ma da portate di *performance*. Il pubblico, che non aveva dovuto acquistare i biglietti di entrata, poteva tranquillamente sedersi ai tavoli e dare un'occhiata al menu che era suddiviso in antipasti, piatti principali, dolci, contorni ecc. I prezzi andavano da 35 a 335 corone danesi. Il pubblico poteva per esempio ordinare un *Rainbow* di Ay-O per 40 corone o un *Solo for Dancer* di Ben Patterson per 295 corone. Nessuno poteva lontanamente immaginare cosa si nascondesse dietro i titoli, benché fosse possibile chiedere informazioni ai camerieri in bianco come in un normale ristorante. Questo ristorante presentava una sola differenza essenziale rispetto a tutti gli altri ristoranti: il pubblico doveva pagare il conto prima che le pietanze venissero servite.

Dopo aver fatto l'ordinazione, era possibile che entrasse un artista che dimostrava la propria bravura al tavolo, da solo o coinvolgendo il pubblico. Oppure, era possibile che il cameriere ritornasse carico di aggeggi e iniziasse a dirigere gli ospiti seduti al tavolo per l'interpretazione della *performance* ordinata. La Galleria d'arte Malmö ospitò la serata successiva. Qui, il pubblico aveva preso posto in maniera tradizionale tra le file di poltroncine mentre la *performance* veniva messa in scena attorno al pubblico stesso, tra il pubblico e sul palco.

La terza serata cadeva di sabato e la chiesa di Nikolaj fu allestita come un bordello. Gli artisti, con le loro attrezzature, si esibivano presso le singole colonne. Non erano stati predisposti posti a sedere nella navata centrale, pertanto il pubblico si muoveva liberamente per vedere che cosa veniva offerto. Era possibile ingaggiare un artista a una tariffa oraria fissa, magari 300 corone. Il cliente poteva quindi decidere se la *performance* sarebbe stata pubblica o privata, benché la decisione del suo contenuto spettasse agli artisti. Il titolo della serata era "Hire an Artist". Il gran finale del festival fu il "Galla Excellent", che si protrasse per tutta la giornata di domenica, da mezzogiorno a mezzanotte. Non venne stampato alcun programma e solo gli artisti sapevano che cosa sarebbe successo e quando. In alcuni momenti la Nikolaj Kirke era sovraffollata mentre venivano messe in scena varie attività contemporaneamente. In altri momenti, le *performance* erano a mala pena individuabili. Durante questo evento vennero presentate alcune delle nostre opere più lunghe. L'esecuzione di *An Opera for Four Voices and Tone Bar* durò quattro ore, mentre *A classic* del 1961, scale di piano, durò 90 minuti. *A Fifth struck 555 times* sull'organo della chiesa durò 45 minuti. All'entrata della chiesa si trovava una catasta di sedie impilabili per il pubblico. L'idea era che il pubblico stesso avrebbe deciso dove e per quanto tempo sedersi.

Quella stessa domenica, Irma (la catena di supermercati danese) aprì un supermercato illegale all'interno della chiesa. Il supermercato era allestito in maniera tradizionale: casse con relativo personale, scaffali, specchi per la sicurezza, etichette dei prezzi, cestini per la spesa ecc. Gli scaffali erano pieni di merce prodotta apposta per l'occasione in base alle nostre istruzioni. Un foro portatile, gocce dai vari aromi, palle da tennis arancioni avvolte in carta arancione, set di strumenti da taglio per metà, timbri di violino d'epoca, prodotti anonimi il cui peso poteva essere de-



was divided into starters, main courses, desserts, side dishes and so on. Prices ranged from Dkk 35 to Dkk 335. The audience could, for instance, order a *Rainbow* by Ay-O for Dkk 40 or *Solo for Dancer* by Ben Patterson, for Dkk 295. No one had a snowball's chance in hell of knowing what was concealed behind the titles, although they could ask for guidance from the white-clad waiters, in usual fashion. This restaurant differed in only one essential respect from all other restaurants: the audience had to pay the bill before the dishes were served. When the orders were in, an artist might enter and go through his or her paces at the table, alone or drawing in the audience. Or, perhaps, the waiter would return with loads of paraphernalia and direct those sitting at the table in acting out the ordered performance. The Malmö Art Gallery was the venue the next evening. Here, the audience sat in conventional manner in rows while the performance was enacted around them, between them, and on stage.

The third evening was Saturday night. Nikolaj Kirke was set designed as a bordello. The artists, with their equipment, exhibited themselves at the individual columns. No seating was provided in the nave, so the audience walked freely around to view what was on offer. A performer could be hired for a fixed hourly rate, perhaps Dkk 300. The client would then decide whether the performance would be private or public, although the artists decided the content. "Hire an Artist" was the title of the evening. The festival's grand finale was "Galla Excellent," which ran all day Sunday from 12 noon to midnight. No programs were printed and only the artists knew what would happen and when. There were at times rather overcrowded moments in Nikolaj Kirke with many activities being performed simultaneously. At other periods, the performances were hardly noticeable. Some of our most extended works were presented at this event. *An Opera for Four Voices and Tone Bar* took four hours to perform. *A classic* from 1961, piano scales, lasted 90 minutes. *A Fifth struck 555 times* on the church's organ lasted 45 minutes. At the entrance a

terminato sul momento. Il tutto era stato imballato ordinatamente sotto vuoto e dotato di codice a barre. I prezzi variavano da 19,95 a 299,95 corone danesi. Per evitare al pubblico la tentazione di fare incetta di prodotti, non era possibile acquistare più di un articolo di ogni tipo. L'evento attirò folle enormi e dopo quattro ore nel "Good Buy Supermarket" era tutto esaurito.

Gli artisti coinvolti in questo evento erano Eric Andersen, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Ann Noël, Ay-O, Ben Patterson, Willem de Ridder, Ben Vautier e Emmett Williams.

Continua...

L'ottica di *Inter Media* era in un certo senso cambiata all'epoca in cui Copenaghen divenne la capitale della cultura europea nel 1996, ovvero trentaquattro anni dopo l'ormai leggendaria prima battaglia del 1962. Benché Copenaghen fosse la capitale culturale, la storica capitale reale di Roskilde non restò in ombra. Tanto per cominciare, la Fondazione Roskilde contribuì con un milione di corone danesi ai fondi stanziati per le manifestazioni. Seguirono ben presto i contributi del Cultural Fund, del Cultural City Fund, del Consiglio comunale di Roskilde e di vari altri sponsor commerciali nonché di un esercito di volontari. Fu stanziato un bilancio di circa 6 milioni di corone. Intitolammo il nostro contributo all'anno della cultura "Margrethe Fjorden '96" e scegliemmo "unione", "donne" e "fede" quali temi centrali. Indicammo che vedevamo un collegamento tra la Regina Margrethe II del 1996 e Margrethe I (sepolta dietro l'altare maggiore nella cattedrale di Roskilde) di 600 anni prima.

Il tema "unione" era abbastanza chiaro. L'Unione europea aveva lanciato l'idea delle capitali della cultura e la prima unione politica in Europa in realtà era stata formata 600 anni prima con l'Unione di Kalmar promossa da Margrethe I. Il tema "donne" era altrettanto chiaro. Margrethe I fu una delle più imponenti figure femminili del Medioevo e 600 anni più tardi eravamo chiamati a modificare la costituzione affinché Margrethe II potesse accedere al trono. Anche il tema "fede" era piuttosto ovvio. L'ultimo secolo era stato principalmente un'epoca in cui, per la prima volta nella storia, avevamo potuto immaginare l'esistenza e il mondo intorno a noi senza la nozione di Dio. Parimenti, nel 1300 era iniziata la secolarizzazione della Chiesa, che avrebbe infine portato alla Riforma e alla Chiesa di stato danese.

L'evento ebbe una durata di tre giorni e ogni giorno era suddiviso in un'altra Trinità. Emulammo il 1985. La cosa più importante era quella di occupare la città. La capitale storica fu chiusa per quattro ore ogni sera, dalle otto a mezzanotte. Furono coinvolti tutti gli enti della città che parteciparono attivamente alle manifestazioni: la polizia, la milizia territoriale, i servizi di emergenza, l'ospedale, i dipartimenti ferroviari, stradali e forestali, l'amministrazione tecnica, le scuole, i conventi, le chiese, i musei, le banche e i negozi. Ogni giorno, dal 16 al 18 agosto, alle otto della sera arrivavano 2000 ospiti paganti per il recital di organo e coro alla cattedrale di Roskilde. Il programma includeva pezzi storici e contemporanei composti per l'organo barocco della chiesa, eseguiti da Yusuru Hiranaka e dal sottoscritto. Cantavano il Coro Tritonus, diretto da John Hoybye e il Coro Roskilde Studio, diretto da Ole Hannibal. Entrambi i cori offrirono delle *performance* straordinarie. Nella chiesa erano presenti oltre 100 cantanti che cantavano al di sopra del pubblico. Il pubblico sedeva all'interno del coro mentre l'organo tuonava su di essi.

Dopo il concerto il pubblico veniva fatto uscire dalla chiesa attraverso la Porta del re e diviso in dieci gruppi uguali. Qui, gli artisti di *Inter Media*, ovvero Eric Andersen, Pierre-André Arcand, Alice Damas, Bush Harthorn, Sin Cha Hong, Jakob Draminsky Hojmark, Larry Miller, Giovanni Nicolini, Magnus Palsson e Willem de Ridder si esibivano di fronte ai 200 membri del pubblico in dieci *performance* diverse da 1 ora e mezza.

Nella città chiusa dai cordoni, le *performance* si sostituirono al traffico. Si spostavano in direzioni diverse attraverso le strade e i viali. Si fermavano nelle piazze, nelle chiese, nei conventi,

stack of stapled chairs met the audience. The idea being that the audience could decide themselves where and for how long they would sit.

On the same Sunday Irma (Danish supermarket chain) opened an illegal supermarket in the church. It was designed in conventional manner: manned checkouts, shelving, security mirrors, price tags, shopping baskets, etc. The shelves were stocked with goods specially produced for the occasion, following our instructions. A portable hole, tears of various flavors, orange tennis balls in orange wrappers, carving sets for halves, vintage violin tones, anonymous goods the weight of which could be decided. All nicely vacuum packed and bar coded. Prices ranged from Dkk 19.95 to Dkk 299.95. To avoid the temptation of hoarding, nobody was allowed to buy more than one item of each kind. The event attracted enormous crowds and everything was sold out in the "Good Buy Supermarket" after four hours. The artists involved in this event were Eric Andersen, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Ann Noël, Ay-O, Ben Patterson, Willem de Ridder, Ben Vautier and Emmett Williams.

To be continued...

Inter Media perspectives were somewhat altered when Copenhagen became the European City of Culture in 1996. Thirty-four years after the by now legendary first battle of 1962. Although Copenhagen was to be the cultural capital, the historic royal seat of Roskilde did not stand in the shadows. For a start, the Roskilde Foundation contributed Dkk 1 million to the budget pool. The Cultural Fund, the Cultural City Fund, Roskilde Municipal Council and several commercial sponsors and an army of volunteers soon followed. A budget of Dkk 6 million was within reach. We called our contribution to the year of culture "Margrethe Fjorden '96'," and chose "Union," "Women" and "Faith" as central themes. We suggested that we could see a connection between Queen Margrethe II in 1996 and Margrethe I (who is interred behind the High Altar in Roskilde Cathedral) 600 years ago.

The "Union" theme was quite straightforward. The EU conceived the cities-of-culture idea, and the first political union in Europe in fact took place 600 years ago, the Kalmar Union, initiated by Margrethe I. "Women" was equally forthright. Margrethe I was one of the gigantic female figures of the Middle Ages, and 600 years later we were compelled to amend the constitution so that Margrethe II could accede to the throne. "Faith" was quite obvious, too. The past century was predominantly a time when we, for the first time in history, could imagine an existence and the world around us devoid of the notion of God. Equally, in the 1300s secularization of the Church began, which would ultimately lead to the Reformation and the Danish Established Church.

The event ran over a period of three days and each day was divided into another Trinity. We emulated 1985. Of main importance was to occupy the town. The historic seat was cordoned off for four hours every evening, from 8 pm to midnight. All the town's agencies were drawn in as active contributors: the police, the Home Guard, emergency services, the hospital, the railways and roads and parks departments, technical administration, schools, convents, churches, museums, banks and shops. Each day from the 16th to 18th August, 2000 paying guests arrived at 8 pm to an organ and choir recital at Roskilde Cathedral. The program comprised historical and contemporary pieces composed for the church's Baroque organ, played by Yusuru Hiranaka and myself. The singers were the Tritonus Choir, conducted by John Hoybye and the Roskilde Studio Choir, conducted by Ole Hannibal. Outstanding performances were given by both choirs. Over 100 singers were spread throughout the church, singing over the heads of the audience. The audience was seated within the choir, while the organ bellowed down over them.

After the concert the audience were led out of the church through the King's Gate and divided into ten equally sized groups. Here, *Inter Media* artists Eric Andersen, Pierre-André Arcand,

nei negozi e nei parchi. Si incontravano, si attraversavano per poi dividersi nuovamente. Degli scalatori si arrampicavano su edifici e torri mentre il pubblico si trascinava su per la collina su 200 sedie a rotelle. Gli uomini venivano ammanettati da poliziotte e le infermiere prendevano campioni di sangue. Veniva scannato un agnello ogni ora. Greggi di pecore venivano guidate da cani risoluti. Veniva fatto nascere un bambino. Il pubblico passava accanto a spazi dedicati ai suoni mentre soldati, cornamuse, attrezzi da cantiere edile, incidenti stradali e i servizi di emergenza eseguivano complicate partiture con fuoco e acqua.

C'erano un coro dei sordi, bandierine di segnalazione, caldo tropicale, 200 uomini a piedi, carri funebri accompagnati dalla parata della Regina Margrethe, sostanze chimiche per la riduzione della crescita, processioni e canti di battaglia. Ma assolutamente nessun video, musica ritmica o raggi laser. Erano presenti due gruppi di pubblico. Il primo era composto dai 2000 prodi che avevano acquistato il biglietto e che venivano spinti a partecipare attivamente agli eventi, agendo come traffico per l'evento, ai quali veniva dato accesso ai luoghi delle rappresentazioni che erano vietati agli altri. E poi c'era il gruppo composto da decine di migliaia di persone che erano piombate in città per assistere a questo incredibile spettacolo. I due gruppi si osservavano e a volte desideravano di potersi scambiare il posto.

Le *performance* rifluivano lentamente e tutti avanzavano verso il Museo delle navi vichinghe sul fiordo di Roskilde. Qui veniva eseguito un balletto di elicotteri con cinque apparecchi che sembravano insetti giganteschi. Questi danzavano sopra il grande pubblico, proiettandovi sopra la loro luce, spostando l'aria su di esso, spaventandolo e al contempo allettandolo. Tutto sfidava le leggi della gravità.

Verso mezzanotte, dagli elicotteri si lanciavano 40 paracadutisti con delle luci blu sui caschi che li facevano somigliare a stelle cadenti. Sembrava quasi che su Roskilde stesse cadendo il cielo stesso. Dopo aver trattenuto il fiato, solo quelli con una buona vista potevano gridare con sollievo: "Sono solo paracadutisti". Ma l'evento più impressionante era un coro di 500 cantanti che camminavano sull'acqua. Erano tutti vestiti di bianco come angeli fluttuanti mentre eseguivano il *Tågen driver over engen* di Ib Norholm, in antifonia con un flautista che suonava su una barca a remi con tanto di rete da pesca. Le sue improvvisazioni erano circondate da un *collage* di nastri sonori con voci di uccelli marini. Il compositore dirigeva la musica da una torre. Usava un microfono su una radio a circuito chiuso e dirigeva i primi cinque solisti e i successivi cinque che utilizzavano gli auricolari ed erano disposti a distanza uguale all'interno del grande coro. Ogni solista indossava un elmetto da minatore con la lampada e teneva in mano uno spartito musicale. I solisti iniziavano e finivano le varie stanze dello spartito in base alle istruzioni di Ib Norholm. Successivamente veniva passato il testimone.

I coristi seguivano le stanze dei solisti finché queste non si disperdevano lentamente attraverso il coro, incontrando diverse stanze di altri solisti, sostituendovisi lentamente interagendo con le stesse. Il singolo corista sceglieva la stanza che desiderava far proseguire individuandola tra quelle che riteneva fossero più interessanti.

L'effetto lasciava senza fiato. Questo enorme coro si trovava sull'acqua, avvolto da una luce eterea e cantava toni sfaccettati come se fossero un unico immenso ritmo. Toni di una fluttuazione incessante, amplificati e nati lungo lo specchio d'acqua dei fiordi e spinti verso il pubblico sulle rive.

Trentaquattro anni prima, Ib Norholm, ora riconosciuto come uno dei più importanti compositori per coro di questa parte del mondo, era stato l'illuminato presidente del Dut e il principale organizzatore del Festival Fluxus presso la Nikolaj Kirke a Copenaghen.

Alice Damas, Bush Harthorn, Sin Cha Hong, Jakob Draminsky Hojmark, Larry Miller, Giovanni Nicolini, Magnus Palsson and Willem de Ridder took over, each treating 200 members of the audience to ten different 11/2 hour performances.

In the cordoned off town, the performances became the traffic. They moved in different directions through the streets and lanes. Made stops on squares, in churches, convents, shops and parks. They met, crossed each other to part again. Mountain climbers scrambled up buildings and towers, while the audience dragged themselves up the hill in 200 wheelchairs. Men were handcuffed by WPCs and nurses took blood samples. A lamb was slaughtered every hour. Flocks of sheep were herded by resolute dogs. A baby was born. The audience walked past spaces of sound as guardsmen, bagpipes, building machinery, traffic accidents and the emergency services conducted complicated scores with tire and water. There was a choir of the deaf, signal flags, tropical heat, 200 walkmen, hearses accompanied by Queen Margrethe's march-past, growth-reducing chemicals, processions and battle songs. But absolutely no videos, rhythmic music or laser beams. Two audience groups were present. The 2000 strong ticket holders, who were compelled to contribute actively to the proceedings, acting as traffic for the event, who were given access to venues others were denied admission to. And then there were the tens of thousands who had descended on the town to see this amazing sight. The two groups observed each other, and at times wished they could swap places.

The performances ebbed out slowly and everyone advanced towards the Viking Ship Museum on Roskilde Fjord. A helicopter ballet was performed with five machines resembling gigantic insects. They danced over the heads of the large assembly, casting light on them, blowing air on them, at once threatening and luring. Everything contravened the laws of gravity. Around midnight forty parachutists jumped with blinking blue lights attached to their helmets, resembling falling stars. The effect was that of the sky itself falling down over Roskilde. After held breaths only those with good eyesight could, with relief, shout: "They're only parachutists."

But the most impressive event of all was a choir of 500 singers, who walked on water. Dressed all in white like swaying angels they performed Ib Norholm's *Tågen driver over engen* in antiphony with a flute player performing in a rowing boat, complete with fishing rod. His improvisations framed in a sound tape collage of sea bird voices. The composer conducted the music from a tower. Using a microphone over a closed wave radio he directed five first and five second lead singers wearing earphones, dotted at equal distance throughout the large choir. Each lead singer wore a miner's lamped helmet and carried a music score. The lead singers began and finished the score's various stanzas according to Ib Norholm's directions. Thereafter the baton principle was used.

The singers followed the lead singers' stanzas so that they slowly dispersed among the choir, meeting different stanzas from other lead singers, substituting slowly in interaction with them. The stanza the individual singer wished to pass on, depended on which stanza the singer felt was most catchy. The effect was breathtaking. This huge choir stood on the water in ethereal light and sang the multifaceted tones like some massive common pulse. Tones in incessant fluctuation, amplified and borne along by the fjord's watery mirror to the audience on the banks. Thirty-four years earlier Ib Norholm, now celebrated as one of the most important composers for choirs in this part of the world, had been the insightful chairman of DUT and the main organizer of the Fluxus festival in Nikolaj Kirke, Copenhagen.

Henry Martin

Il titolo di questo testo è un po' più pomposo di quanto non avrei voluto, e probabilmente la cosa migliore è ignorarlo. È un titolo abbastanza scoraggiante e immagino di averlo scelto in un momento di sconforto – in un momento in cui pensavo all'argomento stesso come a qualcosa di scoraggiante. Sfogliando la mia corrispondenza con il Walker Art Center scopro che questo titolo appare per la prima volta in una lettera che scrissi a Fiona Ragheb, ed esso mi sembra il risultato del mio travisamento o della mia falsa memoria dell'argomento su cui di fatto Liz Armstrong mi chiese di indirizzare il mio intervento al simposio. In effetti Liz non nominò la "Tradizione Umanistica" ma suggerì, molto più semplicemente, che avrei potuto parlare dell'impulso umanistico che sembra correre attraverso Fluxus. E fu anche così gentile da dirmi perché pensava che questo soggetto fosse appropriato, cioè mi disse in che modo mi vedeva in rapporto con tale argomento. In sintesi, ella mi chiese di offrire un'ulteriore spiegazione di alcune frasi che avevo usato nel mio saggio per il catalogo *Ubi Fluxus ibi Motus*, pubblicato nel 1990 per la mostra omonima presentata alla Biennale di Venezia. Infatti era intrigata dal mio insistere sull'idea di *ars gratia artis* in un catalogo Fluxus.

Non vi è dubbio che "arte per amore dell'arte" suoni fuori luogo nel contesto di un discorso su Fluxus, e questa, precisamente e perversamente, era la mia ragione per insistere nell'usarlo. Mi sono infatti stancato di critici e commentatori le cui uniche osservazioni su Fluxus si riducono più o meno alle parafrasi delle nozioni e dei programmi annunciati da George Maciunas. Continuiamo a sentirci dire che Fluxus è "non-arte", che Fluxus è "anti-arte", che Fluxus propone di "abolire la distinzione tra arte e vita". L'arte, ci viene continuamente ricordato – l'arte secondo Maciunas – è elitaria e autoreferenziale, mentre Fluxus – o il Fluxamusement – tende a essere non professionale, non parassitario, e senza valore di merce. Maciunas vedeva l'arte come rara, limitata nella quantità, intellettualmente esclusiva e inaccessibile alle masse, mentre l'impegno sociale e lo scopo ideologico del Fluxamusement era di mostrare che "qualsiasi cosa può sostituire l'arte", che "chiunque può farla". "Deve essere illimitata", Maciunas decretò inoltre, "fruibile da tutti, e in definitiva prodotta da tutti".

Ora, ho avuto sovente la spiacevole esperienza di vedere i miei pensieri interpretati erroneamente come una specie di "critica" a George Maciunas, o come una disapprovazione delle sue idee basilari. Ma ciò non è affatto quello che ho in mente. Maciunas aveva un compito da svolgere e lo fece notevolmente bene; vi erano certe idee che doveva divulgare, e le divulgò con un'eloquenza straordinaria. Ma allo stesso tempo non posso né voglio rinunciare al pensiero che parte del valore di qualsiasi idea giaccia nelle energie che effettivamente sprigiona o cui dà vita. C'è un momento in cui dobbiamo sentirci liberi di rapportarci in modo forse tangenziale a dichiarazioni di intenti. E non c'è neppure bisogno di insistere sul fatto che Maciunas e gli artisti Fluxus non sempre ebbero lo stesso punto di vista.

Ricordo un magnifico festival Fluxus tenuto nel 1985 nella città di Roskilde, l'antica capitale della Danimarca. Oltre a essere un bellissimo festival, era anche molto ben organizzato, e aveva sollecitato la generosità di un vasto numero di associazioni civiche, dal Rotary Club, al Bridge Club, agli studenti di alcune scuole. Gli studenti impegnarono molto tempo a cercare gli oggetti

Henry Martin

The title of this paper is a little more pompous than it ought to be, and the best thing to do is perhaps to ignore it. It's a rather daunting title, and I imagine that I chose it in a moment of discomfort—in a moment when I thought of the subject itself as somewhat daunting. I leaf through my past correspondence with the Walker Art Center and discover that this title first appears in a letter that I wrote to Fiona Ragheb, and it seems to result from my own misrepresentation or faulty memory of the terms in which Liz Armstrong actually invited me to address this symposium. Liz in fact had said nothing about the "Humanistic Tradition," and had suggested, much more simply, that I address the subject of the humanist *impulse* that seems to run through Fluxus. And she was also kind enough to tell me why she thought of that subject as appropriate, which is to say that she told me how she saw me as connecting with it. Essentially, she asked me to offer a further explanation of a couple of phrases I had used in my essay for the *Ubi Fluxus ibi Motus* catalogue that was published in 1990 for the show of the same title at the Venice Biennale. She was intrigued by my having insisted in a Fluxus catalogue on the notion of *ars gratia artis*.

"Art for the sake of art" surely doesn't sound like it ought to apply to Fluxus, and that, precisely and perversely, was my reason for insisting that in fact it does. I have grown more than a wee bit tired of critics and commentators whose only remarks about Fluxus boil more or less down to a paraphrase of some of the notions and programs announced by George Maciunas. We keep on hearing that Fluxus is "non-art," that Fluxus is "anti-art," that Fluxus proposes "to abolish the distinction between art and life." Art, we are always reminded—art as according to Maciunas—is elitist and ego-ridden, whereas Fluxus—or Flux-amusement—aims to be non-professional, non-parasitic, and without commodity value. Maciunas saw art as rare, of limited quantity, intellectually exclusive and inaccessible to the masses, whereas the social commitment and ideological purpose of Flux-amusement was to show that "anything can substitute art," and that "anybody can do it." "It must be unlimited," Maciunas further decreed, "obtainable by all, and eventually produced by all."

Now I have often had the unpleasant experience of seeing my thoughts mistaken for some kind of "criticism" of George Maciunas, or for some kind of "disapproval" of his basic ideas. But that's not at all what I have in mind. Maciunas had a job to do, and he did it remarkably well; there were certain ideas that he had to produce, and he produced them with extraordinary eloquence. But I am likewise plagued by the thought that part of the value of any idea has to lie in the energies it actually excites or effectively makes available. There's a point where we have to feel free to relate in perhaps tangential ways to declarations of intentions. And there's no need even to raise the point that Maciunas and the Fluxus artists didn't always see eye to eye.

I remember a wonderful Fluxus festival that was held in 1985 in the city of Roskilde, the ancient capital of Denmark. In addition to being a beautiful festival, it was also beautifully organized and had managed to tap the generosity of a very wide range of civic associations, from the Rotary Club, to the Bridge Club, to the student bodies of a couple of schools. The students spent vast amounts of time chasing down objects that the artists needed for performances, and they were also on hand as ushers and errand boys who helped the various visitors to find their way



Alison Knowles
Reggio Emilia, anni ottanta
© Archivio Garghetti

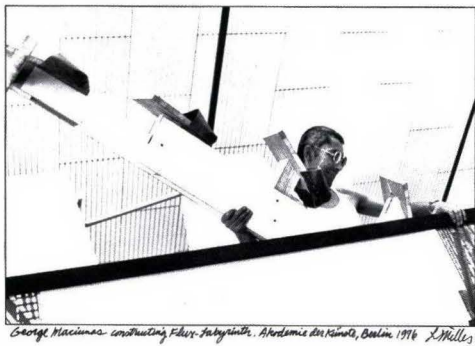
necessari agli artisti per le loro *performance*, e furono anche disponibili come fattorini e come accompagnatori per aiutare i numerosi visitatori a trovare la strada in giro per la città. Uno di questi studenti aveva un'intelligenza particolarmente vivace ed era sempre in cerca di un orecchio amichevole o di una conversazione che presentasse un nuovo punto di vista. Trovava il festival entusiasmante, anche se questa non era stata la sua prima reazione. Infatti le prime *performance* lo avevano spaventato a morte. Semplicemente, non sapeva che cosa pensare di quest'arte e degli artisti che la stavano facendo, e la sua prima reazione ai vari eventi Fluxus aveva curiosamente sfiorato qualcosa di molto simile al panico. Questo panico, tuttavia, si era improvvisamente placato nel momento molto speciale in cui il ragazzo si trovò a pensare che tutto ciò che stava vedendo era qualcosa che avrebbe potuto fare lui stesso. E qui arrivò la frase che in effetti mi fa ricordare quella conversazione. Il ragazzo disse: "Non posso dire che vorrò mai veramente fare cose di questo genere: so semplicemente che potrei. Ed è questo che rende queste persone così notevoli. Nulla di quanto fanno è così speciale, come immergere la testa in un secchio di pittura o leccare panna montata da una ragazza nuda, o appendere frammenti di cascame alle travi di un granaio: sono tutte cose che chiunque potrebbe fare; quel che è veramente speciale, in queste persone che fanno queste cose, è che *vogliono* farle!"

Questo ragazzo di diciassette anni mi stava dicendo che Fluxus è un'attività libidinale. E il tipo di libido che alimenta è molto differente da ciò che si incontra abitualmente nella vita di tutti i giorni. I suoi apparati e i suoi strumenti possono essere altrettanto semplici, ma in certo qual modo ciò non conta. E questo è quanto cercavo di dire parlando di "arte per amore dell'arte". Questo era un modo per ribadire che le attività libidinali stanno a grande distanza dalle attività ideologiche; non hanno un punto generale da dimostrare, nessun vero programma sociale da promuovere; sono necessità profondamente individuali che alcune persone misteriosamente perseguono come mezzi, forse, per arricchire le loro vite particolari e le facoltà delle loro particolari menti.

Le frasi che avevano attirato l'attenzione di Liz Armstrong sono le seguenti: "La funzione dell'arte, compresa l'arte Fluxus, è semplicemente quella di formulare, identificare e soddisfare bisogni, evidenziandoli e rendendoli parte dell'esperienza, senza preoccuparsi troppo di come definirli, o di come situarli in un contesto generale – senza preoccuparsi troppo della loro utilità. Tutto questo vale dal punto di vista dell'artista e non meno da quello dello spettatore. *Ars gratia artis* può continuare a essere una parola d'ordine e un principio, non importa quanto radicalmente il gap tra arte e vita si possa (in teoria) ridurre e assottigliare... Quando il gap è abbastanza sottile, questo principio può essere visto come un mezzo che contribuisce all'arricchimento della vita stessa... Impariamo a lasciare libero uno spazio nelle nostre vite per eventi, esperienze, emozioni e sensibilità che alimentino un senso di integrità e di pienezza e che altrimenti, ed erroneamente, potremmo ritenere gratuiti. *Ars gratia artis* è il principio della ricerca pura e incessante."

Ora cambierei questa frase, dicendo che *ars gratia artis* è il principio della ricerca nel campo della libido.

Sto anche cercando di dire che Joe Jones trae veramente diletto dai suoni delle sue macchine musicali e che imparare a godere di questi suoni – come altresì delle domande che nascono da questo piacere – è l'essenza stessa del suo lavoro. O che Alison Knowles ha scoperto che il fagiolo può offrire un'avventura spirituale altissima, che la conduce in un territorio che non potrebbe esplorare in nessun altro modo. O che la "Repubblica Geniale" di Robert Filliou era il luogo che egli veramente voleva abitare, e che il suo "principio di equivalenza" – l'equivalenza di ben fatto, mal fatto e non fatto – era parte del sistema di pensiero che cercava effettivamente di mettere in pratica. Questi sono soltanto alcuni dei molti esempi che potrebbero venire in mente; e sono semplicemente gli esempi, per me, di più facile formulazione.



Fluxlabyrinth, 1976

G. Maciunas lavora sui gradini della sezione Maciunas-Miller all'Accademia der Künste, Berlino / G. Maciunas working on the elevated footsteps in the Maciunas section at Akademie der Künste, Berlin
Foto di / Photo by L. Miller
Collection Bonotto Archive

around town. One of these students had a particularly lively mind and was always on the lookout for a friendly ear or a conversation that presented a new point of view. He found the whole festival quite exciting, even if that hadn't been his first reaction. He remarked that the first few performances had left him frightened out of his wits. He simply hadn't known what to make of this art and the artists who were doing it, and his first reaction to various Fluxus events had been tinged, quite curiously, with something close to panic. This panic, however, had suddenly come to a halt at a very particular moment, which was the moment when the boy had found himself thinking that nothing of what he had witnessed was anything that he couldn't have done himself. And then came the phrase that actually makes me remember this conversation. The boy continued: "I don't mean to say that I'd ever really *want* to do these kinds of things; I simply know that I *could*. That's what makes these people so remarkable. Nothing they do is all that special—like dipping their heads in buckets of paint or licking whipped cream off a naked girl, or hanging bits of trash from strings attached to the rafters of a barn, which are things that anyone could do; what's special about these people who do these things is the fact that they *want* to do them."

This seventeen-year old boy was telling me that Fluxus is a libidinal activity. And the kinds of libido it fosters are highly different from what one's likely to find in everyday life. Its trappings and tools can be equally simple, but that's somehow beside the point. And this is what I was trying to say by talking about "art for the sake of art." That was a way of insisting that libidinal activities stand at a great remove from ideological activities: they have no general point to prove, no truly social program to enact; they are highly personal necessities that certain individuals mysteriously pursue as ways, perhaps, of enhancing their own particular lives and the faculties of their own particular minds.

The phrases that attracted Liz Armstrong's attention read as follows: "The function of art, inclusive of [Fluxus], is simply to formulate, identify and satisfy needs, bringing them into visibility and making them a part of experience without too much worrying about how to define them, or how to place them in a general context—without much worrying about their usefulness. This holds from the artist's point of view and no less so from the point of view of the spectator. *Ars gratia artis* can continue to be a motto and a principle no matter how radically [the] gap between art and life may [in theory] reduce and grow slim... When the gap is slim enough, the observance of this principle can itself be seen to be a way of contributing to life's enhancement. We... learn to make a space in our lives for events, experiences, emotions and sensibilities that can contribute to a sense of integrity and fullness and that otherwise, and mistakenly, we might consider to be gratuitous. *Ars gratia artis* is the principle of pure and unremitting research."

Now I would change that phrase and say that *ars gratia artis* is the principle of libidinal research.

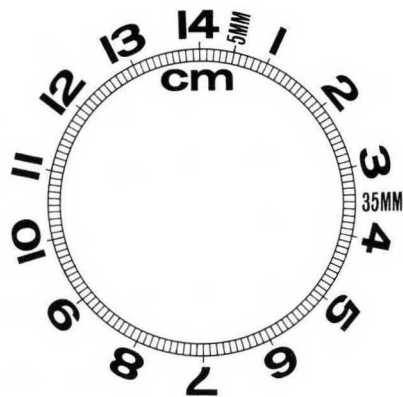
I am also trying to say that Joe Jones truly enjoys the sounds of his music machines, and that learning to enjoy those sounds—as well as the questions that enjoying them raises—is what his work is all about. Or that Alison Knowles has discovered the bean to offer a first-class spiritual adventure that takes her into terrain that she couldn't explore in any other way. Or that Robert Filliou's "Genial Republic" was a place that he truly tried to inhabit, and that his "principle of equivalence"—the equivalence of well made, badly made, and not made—was a part of a mode of thought that he actually attempted to practice. These are only a few of many examples that might come to mind; and they are simply the examples that I find it easiest to formulate.

The subject of "humanism" continues to seem to elude me. The term doesn't seem quite right, since in fact it is far too large and far too widely-ranging. It leads us back to the Renaissance, and

Il concetto di “umanesimo” sembra continuare a eludermi. Il termine non sembra del tutto appropriato; in effetti è troppo vasto, troppo di ampia portata. Ci riconduce al rinascimento, e trovare una via dal rinascimento a Fluxus sarebbe un’impresa veramente ardua. Vale a dire che l’umanesimo rinascimentale sviluppò un progetto esteso e sfaccettato – un progetto essenzialmente sociale – sulla base dell’idea di riaffermazione del valore dell’individuo, e al punto tale che l’impulso che giace nel suo nucleo è estremamente difficile da isolare, o da liberare da implicazioni fuorvianti.

L’orizzonte cui io stesso sono segretamente incline a rivolgermi nel mio tentativo di dare un senso a Fluxus, o di intuire una via che concuda a un rapporto significativo con alcuni lavori o alcuni artisti Fluxus, ha meno a che fare con l’umanesimo che non con quelle che si possono definire discipline di autoconsapevolezza e di risveglio radicali. E tuttavia non vorrei parlare di “Fluxus e Zen”, o “Fluxus e Tantra”, o “Fluxus e Gurdjieff”, o “Fluxus e scientologia”, o “Fluxus e Aleister Crowley”, o “Fluxus e antroposofia”, o davvero di Fluxus e di qualsiasi altra cosa. Il fare arte – e la stessa cosa si potrebbe dire del rapportarsi all’arte come spettatore – ha la qualità di una ricerca individuale, ciò a dire che qualcosa, e in verità non soltanto qualcosa, viene inevitabilmente perduto quando si tenta di pensare all’arte in termini di sistemi preesistenti. L’arte talvolta condivide i suoi problemi con altri campi di ricerca – come il surrealismo, per esempio, condivideva i problemi della psicologia del profondo – ma sembra conquistare il suo statuto di arte quando rifiuta l’obbligo di condividere le soluzioni adottate negli altri campi. Il saggio di Freud su Michelangelo è un fiasco colossale. Guardare a qualunque particolare disciplina alla ricerca di una chiave di lettura per qualsiasi espressione artistica è rischiare una forma di cecità. L’arte è un modo per creare e mettere alla prova l’esperienza, un modo per seguire le intuizioni soltanto fin dove riescono effettivamente a condurci. I sistemi di pensiero codificato sono, invece, quelli a cui ci rivolgiamo quando vogliamo colmare le lacune nelle intuizioni che abbiamo raggiunto da soli. Ed è chiaro che non possiamo sapere precisamente dove le nostre ricerche individuali ci porteranno. Ricordo un’intervista in cui Louwrien Wijers chiedeva a Robert Filliou del suo coinvolgimento col buddismo tibetano. Gli domandò se pensava di essere riuscito a far convivere il Dharma con il suo lavoro d’artista ed egli rispose: “Mi sentirei incredibilmente fortunato, come individuo, se avessi la capacità di combinare il Dharma e la mia arte”. Penso che “fortunato” sia la parola su cui porre l’accento. Filliou aveva in precedenza dichiarato che l’arte è un’attività priva di valore se l’impegno dell’artista non è totale, pur riconoscendo che un simile impegno comporta anche un grande pericolo: il pericolo di diventare un “Maestro della Saggezza Matta”, creando in tal modo un proprio Inferno personale. Questo è il rischio che dobbiamo assumere.

Fluxus mi interessa maggiormente quando sembra ribadire la nostra esistenza in quanto menti autonome o ricettori coscienti, pur negandoci allo stesso tempo l’autorizzazione a indulgere nel nostro senso di ego. Quando ci spinge in luoghi in cui le nostre menti non funzionano nel solito, pragmatico modo, ma in cui nondimeno funzionano. Spesso Fluxus mette scompiglio nella nostra sensibilità, e quando vediamo qualcosa che mai ci aspetteremmo di vedere, quando assistiamo a qualcosa di assurdo, viene potenziata la possibilità di vedere noi stessi nell’atto di vedere. Fluxus raggiunge il suo effetto eludendo la comprensione. Vi trovate, per esempio, in presenza dell’assoluta assurdità di qualcuno che, in piedi, di fronte a un pubblico, gonfia un palloncino o beve un bicchier d’acqua. Non vi è nulla di sensato da dire di fronte a cose di questo genere. L’esperienza consiste semplicemente nel percepire che voi e l’evento esistete contemporaneamente. E il suo significato sembra trovarsi semplicemente nella sensazione, nella conoscenza, o nella percezione che voi e l’evento siete ugualmente inesplicabili, oltre a essere inseparabili. Sensazione, conoscenza, percezione, e voi stessi, più o meno collassati in una singola, misteriosa cosa.



George Maciunas, *Distance in MM of perimeter face clock*, 1968
 Stampa nera su carta / Black offset on white paper
 26 x 21 cm
 Collection Bonotto Archive

finding our way from the Renaissance to Fluxus would be a very arduous task. That's to say that Renaissance humanism developed a vast and multi-faceted project—an essentially social project—on the basis of the notion of the reaffirmation of the value of the individual, and so much so that the impulse lying at its core is extremely difficult to isolate, or to free from distracting implications.

The frame of reference to which I myself am secretly prone to turn in my attempts to make sense of Fluxus, or to feel my way towards a meaningful involvement with some of the work of some of the Fluxus artists, has less to do with humanism than with what might be spoken of as the disciplines of radical self-awareness or of radical self-awakening. And yet I wouldn't want to talk about "Fluxus and Zen," or "Fluxus and Tantra," or "Fluxus and Gurdjieff," or "Fluxus and Scientology," or "Fluxus and Aleister Crowley," or "Fluxus and Anthroposophy," or indeed about Fluxus and anything specific. The making of art—and the same can be said of relating to art as a viewer—strikes me as a do-it-yourself activity, which is to say that something, and indeed a very great deal, is always lost when we try to think about art in terms of pre-existent systems. Art sometimes shares its problems with other fields of inquiry—as Surrealism, for example, shared the problems of depth psychology—but it seems to achieve its status as art by accepting no obligation to share the solutions that such other fields of enquiry espouse. Freud's essay on Michelangelo is a colossal flop. To look to any particular discipline for a key to any art is to court a kind of blindness. Art is a way of creating and testing experience, a way of following intuitions for only as far as in fact they will take us, whereas codified systems of thought are the things to which we turn when we feel the need to fill up the gaps in the body of intuitions that we can say we have culled on our own. And precisely where our do-it-yourself investigations will finally lead us is something of course that we cannot know. I remember an interview in which Louwrien Wijers questioned Robert Filliou about his involvement with Tibetan Buddhism. She asked him if he felt that he had been able to incorporate the Dharma into his work as an artist, and he replied, "I would feel incredibly lucky, as an individual, if I were able to combine the Dharma and my art." I think that "lucky" is the word that most needs to be stressed. Filliou had earlier remarked that art is not worth doing if the artist isn't totally committed to art, and he recognized that any such commitment is also a danger. He described it as the danger of becoming a "Master of Crazy Wisdom," and thus of creating one's own particular Hell. That's the risk one has to take.

Fluxus interests me most when it seems to affirm our existence as autonomous minds or conscious perceivers, while yet refusing to allow us to indulge in our sense of ego. When it forces us into places where our minds don't work in their usual pragmatic ways, but where they work nonetheless. Fluxus is often involved with a kind of derangement of our sensibilities, and when we see the unexpected or the possibly absurd we're a bit more likely to see ourselves in the act of seeing. Fluxus makes its impact by eluding understanding. You're presented, for example, with the absolute senselessness of someone standing in front of an audience and blowing up a balloon, or drinking a glass of water. There's nothing really sensible to say about a thing like that. The experience is something on the order of simply perceiving that you and the event are both taking place simultaneously. And its meaning seems to lie in the very simple feeling, or knowledge, or perception that you and the event are equally inexplicable, in addition to being inseparable. Feeling, knowledge, perception, and yourself more or less collapse into a single, mysterious thing. That's clearly a kind of experience that the schools of radical re-awakening attempt to provoke or procure.

I would also remark on the way that Fluxus is so highly repetitive, which is to note that the classical Fluxus events are closer to theater than to what we since have come to speak of as "performance art." Performance art makes a claim to uniqueness, whereas the classical Fluxus events are rather like "exercises." They seem to be a question of training ourselves to think or behave

Questo è un tipo di esperienza che anche le scuole di autorisveglio radicale cercano di provocare o procurare.

Vorrei anche mettere in evidenza quanto Fluxus sia ripetitivo e tener presente come i classici eventi Fluxus siano più vicini al teatro che non a ciò che viene chiamato *performance art*. La *performance art* si presenta come irripetibile mentre i classici eventi Fluxus sono più simili a delle "pratiche". Essi sembrano volerci abituare a pensare o a comportarci in un certo modo, o a mettere in funzione particolari possibilità del sentire. Prendono la forma di partiture da eseguire ripetutamente, e ci chiedono ripetutamente di fare sempre lo stesso sforzo, come se ci fossero certe azioni semplici in cui ci dobbiamo esercitare. O come se stessimo cercando di imparare come si raggiunge una certa apertura.

Si può anche notare che sovente Fluxus si rapporta alle cose come se non possedessero un significato intrinseco. I tasti del pianoforte vengono inchiodati. Si dà fuoco alle partiture sui leggii. Una delle molte cose che amo di questi pezzi è il loro glorioso senso di capriccio. Fare qualcosa di così gratuito è come offrire un esempio della nuda, trascendente volontà umana. È come tenerla in alto nella luce per poterla vedere meglio. O come flettere un braccio per sentire il rigonfiamento di un muscolo.

E quando Fluxus è macabro, sarebbe davvero troppo stupido vedervi un riflesso delle contemplazioni cimiteriali che appartengono a certe scuole yoga? Sedere di notte in un cimitero e contemplare le ossa, forse non appare tanto differente dai calcoli di Bob Watts sulle migliaia di capelli e libbre di feci e litri di urina che un essere umano produce nel corso della sua vita. È un modo per ridare pace e serenità allo spirito, mettere in evidenza le sue differenze con la carne. E la risata suscitata dai calcoli di Watts non mi contraddice affatto.

Si potrebbero trovare con una certa facilità altre illustrazioni del mio punto di vista; si potrebbero, per esempio, prendere in considerazione i lavori in cui molti artisti Fluxus fanno ricorso al paradosso. George Brecht, in collaborazione con Patrick Hughes, ha compilato un libro di paradossi, intitolato *Vicious Circles and Infinity*, ed Eric Andersen fa uso del paradosso come forma teatrale. Quando ci fa entrare in una stanza con la sola apparente intenzione di comunicarci che non succederà nulla e quindi di andarcene, l'essenza stessa, la sostanza e il conseguente significato del suo lavoro dipendono dalla nostra capacità di disobbedirgli, ossia di reagire nei termini che noi, e non lui, riteniamo appropriati. Ma penso di aver scritto abbastanza. Ho dato inizio a questa serie di riflessioni chiamandole il mio orizzonte "segreto", e so anche di dovervi attingere con discrezione. Se questi pensieri siano o meno davvero pertinenti è qualcosa che non potrei dire. Semplicemente immagino che pensarli faccia parte delle libertà che Fluxus sembra incoraggiare. Gli artisti Fluxus hanno sempre dichiarato che nessuno sa cosa Fluxus sia realmente, e questo mi sembra un mezzo per aumentare il campo di speculazioni ammissibili su ciò che potrebbe essere. Sicuramente il gioco ha le sue regole, ma sono ancora da scoprire e concordare. Nel frattempo è bene rammentare – come di recente qualcuno ha rammentato a me – una partitura di La Monte Young: essa dice: "Fate del vostro meglio".

Henry Martin, in Sandra Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, Neos, Genova 2002, pp. 70-77.

Questo intervento fu presentato al Simposio Fluxus tenuto a Minneapolis al Walker Art Center nel 1993 e viene dato al-

le stampe per la prima volta in lingua italiana, in occasione della mostra di Genova a Villa Croce e successivamente nel suddetto catalogo.

Traduzione italiana di John-Daniel Martin.

in certain ways, or to marshal certain sensibilities. They take the form of scores to be repeatedly performed, and they ask us over and over again to make the very same effort, as though there were certain simplicities that we have to practice. Or as though we were trying to learn the trick of a certain kind of availability.

One also notes that Fluxus often deals with things as though they had no meanings of their own. The piano gets its keys nailed down. The scores on the music stands are set on fire. One of the many things I love about these pieces is their glorious sense of caprice. To do anything so gratuitous is as though to offer an example of unadulterated human will.

It's rather like holding it up in the light so as to take a better look at it. Or like flexing an arm to feel the bulge of a muscle.

And when Fluxus is macabre, would it really be too silly to see a reflection of the graveyard contemplations that belong to certain schools of Yoga? To sit at night in a graveyard and contemplate the bones doesn't seem all that different from Bob Watts' calculations of the miles of hair and pounds of shit and liters of piss that a human being produces in the course of living a life. That's a way of healing the spirit by confronting it with its difference from flesh. And the humor of Watts' calculations doesn't at all contradict me.

Further illustrations of my point of view could be found with a certain ease; one might, for example, take a look at some of the works in which many of the Fluxus artists appeal quite openly to paradox. George Brecht, in collaboration with Patrick Hughes, has compiled a book of paradoxes, entitled *Vicious Circles and Infinity*, and Eric Andersen makes use of paradox as a form of theater. When he invites us into a room for the single apparent purpose of telling us that nothing is going to happen and that he wants us to leave, the very life, substance and subsequent meaning of his work depend on our ability to disobey him, or to react in terms that we and not he define as appropriate. But I think that already I have written enough. I embarked on this series of remarks by calling them my "secret" frame of reference, and I also make a point of using it sparingly. Whether or not these thoughts are truly pertinent is something I couldn't say. I simply imagine that thinking them is a part of a freedom that Fluxus seems to encourage. The Fluxus artists have always insisted that no one knows what Fluxus really is, and that strikes me as a way of increasing the range of admissible speculations on what it might possibly be. Surely the game has rules, but they are still to be discovered or agreed upon. In the meanwhile it's well to be reminded—as I myself was recently reminded—of a score by La Monte Young: it says, "Do the best that you can."

Henry Martin, in Sandra Solimano (ed.), "The Fluxus Constellation", Neos, Genoa 2002, p. 70-77.

This paper was presented at the Fluxus Symposium held in Minneapolis at the Walker Art Center in 1993, but first appeared in print in 2001 on the occasion of the Fluxus exhibition at Villa Croce, in Genoa.

Hannah Higgins

La ruota gira e gira e nessuno sa dove si fermerà.

*George Brecht*¹

George Brecht ha paragonato Fluxus alla ruota della fortuna: un oggetto che si muove nello spazio e nel tempo, caratterizzato da una certa dose di incertezza poiché il punto in cui si fermerà non è ancora noto. Brecht non è l'unico artista Fluxus ad aver associato lo spirito del gruppo a un gioco, anzi, numerosi artisti si esprimono all'interno della ricca tradizione dei giochi-Fluxus. Robert Filliou, per esempio, nel 1964 creò un disco rotante con ventiquattro lancette e un quadrante, una ruota che mette in evidenza il lato ironico dell'affermazione di Brecht: il punto in cui si fermerà la ruota di Fluxus non è importante, dato che le lancette sono al tempo stesso diverse e uguali. Come hanno ribadito nel corso degli anni molti studiosi e artisti appartenenti al movimento, a quanto pare sono i limiti prefissati la bestemmia peggiore contro l'idea di flusso e di fluire.

Eppure da ciò non consegue che Fluxus sia tutto e niente. Come scrive Kristine Stiles, Fluxus è un'"associazione volontaria" di persone² e in quanto tale le sue credenze e pratiche sono a sé stanti, come in qualsiasi altra comunità sociale. Quindi, a meno che non si dia un'interpretazione prevalentemente ideologica delle loro credenze e azioni, gli artisti che ne fanno parte si dimostreranno molto pluralisti e in comunicazione o contatto di qualche tipo l'uno con l'altro (per affinità o per contrasto). La testimonianza dell'ovvia verità dell'affermazione di Brecht risiede nella (e intorno alla) molteplicità delle attività Fluxus descritte dai miei colleghi nelle precedenti due parti della presente indagine storica. Chiaramente le cornici interpretative di tale descrizione sociologica sono limitate – e questo nonostante io la utilizzi in vari altri contesti da molti anni – poiché questa costruzione consente al gruppo di essere solo un gruppo, uno dei tanti "gruppuscoli di artisti". Inoltre la sociologia di Fluxus non affronta un tema significativo, non approfondisce il *perché* Fluxus ci interessi. Le parole di Kristine Stiles ci vengono in aiuto per fare luce sull'argomento più difficile: *in che modo* questo corpo collettivo produce specifiche forme d'arte: "Gli artisti Fluxus collocano i loro corpi viventi tra l'universo materiale e quello mentale... [essi] mercanteggiano gradi di libertà umana nei loro rapporti tra il privato e il sociale – ciò richiama alla mente le descrizioni filosofiche dell'aspetto fenomenologico del corpo come strumento di azione nel mondo"³. Scomponendo per un momento queste acute affermazioni si ottiene che: in quanto prodotte da individui e membri di un raggruppamento sociale, le *performance action* degli artisti Fluxus incarnano una varietà di potenziali esperienze che li collegano dal punto di vista sociale e filosofico al mondo intero. Ne consegue che, sia il fatto di essere artisti Fluxus sia la loro esibizione come gruppo in una "associazione volontaria", produce collegamenti a vari livelli tra "l'universo materiale e quello mentale" e con il mondo in generale. Se trasformiamo questi collegamenti in oggetti, la ruota di Filliou, che diventa una *performance* quando l'osservatore la gira, incarna da un lato un'idea astratta dell'apertura filosofica ed esperienziale e dall'altro una valida applicazione di quel concetto nella vita vera⁴.

Hannah Higgins

Round and round it goes and where it stops nobody knows

*George Brecht*¹

Fluxus artist George Brecht has compared Fluxus to a Wheel of Fortune, as moving in place and time, as an object of some uncertainty whose stopping point is not yet clear. He is certainly not alone in the assignation of a gaming spirit to the group. There are many artists working in the rich tradition of Flux-games. Robert Filliou, for instance, made a spinner of twenty-four different hands and a dial in 1964. Filliou's wheel exposes the irony in Brecht's statement. Where the wheel of Fluxus stops is not the point, since the hands are both different and the same. Fixed ends, it seems, are anathema to the idea of "fluxing" or flowing, as many Fluxus scholars and artists have pointed out over the years.

It does not follow, however, that Fluxus is anything and everything. In the words of Kristine Stiles, Fluxus is a "voluntary association" of people². As such, Fluxus is as diverse in its beliefs and practices as any sociality is. Thus, unless the artists are subject to an overriding ideological interpretation of their beliefs and actions, they will show themselves to be both highly pluralistic and in some form of communication (both by agreement and disagreement) with each other. Testimony for Brecht's truism lies in and around the variety of Fluxus activities described by my colleagues in the preceding two parts of this historical survey. Clearly this sociological description of Fluxus is limited as to interpretive frameworks this despite my using it in several other contexts over the years. For this construction only allows the group to be a group another "art clique." What is more, the sociology of Fluxus does not begin to address the more significant issue of why we care about it. Stiles helps us to untangle the bigger issue here, of how this collective body engenders specific forms of art. She writes that "Fluxus artists place their living bodies between the material and mental worlds... [which] negotiate degrees of human freedom in relations between the private and social worlds directions that recall philosophical descriptions of the phenomenological character of the body as an instrument acting in the world"³. A provisional unpacking of these insightful lines would go something like this: as private individuals and members of a social grouping, the specific performance actions of Fluxus artists embody a range of potential experiences that connect them socially and philosophically to the world at large. It follows that, both by being Fluxus artists and by performing as a group in "voluntary association" over time, layers of connections between "the material and mental worlds" and the world at large, are made. If this connectedness is turned to objects, Filliou's wheel, which is performative when a viewer turns it, embodies both an abstract conception of philosophical and experiential open-endedness, as well as a viable application of that concept in life lived⁴.

Structure of the Fluxus Community: a Historical Digression

The elasticity and diversity of Fluxus gives us, I think, some idea of how this structural open-endedness might play itself out as a *modus operandi* of a group of artists. To understand this variability, some background in the sociology, politics and practices of Fluxus is necessary.



Dick Higgins
Quebec, 1998
© Archivio Garghetti

A mio parere, l'elasticità e la diversità all'interno di Fluxus permettono di comprendere il modo in cui questa strutturale apertura di vedute sia potuta diventare il *modus operandi* di un gruppo di artisti. Tuttavia per cogliere tale variabilità è necessaria qualche informazione sul background di Fluxus dal punto di vista sociologico, politico e pratico. Come ha ricordato Owen Smith nel suo studio sulla fase iniziale del movimento, nel 1954 il compositore sperimentale John Cage tenne un corso di composizione presso la New School for Social Research di New York. Numerosi artisti (in seguito identificati con Fluxus) seguirono le lezioni: in particolare George Brecht interpretò l'idea di Cage secondo cui i rumori ambientali sono musica – il suo Silenzio – e inventò la *performance* denominata "evento". Durante l'evento, un'istruzione data si trasforma nella mente del lettore o in un'idea o in una *performance* dal vivo, con o senza pubblico. Per esempio, l'evento *Word* (1961) di Brecht consiste nella parola "Exit" e può essere realizzato collocando un segnale con l'indicazione di "Exit", costruendone uno, leggendone uno esistente in un luogo pubblico, o immaginando possibili esecuzioni. Dal momento che la maggioranza delle *performance* organizzate da Fluxus fino a oggi comprende eventi come questo, è possibile individuarne un insieme iniziale risalente al corso di Cage e ai vari gruppi che si formarono temporaneamente in quel periodo. È significativo che col modificarsi dell'attività dei vari performer nel tempo, cambi anche la natura degli eventi – gli artisti hanno spedito lettere, preparato insalate, proiettato la fantasia di arrampicarsi nelle vagine di balene vive, osservato il cielo – tutto sotto la categoria falsamente semplice di evento. È chiaro che questo formato è molto flessibile, come dimostrano le varie manifestazioni dei diversi autori. Alla fine degli anni cinquanta, la comunità che ampliò le conseguenze del lavoro sviluppato nella classe di Cage comprendeva anche il New York Audio-Visual Group (Al Hansen e Dick Higgins), i partecipanti a una serie di *performance* organizzate da La Monte Young e Yoko Ono nel suo appartamento di quello che sarebbe diventato il quartiere di SoHo e, dal 1964 al 1972 le attività di Something Else Press, a New York, Los Angeles e nel Vermont. Inoltre si sviluppò un'ala europea di Fluxus, nata da radici diverse.

Le attività in Europa consistevano non soltanto in varie manifestazioni, concerti e festival a nome Fluxus, ma anche in molte delle attività che ruotavano intorno alla rivista "Dé-coll/age: Bulletin Aktuelier Ideen" (1962-1969), fondata a Colonia dall'artista tedesco Wolf Vostell. La sede di Colonia è significativa. Fin dai primi anni cinquanta il compositore seriale Karlheinz Stockhausen era considerato una figura centrale della musica e della *performance* d'avanguardia: il suo corso di composizione a Darmstadt e il lavoro presso lo studio di musica elettronica della WDR a Colonia, insieme all'influente atelier di *performance* della moglie Mary Bauermeister nella stessa città, spiegano quanto Colonia fosse ricettiva e pronta alle future manifestazioni di Fluxus. Stockhausen lavorò con Nam June Paik e Ben Patterson in una serie di concerti storici presso l'atelier di Bauermeister e quando Cage giunse a Colonia nel 1960 questi artisti eseguirono quelli che sarebbero diventati i pezzi Fluxus, scritti in origine per il suo corso di composizione.

[Bauermeister] organizzò un Controfestival della durata di quattro giorni, che si sarebbe svolto a Colonia nel mese di giugno. Tra le *performance*: lavori di John Cage, Toshi Ichiyangi, Sylvano Bussotti, George Brecht, La Monte Young e Christian Wolff – eseguiti da David Tudor – oltre a due concerti di Nam June Paik... [In ottobre] Merce Cunningham e Carolyn Brown danzarono sulle composizioni di John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Toshi Ichiyangi e Bo Nilsson, eseguite da David Tudor e John Cage. Il giorno dopo, di nuovo in studio, si videro e sentirono musiche di Cage, La Monte Young e Paik, interpretate da Cornelius Cardew, Hans G. Helms, David Tudor e Benjamin Patterson⁵.



Nam Jun Paik
Milano, 1988
© Archivio Garghetti

As Owen Smith noted in his survey of early Fluxus, the experimental composer John Cage taught a course in musical composition at the New School for Social Research in New York City in 1958. Several artists (later identified with Fluxus) attended the course. In particular, George Brecht interpreted Cage's idea of ambient sound as music his Silence and invented the event type of performance. In the Event, an instruction may be realized in the mind of the reader as an idea or, conversely, as live performance with or without an audience. For example, Brecht's Word event (1961) consists of the word "Exit Word event can be realized in the placement of an "Exit" sign, the making of one, the reading of an existing sign in a public place, or the imagining of possible realizations. Since the majority of Fluxus performances to the present moment contain events like this one, one can sketch a community of Fluxus performance back to the Cage class and the various groups that formed temporarily around that time. Significantly, as the activities of various performers vary over time, the nature of the Event varies as well artists have sent letters, made salads, projected fantasies about climbing into the vaginas of live whales, and watched the sky all this under the deceptively simple rubric of the Event. Clearly the event format is highly flexible as its various manifestations by different artists clearly suggest.

The community of artists that expanded on the implications of work developed in the Cage class would include, in the late 1950s, the New York Audio-Visual Group (Al Hansen and Dick Higgins), the participants in a series of performances organized by La Monte Young and Yoko Ono at her loft in what would become SoHo, and, from 1964 to 1972, the activities of the Something Else Press, in New York, Los Angeles and Vermont. In addition, a European wing of Fluxus was developing, though from different roots. European activities included not only the various Fluxus-titled and other concerts and festivals, but also many of the activities around the German artist Wolf Vostell's Cologne-based magazine, *De-Colljage: Bulletin Aktueller Ideen* (1962-1969).

The setting in Cologne is significant. Since the early 1950s the serial composer Karlheinz Stockhausen had been at the center of avant-garde music and performance. His composition course in Darmstadt and his work at the electronic music studio of WDR in Cologne, as well as the influential performance atelier of his wife, Mary Bauermeister, also in Cologne, suggest a point of receptivity for later Fluxus work there. Stockhausen worked with Fluxus artists Nam June Paik and Ben Patterson in a series of historic concerts at Bauermeister's atelier, and when Cage visited Cologne in 1960, these artists performed what would become Fluxus pieces originally written for his composition class.

[Bauermeister] organized a "Contre-Festival," to be held in Cologne over four days in June. The performances included works by John Cage, Toshi Ichihyanagi, Sylvano Bussotti, George Brecht, La Monte Young and Christian Wolff performed by David Tudor as well as two concerts by Nam June Paik... [In October] Merce Cunningham and Carolyn Brown danced to pieces by John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Toshi Ichihyanagi and Bo Nilsson, performed by David Tudor and John Cage. One day later, again in the attic studio, one heard and saw compositions by Cage, La Monte Young and Paik the interpreters were Cornelius Cardew, Hans G. Helms, David Tudor and Benjamin Patterson⁵.

Given these precedents it is not surprising that when George Maciunas was organizing the first Fluxus-titled concerts for a German tour in 1962, he contacted Mary Bauermeister to see if she might host a Fluxus concert in her atelier⁶. Maciunas also listed Stockhausen in the first four lists of possible contributors to his *Fluxus* magazine⁷.

However, these overtures to Stockhausen represented a degree of compromise on Maci-

Con queste premesse non sorprende che nel 1962, quando George Maciunas organizzò un tour in Germania con i primi concerti a nome Fluxus, si mise in contatto con Mary Bauermeister per chiederle di ospitare un'esibizione nel suo atelier⁶. Inoltre Maciunas inserì Stockhausen nelle prime quattro liste di possibili collaboratori della rivista "Fluxus"⁷.

Tuttavia, da parte di Maciunas quest'apertura nei confronti di Stockhausen era frutto di una certa dose di compromesso. Paik, che aveva studiato con il musicista e suonato nell'atelier Bauermeister, aiutò Maciunas a organizzare i primi festival identificati con il nome di Fluxus, quindi il legame tra Maciunas e Stockhausen fu in parte il frutto del debito professionale che Paik aveva con il grande compositore⁸ – e ciò è confermato dalla corrispondenza del 1962 tra Paik e Maciunas. Se da un lato, in ragione di tale debito e dei meriti del suo lavoro, Paik era favorevole a un coinvolgimento di Stockhausen nella rivista, dall'altro Maciunas criticava l'ambizione professionale del compositore tedesco e queste iniziali divergenze sull'importanza di Stockhausen preannunciano le successive posizioni discordanti di Fluxus riguardo al compositore.

Infatti il gruppo si divise nel 1964, anno in cui all'Annual New York Festival of the Avant-Garde organizzato da Charlotte Moorman fu eseguita l'opera multimediale di Stockhausen dal titolo *Originale*. Da un lato dello spartiacque, una "lista di partecipanti" al programma del concerto – gli artisti Fluxus Nam June Paik, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Joe Jones and George Brecht – in qualità di interpreti. Dall'altro abbiamo una fotografia che mostra Ben Vautier, Takako Saito, George Maciunas e Henry Flynt – anch'essi appartenenti a Fluxus – che protestano contro il concerto⁹. E per colmo di confusione, almeno due di loro – Dick Higgins e Allan Kaprow – al tempo stesso si esibirono nel concerto e protestarono contro di esso, indicando un alto grado di fluidità tra le due scelte¹⁰.

In contrasto con questa situazione di pluralismo, la stampa riportò l'uniformità dell'attivismo di Fluxus. Per esempio il "Time" scrisse:

La prima alla Judson Hall non avrebbe potuto essere più fortunata: è stata infatti picchettata da un gruppo di oppositori che si facevano chiamare Fluxus e portavano cartelli di protesta con la scritta: "Combatti contro l'arte snob dei ricchi"¹¹.

Anche "The Nation", dal lato opposto dello spettro politico, rispondeva usando termini ugualmente omogenei per il movimento Fluxus:

Sono anche contro "i ricchi americani cretini [Leonard] Bernstein e [Benny] Goodman."
Il loro obiettivo è promuovere il jazz ("black music") e non promuovere altra arte ("ce n'è già abbastanza")¹².

È corretto affermare che entrambi gli articoli sulla manifestazione sottintendono un punto di contatto tra una fazione di Fluxus – quella dei dimostranti – e la stampa, che ne descrive le azioni come indicative di una ideologia di gruppo: "Fluxus, che porta cartelli di protesta" contro "i ricchi cretini". Così la cronaca della manifestazione, pur provenendo da orientamenti ideologici molto diversi, vede i manifestanti di Fluxus come un gruppo unito, motivato politicamente e anti-arte. Non sorprende che questa versione di Fluxus costituisca il nucleo concettuale del modo in cui il movimento sarà poi definito dal punto di vista storico. Per semplicità, a questo quadro può essere applicata la definizione di "modello Maciunas", dal momento che identifica Fluxus esclusivamente in riferimento a Maciunas e alla sua visione politica.

Il fatto che questo modello sia oltremodo riduttivo è palese persino indipendentemente dalla sociologia del gruppo così com'è stata tracciata fino a oggi. Persino dove gli elementi collettivi

unas' part. Paik, who had studied with Stockhausen and who performed in the Bauermeister atelier, aided Maciunas in organizing the first festivals identified with the name Fluxus, so Maciunas' connection to Stockhausen results in part from Paik's professional debt to him⁸. Correspondence during 1962 between Paik and Maciunas confirms this claim. Paik supported Stockhausen's inclusion in *Fluxus* magazine on the grounds of this debt and the merit of his work, while Maciunas criticized Stockhausen's professional ambition. This early disagreement as to Stockhausen's relevance suggests that Fluxus might later be divided with regard to Stockhausen.

And divided it was when Stockhausen's multimedia opera *Originale* was performed at Charlotte Moorman's 1964 Annual New York Festival of the Avant-Garde. On one side of the divide, a "list of participants" in the concert program names Fluxus members Nam June Paik, Dick Higgins, Jackson MacLow, Joe Jones and George Brecht as performers and exhibitors. On the other side of the divide, there is a photograph showing Fluxus members Ben Vautier, Takako Saito, George Maciunas and Henry Flynt protesting against the same concert⁹. Contributing to the confusion, at least two artists Dick Higgins and Allan Kaprow both demonstrated against and performed in the concert, indicating a high degree of fluidity between the choice of entering or not¹⁰.

In contradistinction to this pluralistic situation, the press described a uniformly activist Fluxus. For example, *Time* magazine reported on the demonstrators:

The opening at Judson Hall could not have been more auspicious; it was picketed by a rival group calling itself Fluxus, bearing signs: "Fight the rich man's snob art"¹¹.

Albeit from the other side of the political spectrum, *The Nation* responded in similarly homogeneous terms, where "they" means Fluxus:

They are also against "the rich U.S. cretins [Leonard] Bernstein and [Benny] Goodman." Their aim is to promote jazz ("black music") and not to promote more art ("there is too much already")¹².

It is accurate to say that both articles about the demonstration imply a point of contact between one faction of Fluxus consisting of the demonstrators and the press, who describe the actions of the demonstrators as indicative of a group ideology: "Fluxus, bearing signs" against "rich cretins." Thus the coverage of the demonstration, while originating from very different ideological orientations, reflects the demonstrators' version of Fluxus as an united, politically motivated and anti-art group. Not surprisingly, this version of Fluxus constitutes the ideational core of how Fluxus has been historically defined. For simplicity's sake, the term "Maciunas-based paradigm" can be applied to this framework, since this model defines Fluxus exclusively in terms of Maciunas and his politics.

That this paradigm is overly reductive is apparent even beyond the sociology of the group as it has been mapped out so far. Even where the collective and anti-art elements of Fluxus initially seem the most uniform, as in Maciunas' political demonstrations, there is considerable internal variation. The Stockhausen demonstrators called their initiative an "Action Against Cultural Imperialism" a title invented by Henry Flynt, who describes himself as tangential to Fluxus. Because Maciunas adopted Flynt's title, the name of the demonstration itself represents a variation in nomenclature that suggests multiplicity even within Maciunas' sense of the group, despite the identification of the demonstration with the name Fluxus in the press. Similarly, since all Fluxus members who participated in the concert faced expulsion from Fluxus by order of Maci-

e anti-arte di Fluxus sembrano inizialmente molto uniformi – come nelle dimostrazioni politiche di Maciunas – esistono invece notevoli variazioni interne. I membri del gruppo anti Stockhausen definirono la propria iniziativa “Azione contro l’imperialismo culturale”, un titolo inventato da Henry Flynt che si dichiara simpatizzante di Fluxus. Dal momento che Maciunas adottò il titolo di Flynt, l’etichetta della protesta rappresenta una variazione della terminologia, suggerendo una pluralità persino nell’ambito della percezione che Maciunas aveva del gruppo, nonostante la stampa abbia identificato la manifestazione con il nome Fluxus. Allo stesso modo, poiché tutti i membri di Fluxus che parteciparono al concerto si esposero all’espulsione dal movimento per ordine di Maciunas e non contrastarono questa minaccia, l’evento funzionò come luogo della differenza, sia all’interno di Fluxus sia nell’idea di Maciunas¹³.

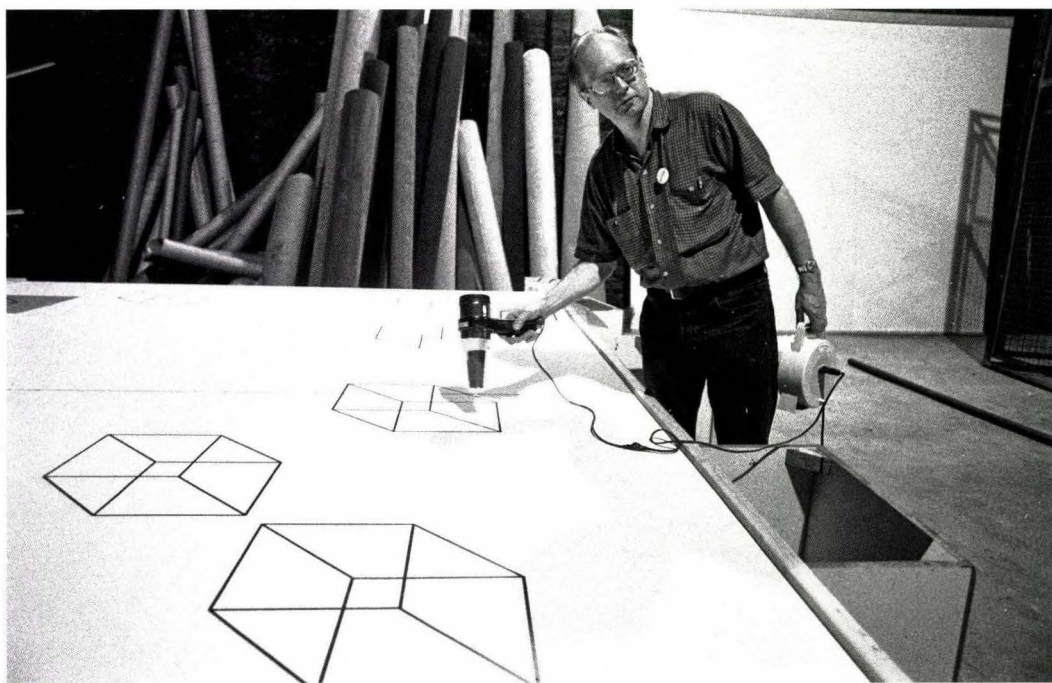
Questo paradosso rivela la tensione che covava nel modello Maciunas: il nucleo politico di Fluxus, benché coincidesse con la persona di Maciunas, era altamente instabile. Tuttavia tali incongruenze all’interno della visione di Maciunas non sfociarono in una sua flessibilità concettuale: aveva un atteggiamento molto rigido e un comportamento a volte tirannico.

Così, mentre si può argomentare a favore della variabilità della logica interna del fondatore – una variabilità che provocò il necessario cambiamento nella terminologia in occasione del concerto di Stockhausen – quegli artisti che si ritenevano offesi per il comportamento dittatoriale di Maciunas non percepirono affatto tale flessibilità.

Tuttavia il fatto più importante è che il caso Stockhausen suggerisce un modo di pensare Fluxus come entità politicamente molteplice e socialmente elastica nei confronti dell’eredità delle avanguardie. Ogni artista aveva tre alternative: manifestare contro Stockhausen e quindi mantenere legami con Maciunas (anche se le due cose non erano necessariamente collegate); partecipare al concerto e quindi mantenere un’identificazione con il gruppo più forte di quella con la persona di Maciunas; oppure fare entrambe le cose e occupare quindi una dinamica posizione intermedia. Se a ciascuna opzione si fa corrispondere una definizione di Fluxus, la prima illustrerà il modello Maciunas, che come ho detto lo colloca al centro di Fluxus; la seconda – una definizione del gruppo con un fondamento storico – accoglie l’attività di altri contemporanei (degli anni sessanta) rappresentati dalla persona di Stockhausen; la terza – il modello attuale – in cui i legami storici escludono ma non necessariamente sostituiscono un’identificazione attuale e futura. Dal momento che Fluxus è ancora attivo oggi in varia misura, l’ultima ipotesi è quella più attendibile dal punto di vista storico. Lo stesso schema di opzioni esiste anche in altri campi. Le persone che hanno partecipato o assistito al concerto di Stockhausen – gli anti-dimostranti – sono più o meno le stesse che presero parte a una controversia avvenuta precedentemente all’interno di Fluxus, quella relativa alla lettera scritta da Maciunas il 6 aprile 1963 (*Fluxus News-Policy-Letter No. 6*), che accese una leggendaria Flux-battaglia. Se gli iniziali comunicati avevano riportato i particolari organizzativi riguardanti specifici concerti o progetti, questa lettera specificava nel dettaglio una serie ideologicamente determinata di azioni di propaganda, quali per esempio il sabotaggio di musei e del servizio postale di New York. Era anche il primo comunicato nel cui titolo comparivano insieme le parole “Fluxus” e “Politica”, quindi pretendeva di parlare per il gruppo come Fluxus e descriveva una “Proposta di Azione di Propaganda per Fluxus in novembre a NYC”. Tale azione, benché solo proposta, nondimeno indicava un potenziale intreccio di politica e pratica che risultava di natura assolutamente terroristica ed era identificato con il nome del gruppo, Fluxus.

In generale le risposte dei membri alla *Fluxus News-Policy-Letter No. 6* furono negative. Jackson Mac Low, per esempio, scrisse una lunga critica datata 25 aprile 1962:

Io non sono contrario alla cultura seria, anzi. Sono assolutamente favorevole & spero & penso che il mio lavoro sia un autentico contributo ad essa [...] nessun roboante attacco



unas, and since demonstrators did not face that threat, the demonstration functioned as a site of difference within Fluxus, as it did in Maciunas' mind¹³.

This paradox discloses the core tension within the Maciunas-based paradigm. The political core of Fluxus, even if it were located within the single person of Maciunas, is highly unstable. This discrepancy within Maciunas' vision did not, however, result in ideational flexibility on his part. His attitudes were rigid and his behavior occasionally tyrannical.

Thus, while one might argue for variability within his internal logic a variability that would make a change in nomenclature necessary on the occasion of the Stockhausen concert those artists who took offense at Maciunas' dictatorial behavior failed to perceive such flexibility.

More importantly, the Stockhausen incident suggests a model for thinking about Fluxus as politically multiple and socially elastic in terms of its avant-garde heritage. Each artist had three options to demonstrate against Stockhausen and thereby to maintain ties to Maciunas (though the former would not necessarily be predicated by a desire for the latter), to participate in the concert and thereby maintain a group identification that preceded identification with Maciunas, and to do both, thereby occupying a dynamic middle ground. If each option is transferred to a definition of Fluxus, then the first would illustrate the Maciunas-based paradigm which, as I have stated, locates Maciunas at the fulcrum of Fluxus; the second a historically based definition of the group allows for some other contemporary (to the 1960s) practice, as embodied in the person of Stockhausen; and the third a present model where the historic ties preclude but do not necessarily preempt current and future identification. Since Fluxus is still active today in varying degrees, it is the last approach that is the most historically accurate. The same pattern of options exists elsewhere. The people participating in or attending the Stockhausen the anti-demonstrators correspond almost exactly to those involved in an earlier dispute within Fluxus. The controversy around *Fluxus News-Policy-Letter No. 6*, dated April 6, 1963 and written by Maciunas, sparked a legendary Flux-battle. Where earlier newsletters had referred to organizational details regarding specific concerts or projects, this letter detailed an ideologically determined series of propaganda ac-

contro la cultura (seria o meno che sia) nel suo complesso... servirebbe a correggere ciò che vi è di sbagliato nella situazione attuale. Io non sono affatto contro l'arte, la musica, il teatro o la letteratura, del presente o del passato. Sono contrario allo sbilanciamento in favore della cultura dei musei... come pure alle attività culturali orientate al presente e "utili" al presente e certamente mi piacerebbe che l'equilibrio fosse sbilanciato nell'altro verso, ma io non vorrei eliminare i musei (mi piacciono i musei)¹⁴.

Opinioni simili giungono a Maciunas da molti altri esponenti, per esempio da George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik e Tomas Schmit. Conosciamo il suo parere su queste reazioni grazie a ciò che egli scrive a Dick Higgins e Alison Knowles:

Non capisco la tua affermazione (& di Jackson) quando dici che "è inutile porsi come antagonisti proprio rispetto alle persone e alle classi sociali che più ci interessa convertire". Un terrorismo con obiettivi molto chiari ... può ridurre la partecipazione delle masse a queste istituzioni decadenti. Aumenteremo così la possibilità che esse rivolgano la propria attenzione a Fluxus¹⁵.

Nel contesto del piano di sabotaggi qui presentato, "capire" significa accettare le ambigue posizioni contro la *Fluxus News-Policy-Letter No. 6*, che dava per scontato un rapporto uniformemente oppressivo di tutte le istituzioni culturali sul pubblico non illuminato. La risposta di Mac Low alla linea di condotta del comunicato suggeriva d'altro canto che questo rapporto non era necessariamente oppressivo, pur ammettendo che poteva esserlo in alcuni casi, e che una critica efficace non doveva necessariamente comprenderne la distruzione. La posizione critica rispetto alle proposte del comunicato si oppone sia all'ideologia di Maciunas sia al radicalismo globale tradizionalmente attribuito alle avanguardie, secondo cui una critica sociale o estetica espressa artisticamente si trasforma in una mirata alle istituzioni dell'arte¹⁶.

Altre reazioni testimoniano la politica multiforme di Fluxus. Una lettera di Maciunas a Emmett Williams, Daniel Spoerri e Robert Filliou descrive la situazione:

Brecht è esploso dalla rabbia perché le proposte stavano diventando troppo terroristiche e aggressive, Henry Flynt ha pensato che fossero troppo "artistiche", troppa "cultura seria", come la definisce.

Jackson Mac Low ritiene che non siano abbastanza serie. Ciascuno tira in una direzione diversa...¹⁷

In un chiaro tentativo di mitigare la polemica, nel comunicato successivo Maciunas scrive che:

la *Newsletter 6* non era intesa come una decisione o un piano stabilito o un ordine, ma piuttosto come una proposta sintetica o meglio un segnale, uno stimolo per avviare una discussione tra i destinatari e un invito per loro a formulare proposte¹⁸.

Se dobbiamo credergli, allora la *Fluxus News-Policy-Letter No. 6* intendeva generare un Fluxus a più voci. Tuttavia, tali interessi democratici, se davvero sono mai esistiti, furono chiaramente temporanei.

Naturalmente, quando nel volantino della manifestazione contro Stockhausen venne utilizzata la stessa terminologia impiegata nella *Fluxus News-Policy-Letter No. 6*, la cosa provocò l'irritazione di gran parte delle stesse persone. Il volantino incitava tutti i pensatori radicali a prote-

tions such as sabotaging museums and the New York postal service. It was also the first newsletter to combine the terms “Fluxus” and “Policy” in the title, so it pretended to speak for the group as “Fluxus” while it described a Proposed Propaganda Action for November Fluxus in N.Y.C. This action, while only “proposed,” nevertheless indicated a potential intersection of policy and practice that was precisely terrorist and identified with the group name Fluxus.

The responses of members to *Fluxus News-Policy-Letter No. 6* were generally negative. Jackson MacLow, for instance, wrote a lengthy critique dated April 25, 1962:

I’m not opposed to serious culture quite the contrary. I’m all for it & I hope & consider that my own work is a genuine contribution to it... [N]o blunderbuss attack against culture (serious or otherwise) as a whole... will do anything to remedy what’s wrong in the present situation. I am not at all against art or music or drama or literature, old or new. I’m against the overbalance of museum culture... as against present-minded and presently “useful” cultural activities and would certainly like to see the balance tipped the other way, but I would not want to eliminate museums (I like museums)¹⁴.

Similar sentiments are echoed in other letters to Maciunas from, among others, George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik and Tomas Schmit. A letter to Dick Higgins and Alison Knowles indicated Maciunas’ opinion of these responses. He wrote:

I do not understand your statement (& Jackson’s) that “there is no point in antagonizing the very people and classes that we are most interested in converting.” Terrorism that is very clearly directed... can reduce the attendance of the masses to these decadent institutions. We will increase the chance that they will turn their attention to Fluxus¹⁵.

In the context of the saboteur’s agenda laid out here, to “understand” would mean to accept the equivocal positions against *Fluxus News-Policy-Letter No. 6*, which assumed a uniformly oppressive relationship between all cultural institutions and the unenlightened public. MacLow’s criticism of the newsletter’s policy suggested, on the other hand, that this relationship is not necessarily oppressive, although it may be in some cases, and that an effective critique of it does not necessarily extend to its destruction. The criticism of the newsletter’s policy contradicts both Maciunas’ ideology and the uniform radicalism traditionally ascribed to avant-gardes, where artistically expressed social or esthetic criticism metamorphoses into a critique specifically aimed at the institutions of art¹⁶.

Other responses indicated a multivalent politics of Fluxus. A letter from Maciunas to Emmett Williams, Daniel Spoerri and Robert Filliou describes the situation:

Brecht blew his top off because proposals were getting too terroristic and aggressive, Henry Flynt thought they were too “artistic,” too much “serious culture” as he calls it. Jackson MacLow thought they were not serious enough. Each is pulling in different directions...¹⁷.

In a transparent attempt to diffuse the situation, Maciunas wrote in the next newsletter that:

This *Newsletter 6* was not intended as a decision, settled plan or dictate, but rather as a synthetic proposal or rather a signal, stimulus to start a discussion among, and an invitation for proposals from the recipients¹⁸.

stare contro Stockhausen negli interessi del pensiero rivoltuzionario e antirazzista; secondo un'identificazione un po' forzata di Stockhausen con il filosofo Theodor Adorno e con le sue rivendicazioni anti etniche di separazione tra arte moderna e cultura di massa. Probabilmente Maciunas sapeva, o potrebbe aver previsto, che questo linguaggio avrebbe innescato le reazioni provocate dal comunicato un anno addietro. Maciunas tracciò la mappa di questi conflitti interni nel documento *Fluxus (Il suo sviluppo storico e il rapporto coi movimenti di avanguardia)*, che segna l'espulsione di molti artisti precisamente nel momento in cui essi sfidarono la sua leadership nel movimento. I loro nomi comparivano alla voce "Gruppo Fluxus" sopra l'anno 1961 scritto alla fine del documento.

Una linea verticale cancella l'appartenenza al gruppo di Jackson Mac Low, Tomas Schmit e Emmett Williams nel 1963, l'anno della controversia relativa al comunicato. Esclusioni successive, questa volta di Philip Corner, Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Patterson, Nam June Paik e Kosugi, si ebbero nel 1964, l'anno dell'episodio di Stockhausen. Infine nella sezione storica sul lato sinistro del diagramma è individuata una sorta di preistoria di Fluxus i cui precursori sono, tra gli altri, le barzellette, le gag, i collage, l'avanguardia storica e il bruitismo. Fondata su movimenti e attività tradizionalmente descritte come completamente estranee rispetto alla tradizione artistica moderna, questa preistoria prefigura l'esclusione di coloro che scelgono un rapporto complesso, e non semplicemente reattivo, con quella tradizione. Nondimeno, tutti gli artisti eliminati parteciparono ai successivi eventi di Fluxus, cioè continuarono a lavorare con altri componenti del gruppo, tra cui lo stesso Maciunas. Questa situazione suggerisce che Maciunas tentò di epurare Fluxus con l'obiettivo di realizzare un ideale "fronte unito", ma non ebbe il potere di espellere nessuno in maniera definitiva. Quindi il documento, pur contenendo informazioni inesatte su coloro che operavano col gruppo, tuttavia indica piuttosto puntualmente la posizione di Maciunas.

Inoltre evidenzia le varie posizioni ideologiche e colloca Fluxus all'interno di una tematica tipica delle avanguardie storiche. Di conseguenza, l'attivismo di Maciunas, la sua concezione dinamica del rapporto fra l'avanguardia storica e quella contemporanea, la sua bravura nel delineare questo rapporto per ciascun membro del gruppo, determinava l'appartenenza al movimento. Linee diagonali di influenza presenti lungo la cronologia, che affluiscono o defluiscono da Fluxus, suggeriscono l'aspetto storicistico di queste scelte. Perciò il documento va considerato l'equivalente grafico della rappresentazione di Fluxus data da Maciunas al mondo, quella di una forma storicamente accreditata di attivismo d'avanguardia. Se si dà credito a questi giudizi, il documento è anche una spiegazione dell'aspetto storicistico del modello Maciunas, che si chiude con la sua morte, il giudizio universale.

L'immagine di attivismo e unità del gruppo che Maciunas offre ai media – come dimostrato dagli articoli sull'episodio di Stockhausen – insieme all'esclusione di lavori non coerenti con essa possono spiegare il motivo per cui la critica statunitense, allora come oggi, fece proprio un punto di vista esattamente corrispondente alle pubblicazioni, alle pubblicità e alle dimostrazioni pubbliche di Maciunas. Per esempio, anche se numerosi artisti Fluxus avevano esposto nei musei sia prima sia durante la loro affiliazione al movimento, e anche se il primo concerto Fluxus in Germania fu eseguito nella sala di un museo, Melissa Harris, critica della rivista "Artforum", scrisse: "L'opportunità di assistere a questa superba opera è più che gradita, tuttavia questa esibizione appare inevitabilmente problematica dato che il contesto del museo risulta antitetico ... all'opera stessa"¹⁹. Il fatto che l'opera fosse inevitabilmente "antitetica" rispetto alla collocazione nel museo indica che la signora ha interiorizzato la visione di Fluxus stabilita da Maciunas.

Come suggeriscono i vari esempi riportati in questa introduzione, Fluxus si pone in modo inevitabilmente problematico ma non antitetico rispetto all'ambientazione in un museo. Inoltre il confronto fra i contributi critici iniziali e quelli recenti indica che l'aspetto più apprezzato oggi – le

If we are to take Maciunas at his word here, then *Fluxus News-Policy-Letter No. 6* intended to generate a polyvocal Fluxus. However, such democratic interests, if they ever existed, were clearly temporary.

When the demonstration flier against Stockhausen employed the same terminology as the earlier *Fluxus News-Policy-Letter No. 6*, it naturally irritated many of the same people. The flier called for all radical thinkers to protest against Stockhausen in the interests of non-racist, revolutionary thinking; according to an over-determined identification of Stockhausen with philosopher Theodor Adorno's anti-ethnic claims for the separation of modern art and mass culture. Maciunas probably knew, or might have anticipated, that this language would activate the conflicts created by the newsletter a year earlier. Maciunas charted these conflicts in his *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)*, which marks the expulsion of several of these artists at precisely those moments when they challenged his leadership of Fluxus. These artists' names appear under the rubric "Fluxus Group" above the year 1961 marked at the bottom of the chart. A vertical line concludes the memberships of Jackson MacLow, Tomas Schmit and Emmett Williams in 1963, the year of the newsletter controversy. Later exclusions, this time of Philip Corner, Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Patterson, Nam June Paik and Kosugi, occur in 1964, the year of the Stockhausen incident. Finally, a pre-history for Fluxus appears in the historic section to the far left of the chart, which establishes a history for Fluxus in jokes, gags, collage, the historic avant-garde and Brutish, among other things. With a basis in movements and activities traditionally described as uniformly outside of modernist traditions, this pre-history prefigures the exclusion of artists who chose a complex relationship, as opposed to a merely reactive one, to those traditions.

However, all of the eliminated artists participated in later Fluxus events, meaning that they continued to work with other Fluxus artists, including Maciunas. This situation suggests that Maciunas attempted to purge Fluxus in order to realize the ideal of a "united front" of Fluxus, but that he never had the power to permanently expel anyone. Thus, although this graph is misleading as an index of those working within the group, it does index relative adherence to Maciunas' position.

What is more, the chart shows ideological placement and positions of Fluxus within a historical avant-garde thematic. Accordingly, Maciunas' activist vision, his dynamic conception of the relationship between the historic and contemporary avant-garde, and his ability to define this relationship for a given member, determined Fluxus membership. The diagonal lines of influence that move along the timeline into and out of Fluxus imply the historicist aspect of this determinacy. This chart is, therefore, the graphic equivalent of Maciunas' representation of Fluxus to the world as a historically validated form of avant-garde activism. If these judgments are taken for truth, the chart is also a justification for the historicist aspect of the Maciunas-based paradigm, which ends with his death the last judgement.

The activist and united features of Maciunas' representation of the group to the media, as demonstrated in the media coverage of the Stockhausen incident, as well as the subsequent exclusion of work that was inconsistent with this representation, may explain why critics in the United States then and now take a point of view that corresponds to Maciunas' very public publications, advertisements, and demonstrations. For example, although several artists have exhibited in galleries prior to and during their association with Fluxus, and even though the first Fluxus concert in Germany took place in a museum concert-hall, *Artforum* critic Melissa Harris wrote that "though the opportunity to see this superb work is more than welcome, this exhibition is inevitably somewhat problematic, given that the gallery context feels antithetical to... the work"¹⁹. The inevitability of the work's being "antithetical" to the gallery setting suggests that this critic

pagliacciate contro le istituzioni suggerite da Harris – è esattamente quello che più frustrava i critici negli anni sessanta. Insomma, la lettura anti-istituzionale dei critici riflette una versione di Fluxus costruita da Maciunas e sostenuta da alcuni artisti del movimento. Tuttavia rimane da esaminare il rapporto tra i valori impliciti in questa lettura e un contesto più ampio, o più precisamente la collocazione di questa lettura nel contesto socio-politico del mondo di oggi. Fluxus è un gruppo composto da artisti diversi e profondamente impegnati, in disaccordo su molti aspetti ma che continuano a ritenere preziosa, utile e proficua la reciproca compagnia. L'unico modo per comprendere Fluxus oggi è accettare per intero questo pacchetto disordinato di ideologia e pratica. Pochi curatori o critici sono disposti a farlo e quando cercano di uniformare, delimitare e contenere l'opera di Fluxus in un certo senso ne oltraggiano il più notevole traguardo: la resistenza nel tempo e la capacità di accogliere le differenze al suo interno come fonte di vitalità.

Fluxus in tempi recenti

Non v'è dubbio sul fatto che l'interesse per Fluxus, da parte degli artisti come del pubblico, sia quanto diminuito nel corso degli anni settanta. Certamente in quel decennio numerosi artisti del movimento hanno sviluppato carriere indipendenti ottenendo un certo successo – penso a Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell e Yoko Ono. Tuttavia, quando gli anni settanta volsero al termine il movimento si riunì di nuovo come una sorta di alleanza, certamente in parte a causa della morte di George Maciunas. Quindi, dal momento che questa mia parte della cronologia tripartita di Fluxus comprende elementi che vanno da subito prima degli eventi e delle pubblicazioni in memoria di Maciunas morto di cancro al pancreas nel 1978 fino alle celebrazioni dell'anniversario nel 1982 e nel 1992, il periodo di tempo a cui si riferisce questa sezione non è propriamente Fluxus, almeno per coloro che in effetti chiudono la narrazione storica al 1978. Tuttavia è opinione dell'autore che Fluxus continui a esistere, poiché i suoi artisti non smettono di scegliersi l'un l'altro come collaboratori o muse. Inoltre varie forze esterne – come editori, curatori e appassionati – hanno giocato un ruolo importante nella creazione di contesti all'interno dei quali questo notevole gruppo di artisti può continuare a sopravvivere come entità politica.

Italia

Il ruolo delle forze esterne che hanno aiutato a mantenere la vitalità di Fluxus è particolarmente forte nei contesti italiano e tedesco. Citiamo in particolare, la casa editrice Pari & Dispari di Reggio Emilia, diretta negli anni settanta dalla collezionista e mercante d'arte Rosanna Chiessi, costituita essenzialmente da un grande casale con un cortile e un fienile fatiscente, dove gli artisti potevano realizzare liberamente le loro edizioni. Presso Pari & Dispari si potevano incontrare non solo gli appartenenti a Fluxus, ma anche Hermann Nitsch (dell'azionismo viennese) e altri, che vivevano e lavoravano nel casale spesso per varie settimane o mesi, nel corso di più lunghi soggiorni in Italia. Spesso non era semplice produrre le edizioni e a volte i lavori duravano per anni, tanto che gli artisti dovevano tornare a più riprese. In questo modo Pari & Dispari creò una comunità formata in gran parte da personaggi associati a Fluxus e giocò un ruolo fondamentale nella sopravvivenza del gruppo. Del resto la sua attività continua ancora oggi, con un nuovo nome e una diversa sede: Fondazione Chiessi a Capri.

Un'altra casa editrice che ebbe un ruolo ancora più importante per la comprensione dell'attività di Fluxus nel corso degli anni settanta fu la Conz Edizioni, diretta da Francesco Conz a Verona. Molti artisti Fluxus di quegli anni sentivano che il movimento era tenuto insieme da Conz, editore impegnato, collezionista e agente del gruppo. Come Chiessi, anche Conz era interessato anche ad altre realtà: senza dubbio l'azionismo viennese (Austria), il gruppo Zaj (Spagna) e gli artisti di Image Bank (Canada) sono tutti riconducibili alla più ampia comunità di Fluxus grazie al con-



Allan Kaprow, Francesco Conz
Mudima, Milano, 1992
© Archivio Garghetti

has internalized the vision of Fluxus established by Maciunas. As the various examples in this introduction suggest, Fluxus is inevitably problematic in, but not antithetical to, the gallery setting. Furthermore, the comparison of early and recent criticism indicates that what critics applaud today the anti-institutional antics of Fluxus implied by Harris is precisely what most frustrated critics in the 1960s. In conclusion, the anti-institutional reading by critics reflects a version of Fluxus constructed by Maciunas and supported by some Fluxus artists. What remains to be seen, however, is the relationship between the values implicit in this reading and a broader context more specifically, the place of this reading in the socio-political climate of the world today. Fluxus is simultaneously a diverse and deeply committed group of artists who disagree on much, but who continue to find each other's company valuable, useful and fertile. The only way to understand Fluxus today is to accept this untidy ideological and practical package. Few curators or critics are willing to do so, and as they seek to homogenize, delimit and contain Fluxus work, they do a certain kind of violence to its most noteworthy success its endurance over time and its ability to sustain difference within itself as a source of vitality.

Recent Fluxus

There is no disputing that interest both from the artists and public in Fluxus waned somewhat throughout the 1970s. Indeed, many Fluxus artists developed successful independent careers throughout that decade Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell and Yoko Ono all come to mind as the 1970s drew to a close, however, Fluxus came together once again as a community alliance, certainly in part owing to the death of George Maciunas. Thus, since my period in this three-part chronology of Fluxus incorporates elements from immediately prior to the memorial events and publications following Maciunas' death from pancreatic cancer in 1978, to the anniversary festivals of 1982 and 1992, the time-frame of this section is not properly Fluxus for those people who effectively close the historical narrative at 1978. It is this author's opinion, however, that Fluxus continues to exist, because Fluxus artists continue to choose each other as collaborators and muses. However, outside forces such as publishers, curators and enthusiasts of Fluxus have also played significant roles in creating contexts within which this remarkable group of artists can continue to survive as a body politic.

Italy

The role of outside forces in helping to maintain the vitality of Fluxus is especially strong in the Italian and German contexts. Notably, the publishing venture called *Pari & Dispari*, which was run by the collector and dealer Rosanna Chiessi in the 1970s in Reggio Emilia, Italy, consisted essentially of a rambling house, courtyard and dilapidated barn where artists could go and produce editions. Not just Fluxus artists, but also Hermann Nitsch (of Vienna Actionism) and others, could be found living and working at Reggio Emilia often for several weeks or months during a larger sojourn. The editions were often difficult to produce, and occasionally work was stretched out over several years, requiring artists to make several return trips. In this manner, *Pari & Dispari* constituted an artists' community that consisted in large part of artists associated with Fluxus. It played a pivotal role in the continuation of the Fluxus community and continues to do so today as a relocated and renamed *Fondazione Chiessi* in Capri.

Also pivotal in understanding the backbone of activity throughout the 1970s is the comparatively larger function of Conz editions, run by Francesco Conz in Verona, Italy. For several Fluxus artists, Fluxus in the 1970s was held together by Conz, a committed publisher, collector and publicist for the group. Like Chiessi, Conz has an interest in other groups; Viennese Aktionismus (Austria), *Gruppe Zaj* (Spain) and the artists of *Image Bank* (Canada) are all arguably linked

cetto di “intermedia” (una categoria che comprende opere collocabili nello spazio intermedio fra i vari mezzi espressivi tradizionali, come la poesia visiva e altro²⁰). Conz lavorava in stretta collaborazione con singoli artisti ma anche con l’intero gruppo e inizialmente produceva edizioni cartacee; tuttavia il suo contributo più significativo fu la traduzione su ampi pannelli di tela di numerosi lavori degli artisti Fluxus, tra cui giochi, ricette, immagini di oggetti, pubblicati con il nome di Edizione Francesco Conz²¹.

Oltre a queste edizioni speciali, Conz esplorò l’identità individuale di ciascun artista commissionando a ognuno degli oggetti feticcio. Si tratta di raccolte di frammenti di *performance* e oggetti della vita degli artisti inizialmente non pensati per essere messi in mostra. Con un rimando all’atteggiamento auto-denigratorio di molti collezionisti che spesso convive col forte desiderio di interagire nelle vite degli artisti collezionati, questi oggetti testimoniano lo stretto rapporto personale di Conz con un numero straordinariamente vasto di personaggi appartenenti a Fluxus. È significativo che il critico d’arte Henry Martin, espatriato americano sostenitore di Fluxus, abbia scritto anche per Conz in vari contesti e abbia prodotto un importante commentario sul *Book of the Tumbler on Fire*²² di George Brecht.

Per l’anniversario del 1992, Martin organizzò un Fluxus Bolzano chiamandolo in modo piuttosto accattivante “Fluxers”; l’evento si spostò poi a Molvena, in provincia di Vicenza, sotto gli auspici del collezionista Luigi Bonotto. In quell’occasione Martin curò la stampa di un portfolio con opere di dodici artisti Fluxus.

Questi esempi bastano da soli a confermare il sostegno ampio ed esteso che in Italia si diede al movimento fin dalla metà degli anni settanta, quando Conz e Chiessi erano all’apice dell’attività. Il grado più alto di visibilità di Fluxus in Italia, e forse nell’intero panorama artistico internazionale, si ebbe nel 1990 con la mostra “Ubi Fluxus, ibi motus” ospitata in un padiglione della Biennale di Venezia. Gino Di Maggio, importante e relativamente recente sostenitore di Fluxus che accoglie nel suo Mudima di Milano varie opere del movimento, fu il coordinatore della mostra e ne pubblicò il catalogo.

Giovanni Carandente, nella presentazione suggerì che l’arte italiana, in particolare quella futurista e rinascimentale, sia stata essenziale per Fluxus al pari del dadaismo tedesco cui più comunemente si fa riferimento.

La sintesi delle arti è un’aspirazione antica, dal futurismo al dadaismo, nelle moderne avanguardie, ma lo era stata anche compresa nelle classiche dimensioni del nostro Rinascimento²³.

In contrasto con questa interpretazione in chiave essenzialmente storica, un altro curatore, Achille Bonito Oliva, noto critico e storico delle avanguardie, nel suo saggio in catalogo suggerisce un approccio chiaramente mirato al problema Maciunas, infatti leggiamo:

Spingere Fluxus verso il XXI secolo significa saper interpretare il suo spirito antistoricista. Da qui la decisione di invertire la storia, le date e il percorso della mostra: non dal 1962 al 1990 ma dal 1990 al 1962. *In tal modo non esistono i pregiudizi favorevoli verso padri nobili o il passato*. È il presente che diventa il punto di partenza²⁴.

Se quest’affermazione è un tentativo di sradicare la storicità di Fluxus, essa rispecchia l’impulso “futurista” dell’avanguardia storica, che voleva rompere col passato per reinventare il presente e, per estensione, ridefinire le possibilità del futuro. Forse perché negli anni sessanta in Italia l’attività di Fluxus era relativamente ridotta, il presente contemporaneo domina quasi interamente il

to the greater community of Fluxus through the concept of *Inter Media* (meaning work that falls between traditional media, such as visual poems and so on)²⁰. In particular, Conz has produced close collaborations with individual Fluxus artists, as well as with the entire group. While Conz at one time produced paper editions, his most significant contribution has been the translation on to large cloth panels of a wide range of Fluxus artists' work such as games, recipes and object images, under the name Edizioni Francesco Conz²¹.

In addition to these editions, Conz has explored the individual identity of each artist in his commissioning of artist "fetish" objects. These are collections of performance detritus and articles from the lives of Fluxus artists that were not originally intended for exhibition. With a wink toward the self-deprecating stance of many collectors that is often coupled with a strong desire to interact in the lives of the artists they collect, these objects exemplify Conz's close personal relationship with a remarkably broad range of Fluxus artists. Significantly, Henry Martin, an American expatriate, critic and supporter of Fluxus, has written in several contexts for Conz as well and has produced a significant commentary on George Brecht's *Book of the Tumbler on Fire*²². For the anniversary year of 1992, Martin organized a Bolzano Fluxus, called rather fetchingly "Fluxers," which moved to Molvena, Italy, under the auspices of the Fluxus collector Luigi Bonotto. For that exhibition, Martin curated a print portfolio by twelve Fluxus artists.

These examples alone suggest that Italy has produced extensive and expansive support for Fluxus since the mid-1970s, when Conz and Chiessi became highly active. The greatest degree of visibility for Fluxus in Italy, and perhaps in the international art world, came through the exhibition "Ubi Fluxus, ibi Motus," which occupied a pavilion at the 1990 Venice Biennale. Gino Di Maggio, a major and comparatively recent supporter of Fluxus whose Fondazione Mudima in Milan features Fluxus, coordinated the exhibition and published a catalogue for the show. The "Presentazione," or opening statement, by Giovanni Carandente, suggests that an Italian heritage, namely, Futurism and the Italian Renaissance, was as essential for Fluxus as the more commonly evoked German Dadaism.

The synthesis of the arts is an ancient aspiration of the modern avant-gardes, ranging from Futurism to Dadaism, but it was also included in the classical dimensions of the Italian Renaissance²³.

In contrast to this primarily historic justification for Fluxus, Achille Bonito Oliva, a well-known Italian curator and historian of the avant-garde, in his curatorial statement in the catalogue suggests a point of entry specifically aimed at the Maciunas problem. He writes:

To push Fluxus toward the twenty-first century means to grasp the group's anti-historicist spirit. Hence the decision to invert history, the chronology and the itinerary of the exhibition: not from 1962 to 1990 but from 1990 to 1962. *In this way prejudices favoring noble fathers or the past do not exist.* It is the present that becomes the point of departure²⁴.

While this statement attempts to eradicate the historicity of Fluxus, it does reflect the "futurist" impulse of the historic avant-garde, which attempted to break with the past to reinvent the present, and, by extension, to redefine possibilities for the future. Perhaps because there was comparatively little Fluxus activity in Italy in the 1960s, the contemporary present dominates the catalogue almost entirely, insofar as Oliva theorizes Fluxus as a reverse chronology of practices that looks to the past without being determined by it. The elastic social frameworks that underlie

catalogo, al punto che Bonito Oliva descrive il movimento come una successione di attività capovolta cronologicamente, che guarda al passato senza esserne determinata. Le strutture sociali elastiche che sottendono alla prassi di Fluxus, specialmente in quanto collocate nel contesto italiano (attraverso Conz e Chiessi), sono a sostegno di questa lettura.

In sostanza, la mostra "Ubi Fluxus, ibi motus" nel suo complesso evidenziò le diversità tangibili all'interno di Fluxus enfatizzando le opere del presente nella mostra e un insieme di lavori presenti e passati nel catalogo. Quest'ultimo intendeva storicizzare la fase corrente di Fluxus, mentre la dialettica in corso all'interno del gruppo creava una tensione rispetto alla cornice storica. Così nello stesso catalogo, l'artista Fluxus Joe Jones affermò che "Fluxus = Maciunas = Fluxus = Maciunas = Fluxus"²⁵, mentre Henry Flynt scrisse che "L'ultimo Fluxus si estende dagli anni ottanta fino ai nostri giorni"²⁶.

Gli Stati Uniti

Tuttavia il resoconto della storia di Fluxus dagli anni settanta non sarebbe completo se si omettesse di citare l'ampio sostegno dato al movimento da Ken Friedman, artista e curatore dell'antologia *The Fluxus Reader*, prima con Fluxus West in California e poi dalla cattedra di professore all'università di Oslo in Norvegia. E non è l'unico: Bill Gaglioni, per esempio, dirige la Stamp Art Gallery di San Francisco e fin dagli anni settanta ha sostenuto in maniera notevole il movimento.

Vista la sua produttività ininterrotta, è piuttosto sorprendente che la definizione di Fluxus data negli anni settanta dalle riviste d'arte più diffuse continui a determinare la natura della collezione di opere Fluxus più in vista di tutti gli Stati Uniti: la Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, con sede a Detroit e a New York. La collezione Silverman è organizzata e curata da Jon Hendricks, amico, collaboratore e sostenitore di Fluxus fin dalla metà degli anni sessanta. È l'unica collezione Fluxus al mondo fondata unicamente sul modello Maciunas. In un articolo intitolato *Aspetti di Fluxus dalla Gilbert and Lila Silverman Collection*, Hendricks descrive il movimento come un progetto di Maciunas:

All'inizio, Maciunas pensò che Fluxus dovesse essere una pubblicazione... Di seguito sono riportate numerose citazioni tratte dalle lettere indirizzate da George Maciunas a vari artisti Fluxus che dimostrano chiaramente l'implicito intento politico del movimento²⁷.

Quest'ottica proprietaria ha caratterizzato il contenuto di cinque cataloghi, due dei quali a disposizione del pubblico come materiali fondamentali sul movimento. Quattro dei cataloghi della Silverman Collection sono essenzialmente elenchi degli oggetti appartenenti alla collezione corredati di utili riproduzioni dei materiali principali e delle pubblicazioni di Maciunas. Come accade nel processo di "canonizzazione" artistica, a ogni nuova pubblicazione i materiali catalogati col nome di Fluxus sono sempre più selezionati e quelli "non-Fluxus" ne vengono sempre più esclusi. Com'è prevedibile il valore della produzione di ogni catalogo aumenta secondo il prestigio della casa editrice o del museo che ne cura la pubblicazione. Il primo volume, *Fluxus etc.*, mostra una relativa apertura poiché include materiali che non rientrano nella definizione di Hendricks – quelli che egli definisce "etc."²⁸. L'opera fu prodotta dalla Cranbrook Academy del Michigan utilizzando materiali economici quali carta da giornale e cartone non patinato. Nell'opuscolo che accompagnava il libro e la mostra si affermava che la vitalità di Fluxus risiedeva in larga misura al di fuori del dominio di Maciunas. In questo senso l'"etc." del titolo rifletteva gli iniziali tentativi di Hendricks di comprendere opere esterne alla propria rigida definizione di Fluxus, e alle quali egli attribuiva gran parte dell'energia del gruppo²⁹. La pubblicazione di *Fluxus etc.*, *Addenda I* seguì quella della Cranbrook. Anch'essa su carta da giornale, restituisce una visione di Fluxus che privilegia il materiale

Fluxus practice, particularly as located in the contexts of Italy (through Conz and Chiessi), supports such a reading.

In summary, “Ubi Fluxus, ibi Motus” as a whole conveyed the palpable diversity within Fluxus by emphasizing present work in the exhibition and a mix of present and historic work in the catalogue. The latter tries to historicize the present moment of Fluxus while the group’s ongoing internal dialogue creates tension within the historic framework. Thus, in the same catalogue, the Fluxus artist Joe Jones stated that “Fluxus = Maciunas = Fluxus = Maciunas = Fluxus”²⁵, while Henry Flynt writes that “Late Fluxus extends through the Eighties to the present”²⁶.

The United States

This account of Fluxus since the 1970s would not be complete, however, without due mention of the very extensive support of Fluxus given by Ken Friedman, Fluxus artist and editor of this anthology, first in the form of Fluxus West in California and later from the seat of his professorship in Oslo, Norway. There have been others. Bill Gaglion, for instance, runs the Stamp Art Gallery in San Francisco and has given consistent support to Fluxus works since the 1970s.

Given this continued productivity, it is surprising that the definition of Fluxus established in the 1970s in the mainstream American art press continues to determine the nature of the most visible Fluxus collection in the United States, the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, housed in Detroit, Michigan and New York City. The Silverman Collection is organized and curated by Jon Hendricks, a friend, collaborating artist and supporter of Fluxus since the mid-1960s. The Silverman Collection is the only collection in the world based solely on the Maciunas-based paradigm for Fluxus. In an article called “Aspects of Fluxus from the Gilbert and Lila Silverman Collection,” Hendricks describes Fluxus as Maciunas’ project:

At its inception, Fluxus was intended by George Maciunas to be a publication... Following are several quotations taken from George Maciunas’ letters to various Fluxus artists which clearly demonstrate the underlying political purpose of Fluxus²⁷.

This proprietary perspective has determined the content of five catalogues, two of which available to the general public as definitive materials about Fluxus. Four of the Silverman Collection catalogues are mainly listings of the collection’s holdings along with useful reproductions of the collection’s primary materials and Maciunas’ publications. Typical of the process of artistic canonization, the collection’s “Fluxus”-titled materials narrow with each new publication, as non-“Fluxus” work is increasingly excluded. As might be expected, the production values of each catalogue also increase according to the prestige of the publishing house or museum.

The first catalogue, *Fluxus etc.*, is comparatively open in its inclusion of materials that fall outside of Hendricks’ definition what he calls “etc.”²⁸. Cranbrook Academy in Michigan produced this catalogue using cheap materials such as newsprint and no-gloss card stock. The statement on the Cranbrook flier, which accompanied the book and exhibition, notes that the vitality of Fluxus lay largely outside of Maciunas’ domain. The “etc.” in the catalogue title, therefore, reflects Hendricks’ early attempt to include material outside of his own strict definition of Fluxus, and to which he attributed much of the group’s energy²⁹. *Fluxus etc., Addenda I* followed the Cranbrook catalogue. Also printed on newsprint, it represents a definition of Fluxus that privileges Maciunas materials; roughly 10 percent of the book consists of a transcript of a deathbed interview between Maciunas and Larry Miller, and the other 90 percent of the book contains reproductions of newsletters and proposals almost exclusively by Maciunas³⁰.

The third publication of the Silverman Collection, *Fluxus etc., Addenda II*, appeared under

relativo a Maciunas; all'incirca il 10 per cento del libro consiste nella trascrizione del dialogo tra Maciunas e Larry Miller sul letto di morte, e il restante 90 per cento contiene riproduzioni di comunicati e proposte quasi esclusivamente dell'artista lituano³⁰.

Il terzo catalogo della Silverman Collection, *Fluxus etc., Addenda II*, fu pubblicato pochi mesi dopo *Addenda I* sotto gli auspici della prestigiosa Baxter Art Gallery di Pasadena (California)³¹. Il valore della produzione è ancora più alto, per la stampa si utilizza una carta di grammatura maggiore e sulla copertina in cartone pesante e lucido appare il Manifesto *Purga* di Maciunas, mai sottoscritto dagli artisti Fluxus. Quest'ultima edizione dei cataloghi *Etc.* e *Addenda* segna il compimento della graduale identificazione di Fluxus con l'artista lituano e del processo di packaging del movimento per il mondo dell'arte con pubblicazioni sempre più lussuose e attraverso istituzioni sempre meno marginali. La lucida copertina rossa di *Addenda II*, che è anche una riproduzione del manifesto di Maciunas, rappresenta l'unione di questi elementi dal punto di vista sia fisico sia concettuale.

Pur non essendo il catalogo di una specifica collezione, una sesta pubblicazione su Fluxus rientra nella serie dei cataloghi Silverman, in parte perché effettivamente Hendricks ne è stato il coautore e in parte perché riconferma la sua preferenza nel vasto universo degli editori commerciali, in questo caso per Thames & Hudson.

Nel volume pubblicato nel 1995 con un titolo – *Fluxus* – che non dà adito a equivoci, circa due terzi delle immagini derivano dalla Silverman Collection (contro un terzo che proviene dall'Archiv Sohm, della Staatsgalerie Stuttgart)³². Il saggio principale dal titolo *I Make Jokes! Fluxus Through the Eyes of "Chairman" George Maciunas*, firmato dal curatore Thomas Kellein, offre al lettore varie citazioni che sembrano mettere in crisi la categoria assoluta di "chairman" (presidente). Tuttavia le opere citate non fanno altro che riaffermare quella che è chiaramente diventata la cornice dominante di Fluxus nelle pubblicazioni in lingua inglese. Lo stesso fenomeno si verifica nel materiale pubblicitario di ogni museo e quindi nelle recensioni di tutte le mostre.

I commentatori ripropongono a oltranza il paradosso delle dichiarazioni politiche di Maciunas contro l'istituzionalizzazione di Fluxus. Nel 1983 un opuscolo per il Neuberger Museum (oggi chiuso) presso il Purchase College alla State University di New York presentava una versione di Fluxus conforme alla vena politica e iconoclasta tipica dell'avanguardia storica di Maciunas:

Fluxus era un movimento artistico internazionale fondato da George Maciunas all'inizio degli anni sessanta. Ispirandosi ad altri movimenti quali il futurismo e il Dada, gli artisti, i poeti, i musicisti e i danzatori che seguirono Fluxus si trovarono uniti nell'idea di un'arte per tutti, un'arte non accademica, che comprendesse la satira e l'umorismo con l'obiettivo di prendere in giro il materialismo, le "belle arti" ma persino se stessa, mediante una serie di mostre, festival... ecc.³³

Il "New York Times" recensì la mostra inserendo la prevedibile osservazione del paradosso tra la posizione anti-istituzionale di Maciunas (identificata con quella di Fluxus) e la leggibilità dell'opera in ambito istituzionale: "Una delle ironie del nostro tempo è che l'arte usa e getta diventa archiviabile, collezionabile, costosa (una *Fluxus Year Box 2* ... è venduta oggi a 250 dollari) e accettabile dalle istituzioni"³⁴. Cosa più importante, un critico che visitò la stessa mostra a Pasadena, registrando la trasformazione di Fluxus dall'entità caotica (che è) a quella compatibile con i principi di base della storia dell'arte moderna (che non è), affermò che "la storia dell'arte aborrisce la presenza di un cassetto disordinato nella cucina dell'arte... quindi il territorio del caos assoluto noto come Fluxus ha iniziato a essere riassetato".

Il progetto storico artistico ebbe successo, a giudicare dall'evento chiaramente leggibile che



Carla Liss, *Sacrament fluxkit*, 1969
 Stampa nera su carta bianca / Black
 offset on white paper
 Etichetta di / Label by G. Maciunas
 Collection Bonotto Archive

the auspices of the prestigious Baxter Art Gallery in Pasadena, California³¹. *Addenda II* appeared a few months after *Addenda I*. Its production values are higher still, the print appearing on a higher grade of paper and with a heavy, glossy stock cover on which appears Maciunas' *Purge Manifesto*, which was never signed by Fluxus artists. This final edition of the *Etc.* and *Addenda* catalogues marks the endpoint in the gradual process of equating Fluxus with Maciunas and packaging Fluxus for the art world in increasingly luxurious publications and through decreasingly marginal institutions. The glossy red cover of *Addenda II*, which is also a reproduction of Maciunas' manifesto, signifies the union of these elements both conceptually and physically.

Albeit not a catalogue of a particular collection *per se*, a sixth publication on Fluxus belongs to the lineage of Silverman catalogues, in part because Hendricks effectively co-authored it, and in part because it reaffirms his bias within the more general world of commercial publishers, in this case Thames & Hudson. In the unambiguously titled *Fluxus* (published in 1995), roughly two-thirds of the images derive from the Silverman Collection (versus one-third from Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart)³². The lead essay, curator Thomas Kellein's "I Make Jokes! Fluxus Through the Eyes of 'Chairman' George Maciunas," offers the reader quotations that seem to undermine the absolute category of "chairman," However, the work shown merely reasserts what has clearly become the dominant framework of Fluxus in English-language publications. The same development occurs in the publicity for each museum and thus in the reviews of each show. Commentators repeatedly bring up the paradox of Maciunas' stated politics versus the institutionalization of Fluxus. In 1983 an exhibition flier for the now defunct Neuberger Museum at the State University of New York at Purchase presented a version of Fluxus that mirrored Maciunas' historicist vanguard iconoclasm and politics:

Fluxus was an international art movement founded by George Maciunas in the early 1960s. Inspired by such art movements as futurism and Dada, the artists, poets, musicians and dancers who embraced Fluxus were held together by the idea of an art for every man, a non-academic art, which encompassed satire and humor in order to poke fun at materialism, "fine art," and even itself through a series of exhibitions, festivals... etc.³³.

The *New York Times* reviewed the show, making the predictable observation of the paradox of Maciunas' anti-institutional stance (taken as a Fluxus stance) and the work's institutional viability: "One of the ironies of our time is that throwaway art becomes archivable, collectible, pricey (A *Fluxus Year Box 2...* would now fetch \$250) and institutionally embraceable"³⁴. More importantly, a reviewer of the Pasadena stop of the same exhibition, taking note of the transformation of Fluxus from (what it is) a chaotic entity to (what it is not) compatible with the basic tenets of modernist art history, stated that, "the practice of art history abhors a messy drawer in the art kitchen... so the territory of the utter chaos known as Fluxus has begun to be straightened out,"

The art-historical project was successful, if a highly legible show in 1988 at the Museum of Modern Art in New York is any indication. The publication produced for that exhibition, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, contained an essay by the museum's book curator Clive Phillpot, written in the mid-1980s: "Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo," The essay defines Fluxus by way of the unsigned manifesto produced by Maciunas before the first Fluxus-titled festival in Wiesbaden in 1962. As with *Addenda II*, the 1962 manifesto is physically and conceptually fused with the name Fluxus, as it appears on the inside cover of the title page of the catalogue a symbolic and material fusion of the single word "Fluxus" on the title page with the manifesto verso. Phillpot writes: "The aims of Fluxus, as set out in the Manifesto of 1963, are extraordinary, but connect with the radical ideas fermenting at the time"³⁵.

ebbe luogo nel 1988 al Museum of Modern Art di New York. La pubblicazione realizzata in occasione di quella mostra, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, conteneva un saggio scritto alla metà degli anni ottanta dal direttore della biblioteca del museo, Clive Phillpot, dal titolo *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*. Nel testo, Fluxus viene definito sulla base del manifesto non firmato prodotto da Maciunas prima del festival di Wiesbaden del 1962, il più antico festival col nome Fluxus. Come era accaduto con *Addenda II*, il manifesto del 1962 si identifica fisicamente e concettualmente col nome Fluxus, fondendo simbolicamente e realmente la singola parola Fluxus sul frontespizio con il retro del manifesto. Phillpot scrisse: "Gli obiettivi di Fluxus, indicati nel Manifesto del 1963, sono straordinari, ma collegati con le idee radicali che erano in fermento in quegli anni"³⁵.

Il passaggio di questa versione di Fluxus nel *mainstream* della coscienza storico artistica statunitense, già di fatto garantito dall'evento al Museum of Modern Art, fu ancora più evidente con il primo grande volume illustrato di Fluxus, il *Fluxus Codex*, pubblicato nel 1988 da Harry Abrams. A quanto risulta dalla lettera di Hendricks al museo³⁶, per il MoMA l'interesse della mostra sembra fosse collegato in parte con la futura pubblicazione di Abrams. Visto che le gallerie principali erano già state prenotate per altri eventi, la risposta affermativa arrivò da Clive Phillpot, la cui biblioteca era provvista di uno spazio espositivo. Come era accaduto con il concerto di Stockhausen, anche in questo caso i critici si divisero tra chi elogiò la mostra utilizzando una cornice politica prevedibilmente angusta, e chi al contrario ne biasimò (giustamente) la mancanza di vitalità – tutti nella stessa prospettiva storicista. L'aspetto più importante è che il locale dedicato alla rappresentazione era estremamente limitato e ciò costituì una condanna per il vitale pluralismo di Fluxus. Per esempio, Catherine Liu di "Artforum" disapprovò la collocazione della mostra nella biblioteca del MoMA: "Forse la stravaganza fai da te degli oggetti si sarebbe perduta in un'ambientazione troppo esteticizzata, tuttavia non vi è ragione di marginalizzare queste opere relegandole nell'atrio di una biblioteca."³⁷

Robert Morgan, curatore indipendente e critico, descrisse la cosa in modo diverso:

Uno dei piaceri nel visitare questa mostra sta nel fatto che è ospitata nella biblioteca del Museum of Modern Art e non nei regolari spazi espositivi, il che la rende in un certo senso un'avventura. Il visitatore ha l'opportunità di ricercare, di osservare i cataloghi cartacei e guardare tra i libri a disposizione sugli scaffali. Fluxus ha accentuato un simile approccio³⁸.

Morgan affronta esplicitamente il problema del ruolo di Maciunas come organizzatore e "figura centrale" nella produzione di questi multipli. La questione delle altre opere rimane aperta alla discussione dal momento che Morgan conferma il ruolo di Maciunas paragonandolo a un'altra figura capitale, appartenente a un movimento precedente: "Grazie a tutto ciò, risulta chiaro che George Maciunas era la figura centrale. Il suo rapporto con Fluxus può essere paragonato a quello di Breton con il surrealismo"³⁹.

Come il catalogo del MoMA e *Addenda II*, anche il *Codex* inizia con la fusione del nome Fluxus con il modello Maciunas realizzata per mezzo di due foto scattate nel 1969 nello studio dell'artista lituano e collocate nelle due pagine che precedono il frontespizio del libro. Il *Fluxus Codex*, un *catalogue raisonné* dei progetti Fluxus collegabili a Maciunas perché citati nelle lettere o presenti nei suoi appunti progettuali, rappresenta una sorta di schedario di quella sezione dell'attività di Fluxus, anche se non contiene alcuno studio teorico o interpretativo. L'obiettivo del libro e la sua qualità scientifica potrebbero offuscare la natura specifica del suo sistema curatoriale. Bruce Altschuler evidenzia questo problema nella recensione del *Codex* apparsa nel 1989 su "Arts Magazine" e i suoi semplici dubbi sul libro generano una critica non solo del volume stesso ma

The movement of this version of Fluxus into the mainstream of art-historical consciousness in the United States, while virtually guaranteed by the Museum of Modern Art show, made further inroads with the first deluxe coffee-table book of Fluxus, *Fluxus Codex*, published by Harry Abrams in 1988. The appeal of the show for MoMA appears to have come in part from the future Abrams publication as indicated by a letter from Hendricks to the museum³⁶. The affirmative response came from Clive Phillpot, whose library had exhibition space. The main galleries had been previously slated for exhibitions. Like the Stockhausen reporters, critics either praised the ensuing exhibit by using a predictably narrow political framework, or, conversely, criticized the exhibition (correctly) for lacking vitality, given the same historicist perspective. What matters most is that the premise of the show was overly narrow and therefore anathema to the vital pluralism of Fluxus. For example, Catherine Liu's review in *Artforum* objected to the placement of the show in the MoMA library: "The do-it-yourself wackiness of the objects might have been lost in an over-estheticised setting, but that is no reason to marginalize the work by stuffing it into the vestibule of a library"³⁷.

Independent curator and critic Robert Morgan described it differently:

One of the delights at seeing this exhibition is that it's in the Library of the Museum of Modern Art and not in the regular exhibition space. This makes the show somewhat of an adventure. One gets the opportunity to hunt, to peer around the card catalogues and to look between the shelved books on reserve. Fluxus emphasized such an approach³⁸.

Morgan explicitly addresses the problem of Maciunas' role as organizer and "central figure" in the production of these multiples. The question of other works, therefore, remains open for discussion, since Morgan asserts Maciunas' centrality by comparing him to the central figure of an earlier movement: "Through it all it was clear that George Maciunas was the central figure. His relationship to Fluxus was comparable to Breton's relationship to Surrealism"³⁹.

Like the MoMA catalogue and *Addenda II*, the *Codex* begins with a fusion of the name Fluxus and the Maciunas-based paradigm by means of two photos of Maciunas' studio from 1969 on two pages preceding the main title page of the book. The *Fluxus Codex*, a *catalogue raisonné* of Fluxus projects linked to Maciunas either by mention in a letter or in his project notes, functions as an index of that portion of Fluxus activity, although it contains no scholarly or interpretive writing *per se*. The book's objective or scientific quality may obscure the specific nature of its curatorial system. Bruce Altschuler notes this problem in his critique of the *Codex* that appeared in *Arts Magazine* in 1989. Altschuler's simple misgivings about the book produce a critique not only of the book but also of the Silverman Collection, which sponsored the book. In the concluding statements Altschuler notes that "Restricting Fluxus to Maciunas-related material, then, creates an arbitrary division within the work of many artists. More importantly, to follow Maciunas in taking a narrow view of Fluxus is to limit our understanding of its significance. For much of the importance of Fluxus lies in its connections with the art of its time, both as influence and as concurrent expression"⁴⁰.

By the same token, where a community-based and multiple understanding of Fluxus existed in American institutions, it was systematically obscured. Eric Vos, the organizer of the Jean Brown Collection of the Getty Center for the History of Art and the Humanities, radically restructured the collection to accommodate the Maciunas-based paradigm. This reconfiguration reflects Brown's understanding of Fluxus, though not of her collection. Brown recalled the beginnings of her collection in terms that define Fluxus as Maciunas' project: "If I was going to do Fluxus, I would have to have lots of objects, because George made them all"⁴¹.

anche della Silverman Collection che lo sponsorizzava. A conclusione del suo scritto Altschuler affermava:

Limitare Fluxus al materiale collegato con Maciunas, quindi, genera una divisione arbitraria all'interno della produzione di molti artisti. Ma l'aspetto più importante è che seguire Maciunas nella sua visione ristretta di Fluxus significa limitare la nostra comprensione del suo significato. Infatti gran parte dell'importanza di Fluxus risiede nei suoi punti di contatto con l'arte del suo tempo, in termini sia di influenza sia di espressione conflittuale⁴⁰.

Per lo stesso motivo, tutte le interpretazioni complesse e basate sul concetto di comunità date di Fluxus dalle istituzioni americane vennero sistematicamente occultate. Eric Vos, organizzatore della Jean Brown Collection al Getty Centre for the History of Art and the Humanities, ristrutturò radicalmente la collezione per adattarla al modello Maciunas. Questa riconfigurazione riflette l'interpretazione del movimento data dalla Brown, che tuttavia sembrava in disaccordo con l'idea di Vos. Ricordando l'inizio della sua raccolta, la Brown definisce Fluxus un progetto dell'artista lituano: "Una volta deciso di occuparmi di Fluxus, avrei dovuto raccogliere numerosi oggetti, poiché George li aveva fatti tutti"⁴¹ e prosegue: "Volevo la storia, il background, ottimo materiale d'archivio... *non credo di essere stata per niente rigida su questo*"⁴². Eric Vos, d'altra parte, organizzò al Getty i materiali della Brown dichiarando:

Il precedente archivio Fluxus, che sembrava organizzato sulla base degli schedari originali di Jean Brown, conteneva anche molte schede etichettate come "eventi non-Fluxus" ecc., e opere non-Fluxus realizzate da artisti Fluxus.

Tuttavia, continua:

Dato che nel frattempo il *Fluxus Codex* di Jon Hendricks ha "codificato" la definizione di Fluxus come gruppo di artisti (anziché come corpus di opere)... il *Codex* ha costituito la base per l'organizzazione di questa serie⁴³.

Fino a oggi pochi studiosi hanno utilizzato l'archivio in modo esauriente, dal momento che per la consultazione dei materiali del Getty sono necessari un preavviso e un invito. Tuttavia il Getty Archive costituisce in effetti la seconda più grande raccolta Fluxus presente negli Stati Uniti e la sua ristrutturazione in base al modello Maciunas non è esente da implicazioni. Innanzitutto il principio di centralizzazione è semplice, come si vede nella formazione del programma Silvermann. In secondo luogo, altre istituzioni hanno adottato lo stesso programma per il suo interesse dal punto di vista organizzativo. Il modello Maciunas ha determinato anche la base per la curatela di Elizabeth Armstrong e Joan Rothfuss della mostra itinerante dal titolo "In the Spirit of Fluxus", inaugurata nel 1992 al Walker Art Centre di Minneapolis e passata poi al Whitney Museum of American Art di New York, al Museum of Contemporary Art di Chicago, al Wexner Centre for the Visual Arts di Columbus, Ohio, al San Francisco Museum of Modern Art, al Santa Monica Museum e alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona. "In the Spirit of Fluxus" è stata la mostra più visibile e completa mai organizzata al mondo fino a oggi e per molti negli anni a venire darà la definizione del movimento.

Basandosi principalmente sulla Silverman Collection e quindi in pratica non liberi di assumere una posizione critica rispetto alla politica curatoriale della collezione, Elizabeth Armstrong e Joan Rothfuss limitarono il nucleo della mostra alle opere prodotte in generale durante la vita di

She continues, "I wanted the history, the background, very good archival material... *I don't think I was rigid about that at all*"⁴². Eric Vos, on the other hand, organized Brown's materials at the Getty, stating:

[T]he previous 'Fluxus Archive,' which appeared to have been organized on the basis of Jean Brown's original files, also included many files labeled 'Non-Fluxus events' etc., containing non-Fluxus work by Fluxus artists.

But, he continues:

[S]ince the demarcation of Fluxus as a group of artists (rather than as a canon of works) has meanwhile been "codified," with Jon Hendricks' *Fluxus Codex*... the *Fluxus Codex* formed the basis of the organization of this series⁴³.

To date, few scholars have used the archive extensively, since the Getty requires notice and invitations to use the materials. However, the Getty Archive does constitute the second largest Fluxus holding in this country, and its restructuring according to the Maciunas-based paradigm is not without its implications. First, the centralizing principle has simplicity, which we saw in the formation of the Silverman program. Second, other institutions have adopted that program because of its organizational appeal. The Maciunas-based paradigm also determined the basis of Elizabeth Armstrong's and Joan Rothfuss' curatorship of "In the Spirit of Fluxus," which opened at the Walker Art Center in Minneapolis in 1992. After Minneapolis, the show followed an extensive itinerary, including the Whitney Museum of American Art in New York, the Museum of Contemporary Art in Chicago, the Wexner Center for the Visual Arts in Columbus, Ohio, the San Francisco Museum of Modern Art, the Santa Monica Museum, and the Fundacio Antoni Tapies in Barcelona. As the most visible and largest exhibition to date in the world, "In the Spirit of Fluxus" has defined Fluxus for most people for the immediate future.

Based primarily on the Silverman Collection and therefore essentially unable to be critical of the Collection's curatorial policy, the curators limited the bulk of the show to work produced during Maciunas' lifetime in general and to the 1960s in particular. This principle led to significant omissions, particularly of those artists who differed with Maciunas on issues of policy or practice in the early 1960s. Most notable among these exclusions were Philip Corner, Dick Higgins, Jackson MacLow and Wolf Vostell, to name only a few. Albeit gesturing toward new work by other Fluxus artists in the form of interactive sound installations by Yoshi Wada and Alison Knowles, what there was of recent work was left floundering in contrast to the simple narrative of the rest of the show⁴⁴.

Significantly, the Walker symposium, "Fluxus Publicus," in February 1993, made noteworthy efforts at broadening this scope. Fluxus scholar Karen Moss, who now works for the Walker, described the California Fluxus projects; I treated Fluxus variability in New York; Eric Andersen discussed the movement of Fluxus throughout Europe before and after Maciunas as *Inter Media*; and Alexandra Munroe examined the nature of Fluxus in Japan. In this manner, the exhibition organizers made space for opposition within the ranks of their scholarly format. The dominant narrative reigned, however, in the material document of the exhibition its catalogue, *In the Spirit of Fluxus*. With the exception of Kristine Stiles' analysis of the event "Between Water and Stone" (already cited in the introduction to this article) and Andreas Huyssen's "Back to the Future: Fluxus in Context," each article in that volume confirmed a point of view established by the majority of exhibition artifacts⁴⁵.

Maciunas e in particolare negli anni sessanta. Questo criterio portò a significative omissioni, in particolare di quegli artisti che nei primi anni sessanta avevano posizioni differenti rispetto all'artista lituano su temi di politica o prassi. Le più notevoli tra queste esclusioni riguardano Philip Corner, Dick Higgins, Jackson Mac Low e Wolf Vostell, per citarne solo alcuni. Nonostante l'accento a nuovi lavori di altri artisti Fluxus con le installazioni sonore interattive di Yoshi Wada e Alison Knowles, le produzioni più recenti furono presentate in maniera confusa in contrasto con la semplice narrazione che caratterizzava il resto della mostra⁴⁴.

È significativo che durante il convegno del febbraio 1993 al Walker, dal titolo "Fluxus Publicus", si registrarono notevoli sforzi per ampliare questa visione. La studiosa di Fluxus Karen Moss, che oggi lavora per il Walker Art Centre, illustrò i progetti di Fluxus California; io parlai della varietà di Fluxus a New York; Eric Andersen riferì del movimento in Europa prima e dopo Maciunas definendolo Intermedia e Alexandra Munroe esaminò la natura di Fluxus in Giappone. In questo modo gli organizzatori della mostra fecero spazio all'opposizione senza uscire dai ranghi del loro format accademico. Tuttavia la versione dominante prevaleva nel documento principe della mostra, il catalogo *In the Spirit of Fluxus*. Ad eccezione dell'analisi dell'evento *Between Water and Stone* di Kristine Stiles (già citata nell'introduzione del presente saggio) e di *Back to the Future: Fluxus in Context* di Andreas Huyssen, tutti gli articoli di quel volume confermavano un punto di vista determinato dalla maggioranza degli oggetti in mostra⁴⁵.

In conclusione, la versione di Fluxus predominante nel contesto americano conferma la mitologia del movimento come venne tramandata da Maciunas fin dagli anni sessanta. Dal punto di vista ideologico Fluxus risulta un movimento attivista ma politicamente limitato. Da quello stilistico, è iconoclasta in maniera piuttosto tradizionale, fatto di materiali effimeri e frammenti di materia esistente. Infine, socialmente Fluxus è una benevolente dittatura dominata dalla singola figura di Maciunas e il movimento è privo, in modo sospetto, di rapporti sociali disordinati quali discussioni interne, posizioni ideologiche diverse o varietà stilistica. Inoltre, collocando Fluxus quasi soltanto negli anni sessanta, questo modello dominante nega sistematicamente ogni possibilità per gli artisti Fluxus di sopravvivere economicamente come gruppo, dal momento che rende insostenibile l'applicabilità della categoria Fluxus a qualsiasi opera attuale. Per questa ragione il modello Maciunas di Fluxus è sia storicamente inesatto sia moralmente indifendibile.

L'anniversario del 1992

Gran parte di ciò che ho scritto finora riguarda la storia scritta di Fluxus. Tuttavia la vitalità del movimento fino ai nostri giorni risiede nella prova concreta delle opere create in suo nome. Se è vero che esistono importanti differenze tra le realizzazioni degli esordi e quelle più recenti, osservando i lavori attuali si ha una rappresentazione molto elastica della percezione che gli artisti Fluxus hanno di sé. Per questo motivo i vari eventi che hanno accompagnato le celebrazioni dell'anniversario del 1992 – in ricordo dei concerti europei di trent'anni prima – occupano l'ultima sezione del presente studio sulla fortuna di Fluxus. Significativamente il commento sulla mostra "In the Spirit of Fluxus" è stato inserito nel paragrafo sugli Stati Uniti, poiché testimonia un assorbimento acritico del modello Maciunas, a differenza di altri eventi.

In sostanza, le recenti sorti di Fluxus possono essere ben descritte utilizzando le manifestazioni collegate all'anniversario del 1992⁴⁶. Dopo averne descritte tre ("Fluxattitudes" di New York, "Fluxus Virus" di Colonia e "Excellent '92'" di Wiesbaden-Erbenheim e Copenhagen) tratterò di alcune opere dei nostri giorni sperando con questo di aver scelto l'approccio più adatto a descrivere la fortuna di Fluxus, o la sua storia, attraverso le manifestazioni contemporanee. Il fatto che queste opere siano state scelte dagli artisti Fluxus per rappresentare se stessi come appartenenti al gruppo attenua l'obiezione sulla loro "autenticità": sono certamente opere Fluxus,



Wolf Vostell
Milano, 1990
© Archivio Garghetti

In conclusion, the version of Fluxus that dominates in the American context affirms the mythology of Fluxus as it was perpetuated by Maciunas since the 1960s. The ideological definition is activist, but narrow politically. In stylistic terms, Fluxus is rather traditionally iconoclastic, made of ephemeral materials and fragments of existing matter. Finally, Fluxus functions socially as a benevolent dictatorship ruled singularly by Maciunas and is suspiciously devoid of messy social terms like internal argument, ideological differentiation and stylistic breadth. What is more, by locating Fluxus almost exclusively in the 1960s, this dominant model systematically upends any possibility of Fluxus artists surviving economically as a group, since it makes the viability of current Fluxus work as “Fluxus” untenable. For this reason, the Maciunas-based paradigm of Fluxus is both historically inaccurate and morally indefensible.

The Anniversary Events of 1992

Much of what I have written here concerns the written history of Fluxus. The viability of Fluxus through the present moment relies, however, on the physical evidence of work made by Fluxus artists as Fluxus art. While there are important differences between early and recent Fluxus work, looking at current work by Fluxus artists allows for a highly elastic representation of the self-construction of Fluxus artists today. For this reason, the last section of this survey of Fluxus Fortuna is told through the 1992 anniversary exhibitions and performance festivals of the 1962 concerts in Europe. Significantly, “In the Spirit of Fluxus” was included in the remarks on the United States because it belongs essentially to an unproblematic absorption of the Maciunas-based paradigm, whereas the other festivals did not.

In summary, the recent fortunes of Fluxus can be described using the anniversary events of 1992⁴⁶. After a description of three of these (“Fluxattitudes” in New York City, “Fluxus Virus” in Cologne, and “Excellent ’92” in Wiesbaden-Erbenheim, Germany, and Copenhagen, Denmark), I will address some current work by Fluxus artists as an aspect of Fluxus Fortuna. This is, I hope, a manner of approach appropriate to Fluxus Fortuna, the fortune of Fluxus, or its history through its contemporary manifestations. That these works were chosen by Fluxus artists to represent themselves as Fluxus artists mitigates against the objection that these are not Fluxus works. They certainly are, although there are works by Fluxus artists that do not necessarily “belong to” Fluxus. It was because of Owen Smith’s insight that I have placed these comparative descriptions at the end of the essay to end, as it were, at the beginning. Thanks, Owen.

Excellent

Storming the doors of the Good Buy Supermarket, mauling the shelves for bargains and barreling to the cash registers, the surging throng resembled an open-admission rock concert more than a market place or an art opening. Neither brand name “Excellent Festival” shopping bags and register receipts, nor UPI codes on all the products made this market super at least not in their own right rather, the Good Buy Supermarket demands comment because it sold inexpensive and potentially mass-produced art objects by Fluxus artists, many of whom performed using innovative formats in the main space of the Nikolaj Kirke next door.

This was all part of “Excellent ’92”, a festival of twelve artists celebrating thirty years of Fluxus activity. It began at Michael and Uta Berger’s Fluxeum (November 22-24), and traveled to the Nikolaj Kirke in Copenhagen, Denmark (November 26, 28 and 29) and the Malmö Konsthalle in Malmö, Sweden (November 27). This international Flux-blitz was organized by Danish Fluxus artist Eric Andersen and a loyal, longtime supporter and sometime contributor to Fluxus in Denmark, Knud Pedersen. Even if twelve artists in three cities in one week with an Art Supermarket

anche se esistono lavori di artisti Fluxus non necessariamente catalogabili come tali. È stato l'acuto consiglio di Owen Smith a farmi decidere di collocare alla fine del saggio queste descrizioni comparative, in modo, per così dire, da concludere tornando all'inizio. Grazie Owen.

Excellent

La folla prendeva d'assalto le porte del *Good Buy Supermarket*, rovistava tra gli scaffali in cerca di qualche affare e si precipitava alle casse: una massa ondeggiante che somigliava più a quella di un concerto rock gratuito che alla ressa in un mercato o a un vernissage. Né le borse o gli scontrini con la scritta "Excellent Festival", né i codici UPI su tutti i prodotti erano sufficienti a rendere "super" questo mercato – almeno non direttamente – anzi, il *Good Buy Supermarket* è degno di nota perché vi sono stati venduti oggetti d'arte a basso prezzo e potenzialmente prodotti in serie, realizzati da artisti Fluxus, molti dei quali hanno eseguito innovative *performance* nello spazio principale della vicina chiesa di San Nicola.

Tutto questo era parte di "Excellent '92'", un evento durante il quale dodici artisti celebrarono i trent'anni dell'attività di Fluxus. Cominciato il 22-24 novembre al Fluxeum di Michael e Uta Berger (Wiesbaden), il 26, 28 e 29 si spostò alla Nikolaj Kirke [chiesa di San Nicola, sede del Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center] e il 27 alla Malmö Konsthall, in Svezia. Questo blitz internazionale fu organizzato dall'artista danese Eric Andersen e da Knud Pedersen, leale sostenitore di Fluxus da molti anni, che a volte contribuì a Fluxus Danimarca. Anche se dodici artisti in tre città in una settimana con un "supermercato dell'arte" in una delle sedi e quattro *performance* sembrerebbero un incubo dal punto di vista organizzativo, in realtà non fu così.

La variabilità dell'evento in termini di luogo, tempo e realizzazione testimonia la mancanza di uniformità o, per dirla in positivo, il pluralismo di Fluxus – già suggerito dalla sua formazione sociale. Inoltre nella mostra furono inclusi lavori vecchi e nuovi, in modo che il contributo di ogni artista poteva scaturire dalla sua idea di Fluxus com'era al presente o come era stato in passato. Nel solco del mercato di Andersen *Anonymous Merchandise* che ebbe luogo nel 1971 ad Aarhus in Danimarca, Andersen e Pedersen idearono il *Good Buy Supermarket* come luogo in cui acquistare a buon mercato multipli Fluxus prodotti in serie, che in seguito avrebbero potuto ulteriormente sostenere "Excellent '92'", peraltro già superbamente finanziata. Se si esclude il fatto che ogni multiplo poteva essere prodotto in serie, per il resto il carattere degli oggetti era interamente determinato dal singolo artista, senza alcun prerequisito di stile o contenuto.

Alcuni sembravano pezzi unici degli stessi artisti, altri erano multipli storici e molti oggetti appartenevano a entrambe le categorie. Per le prime due possibilità si può citare Geoffrey Hendricks, che realizzò un multiplo di sky card e una serie di reliquie Fluxus, come per esempio mozziconi, in plastica sottovuoto, di sigarette fumate in importanti situazioni Fluxus o bottiglie vuote di vino bevuto in altre occasioni. Per la terza possibilità – quella di una nuova opera che è al tempo stesso distinta e coerente con un multiplo storico – si può indicare Alison Knowles, che nel 1963 produsse *Bean Rolls* (involtili di fagioli, testi arrotolati in una lattina quadrata piena di fagioli secchi) e per questo evento creò, tra le altre cose, un multiplo con fagioli molto diverso: un *Pocket Warmer* (scaldino da tasca), cioè una sedia pouf a sacco piena di fagioli, della grandezza di un pollice, per dita.

Tutti i multipli prodotti per il *Good Buy Supermarket* recavano un'etichetta col nome dell'artista che li aveva realizzati: un gesto che testimonia l'onestà autoriale essenziale al movimento proprio in quanto entità multiforme. Il fatto non sarebbe degno di nota se non perché ebbe implicazioni negative almeno in una delle manifestazioni Fluxus negli Stati Uniti: "Fluxattitudes" che si tenne al New Museum of Contemporary Art di Manhattan dal 26 settembre al 3 gennaio 1993. In quell'occasione gli artisti contribuirono con le proprie parole al progetto di autodefinizione.

at one location and four performance formats sounds like an organizational nightmare, it did not show.

The variable aspect of the “Excellent ‘92” festival in place, time and production speaks to the lack of uniformity, or put positively, the pluralism, of Fluxus, already suggested by its social formation. Furthermore, new and old work was incorporated into the festival so that whatever Fluxus is or was for a given artist could determine that artist’s contribution. In the tradition of Andersen’s market of “Anonymous Merchandise” at Arthus, Denmark, in 1971, Andersen and Pedersen conceived of the “Good Buy Supermarket” as an inexpensive venue for mass-produced Fluxus multiples, which would in turn further support the handsomely funded “Excellent ‘92”. With the exception that each multiple could be potentially mass produced, their character was completely determined by the individual artist with no prerequisite style or content.

Some resembled unique objects by the same artists, others resembled historic multiples, and many pieces had one element in each place. For the former two possibilities, one might look to Geoffrey Hendricks, who produced both a sky card multiple and a series of *Flux-relics*, such as shrink-wrapped last cigarette butts from important Fluxus situations or last bottles of wine from others. For the final possibility of new work that is distinctly continuous with a historic multiple one might look to Alison Knowles, who produced *Bean Rolls* (rolled texts in a square can full of dried beans) in 1963, and produced, among other things, a very different bean multiple here a *Pocket Warmer*, or thumb-sized bean-bag chair for fingers.

The multiple produced for the Good Buy Supermarket named each artist on its label, a gesture toward the authorial integrity that is intrinsic to Fluxus as a multifaceted whole. This would not be necessarily worthy of note, except that it has negative implications for at least one exhibition of Fluxus work in the United States, namely, “Fluxattitudes” at the New Museum of Contemporary Art in Manhattan (26 September-3 January 1993). At that exhibition, the artists contributed their words to the project of self-construction.

Fluxattitudes

Sympathy with Maciunas’ politics has led curators and critics to determine the content of shows from the point of view of political sympathy with the prescriptive, centrist and old-fashioned leftist rhetoric that is all too often attached to Fluxus as a whole. “Fluxattitudes” required that a host of undifferentiated Fluxus and non-Fluxus artists provide work anonymously and for free and orient it towards the American presidential elections. Thus, “Fluxattitudes” was determined by a party-political, no-value concept with utter disregard for the international character of and variability within the group. The results were suggestive in that they indicate lasting tensions within Fluxus, tensions which have historic counterparts in, for example, 1962, which Owen Smith describes in terms of the ambivalent reactions to the famous *Purge Manifesto*, as well as in the debate surrounding the “Fluxshoe” and a number of other Fluxus events and exhibitions.

Responses to the prescriptive ideological basis of “Fluxattitudes” created debates along these lines. Some loved the idea, agreeing with it fully as the basis of Fluxus ideology, while others rejected it with equal passion. This confusion made “Fluxattitudes” extremely interesting from a didactic point of view. When most of the artists responded negatively to the prescriptive elements of the invitation, its curators, Cornelia Lauf and Susan Hapgood, included the negative correspondence in the show. Albeit probably accidental and woefully indicative of America’s funding problems and misconceptions about Fluxus, this correspondence won the show an important place in the history of Fluxus exhibitions. It is to the curators’ credit that this debate took a public form. The correspondence shows how varied Fluxus is internally, and how the ideologically narrow view of Fluxus has over-determined its reception in the United States.

Fluxattitudes

L'affinità con la posizione politica di Maciunas ha indotto curatori e critici a giudicare il contenuto delle mostre dal punto di vista della simpatia politica per la retorica di sinistra – normativa, centrista e vecchia maniera – che troppo spesso viene collegata genericamente a Fluxus. In “Fluxattitudes” un gran numero di artisti Fluxus e non Fluxus dovevano fornire in maniera anonima e gratuita opere indirizzate alle elezioni presidenziali americane. In questo modo “Fluxattitudes” fu determinato da un’idea politica scevra di ogni valenza economica, con somma noncuranza per il carattere internazionale e per la variabilità all’interno del gruppo. Il risultato fu interessante poiché evidenziò le tensioni esistenti da tempo nel movimento, tensioni che avevano equivalenti storici per esempio in quelle che Owen Smith descrive come ambivalenti reazioni del 1962 al manifesto *Purga*, o nel dibattito suscitato da “Fluxshoe” o da altri eventi e mostre del gruppo.

Le reazioni al presupposto ideologico e impositivo di “Fluxattitudes” diedero vita ad accessi dibattiti su questi argomenti. Ad alcuni l’idea piacque molto e aderirono completamente, considerandola la base dell’ideologia Fluxus, altri la rifiutarono con altrettanta veemenza. Tale confusione rese la manifestazione molto interessante dal punto di vista didascalico. La maggior parte degli artisti ebbe una reazione negativa agli elementi prescrittivi dell’invito, e le curatrici dell’evento, Cornelia Lauf e Susan Hapgood, inserirono in mostra la corrispondenza con i loro rifiuti. Anche se tristemente indicativa del problema dei finanziamenti in America e della concezione erronea del movimento, fu proprio questa corrispondenza a rendere la mostra, probabilmente per caso, un evento importante nella storia di Fluxus. A onore delle curatrici va detto che le discussioni ebbero forma pubblica. La corrispondenza mette in evidenza l’estrema varietà all’interno di Fluxus e quanto la visione ideologicamente limitata del movimento abbia troppo influenzato la sua diffusione negli Stati Uniti.

Fluxus Virus

Il problema alla base di “Fluxus Virus” (Colonia, Galerie Schüppenhauer, 1-27 settembre 1992) fu la dimensione, la scala: la mostra presentò quarantuno artisti Fluxus e ventuno artisti Intermedia con opere nuove e antiche. La sezione dedicata a queste ultime, curata dalla proprietaria della galleria, Chrystal Schüppenhauer, conteneva essenzialmente una selezione di opere storiche di ciascuno degli artisti Fluxus esposti altrove nella mostra. Era una piccola esposizione, modesta negli obiettivi, ma presentò numerosi bellissimi lavori del Fluxus degli esordi, anche se un pezzo di Geoffrey Hendricks fu attribuito a Ken Friedman e alcune delle opere più delicate mal sopportarono l’esposizione al vento e alla pioggia che imperversavano nello spazio espositivo spoglio e semiscoperto. Ma la parte più problematica riguardò le opere nuove, commissionate per la mostra nello spazio offerto da Kauffhof Parkhaus, un garage parcheggio. Per coerenza con la natura del sito, agli artisti venne chiesto di produrre un’automobile, quindi, come nel caso di “Fluxattitudes”, l’autoritaria idea dei curatori non tenne in nessun conto i vari mezzi e metodi di ciascun artista. Le installazioni migliori furono quelle di coloro che rifiutarono l’idea dell’auto ma costruirono ugualmente qualcosa. Takako Saito per esempio, realizzò uno stand per la fabbricazione di libri sovrastato da un baldacchino da circo e stracolmo dei raffinati lavori in carta tipici della sua produzione.

Milan Knížák produsse un cubo di tre metri di lato, coperto con dischi di vinile tagliati in forma quadrata e Dick Higgins costruì un dinosauro con sedie di legno spruzzate di inchiostro in una camera oscura con una lampada a ultravioletti. Certo le automobili furono i pezzi più importanti della mostra, ma vennero prodotte troppo in fretta e con materiali difettosi, dato che gli artisti non avevano quasi alcuna assistenza né possibilità di accesso fino a poco prima dell’inaugurazione. L’eccezione più notevole fu l’automobile-anatra di Ben Patterson, una Citroën verde messa a rosolare su uno spiedo saldato mentre anatre vere arrostitavano sul fuoco sottostante.

Fluxus Virus

The problem of scale lay at the root of Galerie Schüppenhauer's "Fluxus Virus", Cologne (1-27 September 1992), where forty-one Fluxus artists and twenty-one *Inter Media* artists were represented by historic and new work. The historic objects section, curated by the gallery's owner, Chrystal Schüppenhauer, was basically a show of early work by each of the Fluxus artists shown elsewhere in "Fluxus Virus." This small exhibition, unpretentious in its purpose, held many wonderful, early Fluxus works, although one piece by Geoffrey Hendricks was misidentified as Ken Friedman's, and some of the more fragile work seemed to suffer from exposure to the wind and rain that blustered through the austere, semi-exposed exhibition space.

More problematic, however, were the new works, which were commissioned for the show in the space contributed by the Kaufhof Parkhaus, a parking garage. In keeping with the nature of the site, the artists were invited to produce an automobile, so that, as at "Fluxattitudes," the prescriptive curatorial concept overrode the various means and methods of each artist. The most successful installations were built by artists who rejected the car concept but built an installation anyway. Takako Saito, for instance, ran a book-making stand replete with carnivalesque canopies and the fine paper work typical of her production.

Milan Knížák produced a three-meter cube covered with square-cut records, and Dick Higgins produced an ink-splattered dinosaur of wooden chairs in a black light darkroom. However, the cars were the centerpiece of the exhibition and were produced too quickly and with faulty materials. The artists had almost no assistance or access to materials until just before the opening. The most notable exception to this was Ben Patterson's duck car, a green Citroën that was turned on a welded spit while real ducks roasted on a fire below it. This aside, several wonderful ideas were so poorly executed that they broke during or soon after the opening. This was the fate of Joe Jones' orchestral car of instruments (activated by turning on the lights, wipers, ignition and so on), and Eric Andersen's skateboard car, designed to spin on four skateboards placed perpendicular to each other under the wheels of the car. Wolf Vostell, the most car-oriented Fluxus artist of all, was excluded for political reasons city officials felt he had been overexposed in two recent, major exhibitions in Cologne. This exclusion rendered the exhibition much less useful historically. As an independent curator of photographs for catalogue and exhibition, I made efforts to correct this inaccuracy in a time-line of performance photographs since 1955 and portraits, which was exhibited at the Kölnischer Kunstverein (1-20 September). On one wall, photographs were placed sequentially by year and above each other, according to how much activity occurred in that year creating a sequence of broad or narrow bands of relative activity along the time-line. On the facing wall, single portraits of Fluxus artists making work or performing, most of them by the Frankfurt photographer Wolfgang Trager, were hung in an ellipse, whose curving form contrasted with the historic development of the group on the opposite wall.

The Excellence of à la carte

This idea of presenting Fluxus dialectically, as a site of contention instead of unanimity, returns us to November's "Excellent'92" in Wiesbaden-Erbenheim, Copenhagen, Malmö and New York, but this time to the area of performance. Despite the cattle-market feel of presenting the artists in a room-sized Nam June Paik Television sculpture, when the festival opened at Michael and Uta Berger's Fluxeum on 22 November 1992, a new page was written in the annals of Fluxus performance. This was the first evening ever of performance using the *à la carte* format, with Ben Patterson acting as head waiter, circulating among the audience and taking their orders⁴⁷. The visitors sat at small tables, where a menu listed various old and new pieces by present and absent Fluxus artists alike.

A parte questa, molte splendide idee furono così mal realizzate da rompersi durante o subito dopo l'inaugurazione. Fu questo il destino dell'automobile-orchestra di Joe Jones (che si attivava accendendo le luci, i tergicristalli, il motore e così via) o dell'automobile-skateboard di Eric Andersen, progettata per ruotare su quattro skateboard montati perpendicolarmente l'uno all'altro sotto le ruote della macchina.

Wolf Vostell, l'artista Fluxus più portato per le automobili, venne escluso per ragioni politiche: le autorità cittadine ritennero che si fosse messo troppo in evidenza in due importanti mostre recenti a Colonia. Tale esclusione rese l'evento molto meno significativo dal punto di vista storico. In qualità di curatore indipendente del materiale fotografico per il catalogo e la mostra, io cercai di porre rimedio a questo errore creando una successione cronologica di ritratti e foto di *performance* dal 1955 in poi, che fu esposta presso il Kölnischer Kunstverein dal 1° al 20 settembre dello stesso anno. Su una parete le foto erano disposte in sequenza cronologica per anno anche una sopra l'altra, secondo l'attività di quel periodo, creando così una sequenza di fasce larghe o strette lungo la linea. Sul muro di fronte, i ritratti degli artisti Fluxus al lavoro o durante le *performance*, per lo più opera del fotografo di Francoforte Wolfgang Träger, erano appesi a formare un'ellissi la cui forma curvilinea contrastava con lo sviluppo storico lineare presente sulla parete opposta.

L'Excellence à la carte

L'idea di presentare Fluxus in maniera dialettica, come luogo di conflitto e non di unanimità, ci riporta alla commemorazione "Excellent '92" di Wiesbaden-Erbenheim, Copenaghen, Malmö e New York, ma questa volta nel campo della *performance*. Nonostante la sensazione di stare in un mercato di bestiame suscitata dalla presentazione degli artisti in *Television* di Nam June Paik, scultura grande quanto un'intera stanza, all'inaugurazione dell'evento – il 22 novembre 1992 al Fluxum di Michael and Uta Berger – si scrisse una pagina nuova della storia delle *performance* Fluxus. Per la prima volta in assoluto in una serata di *performance* si utilizzò il sistema *à la carte*, con Ben Patterson come capo cameriere che circolava in mezzo al pubblico raccogliendo le ordinazioni⁴⁷. I visitatori sedevano ai tavolini e avevano a disposizione un menu in cui erano elencate varie opere vecchie e nuove di artisti Fluxus presenti o assenti.

La musica meccanica, simile a quella dei giocattoli, generata dagli elastici che giravano a motore sui violini, dalle palline che saltavano sui tom-tom e dai colpi di tamburo simili a palle che rimbalzano nella galleria del coro del museo-chiesa Berger annunciava che qualcuno aveva "ordinato" la grande band di Joe Jones coi suoi strumenti a propulsione autonoma. Invece, se Dick Higgins saliva su una scala e versava acqua in un catino voleva dire che qualcun altro aveva ordinato *Drip Music* di George Brecht. In un'altra parte della sala furono liberate due galline vive – *Hens* di Ben Vautier – e nella sua nuova esibizione Alison Knowles agitò per tutta la sala un vassoio di metallo pieno di fagioli e giocattoli.

Ma forse la *performance* più sorprendente di tutte, nel contesto di questo apparente caos, era quella in cui le persone sedute ai tavoli ascoltavano le istruzioni provenienti da registratori portatili che ordinavano per esempio: "Succhiate il dito", "Infilate il dito nell'orecchio", "Solleva la sedia sopra la testa" o "Sali in piedi sulla sedia" – ordini impartiti al pubblico nell'intimità degli auricolari dall'artista olandese Willem de Ridder.

Quello che a prima vista sembrava un caos generale, in realtà era chiaramente pilotato dal pubblico e in realtà non vi era alcun caos poiché ognuno teneva sotto controllo la propria ordinazione e aveva un contatto diretto con un artista. Ciò permetteva la coesistenza di numerose cornici Fluxus. Gli artisti che identificavano Fluxus con il passato eseguivano opere storiche, gli altri attuavano quelle recenti. Fu questo l'aspetto più indovinato di "Excellent" poiché, come nel ca-



Carla Liss, *Travel Fluxkit*, 1972
 Stampa nera su carta bianca / Black
 offset on white paper
 Etichetta di / Label by G. Maciunas
 Collection Bonotto Archive

The toy-like, mechanical music of rotary-motorized rubber bands on violins, super balls on tom-toms and bouncing-ball drumbeats in the choir loft of Berger's church museum announced that someone had "ordered" Joe Jones' big band of self-propelled musical instruments. Meanwhile, Dick Higgins on a ladder pouring water into a basin meant that someone else had ordered George Brecht's *Drip Music*. Two live hens were released into another part of the room Ben Vautier's *Hens*, and Alison Knowles performed a new work that involved shaking a metal tray full of beans and toys around the room. Most striking of all, perhaps, in the context of this apparent chaos, were tables of people listening to handheld tape recorders carrying out instructions to (among other things) "Suck on your finger," "Stick your finger in your ear," "Lift your chair over your head" or "Stand on your chair" requests given in the privacy of a headset by the Dutch artist Willem de Ridder.

What seemed a general chaos at first, is specifically audience-driven and without chaos for each audience member controlled their order and had direct contact with each artist. This allowed for multiple frameworks regarding Fluxus to coexist. Those artists who base Fluxus in the past performed historic works and others new ones. This was the most successful performance format at the "Excellent" festival because, like the multiples produced for its Good Buy Supermarket, this format most emphasized the coexistence of various points of view.

All three evenings at Wiesbaden followed this format, while in Copenhagen, the *à la carte* approach was used only once. The other Nikolaj Kirke evenings consisted of two other formats: "Hire an Artist," whereby the audience could hire an artist by the minute or hour to perform with or for them, and a marathon twelve-hour event consisting largely of duration pieces where a single note might be played on the organ for an hour (Philip Corner), or every single note played cumulatively with each other (Eric Andersen). In the first, the audience was not sufficiently acquainted with each artist to make confident choices, so many of them wandered to the work stations looking for artists to hire. This aimless quality also characterized the marathon, except that on this occasion it functioned positively as people felt free to come and go as they got tired and to return whenever they wished. Especially successful on this day was Ben Vautier's piece. Sitting on top of a pillar high above the audience, he spent the afternoon writing and changing cardboard signs in front of him on an easel. These read, among other things, "Look at me," "Don't look at me," "Forget me," and "Sometimes I think Fluxus is boring."

Like "Da Capo," the "Excellent" festival, the *à la carte* process, and Good Buy Supermarket, opened a way for various ideas of Fluxus to coexist within the space of one context. Here it was permitted to be past for some and present for others, interactive with the audience and its own entity as well, inexpensive but with sufficient backing to generate an honorarium for each artist, and distinctly international in character. Yet it had the sociological cohesion of each artist determining their own work and interacting with the other artists, performing in each others' pieces and talking about them. This expansive yet comprehensible, varied yet integrated impression seems to be at the heart of Fluxus as a whole. It is an impression that though sometimes more successful than others is almost entirely limited to European exhibitions and collections. Why Europe? Perhaps because there countries are forced to interact with each other and the myth of the individual of genius is more easily tempered or perhaps the opposite is true; that the American taste for individual genius leads us to look for a single leader and a single reason for things being as they are. Perhaps, too, it has something to do with the German need to re-create the avant-garde in the wake of its destruction by the Nazis, and a tradition of group action within that context⁴⁸. At the same time, pluralism and group identity might also be convenient art-critical foils for ideologically evacuated formalism and the heroic 1950s. These possible explanations for why one version of a story is told at one site while another dom-

so dei multipli prodotti per il *Good Buy Supermarket*, anche qui si sottolineava la coesistenza di vari punti di vista.

A Wiesbaden tutte e tre le serate seguirono questo modello, mentre a Copenaghen il metodo *à la carte* fu utilizzato solo una volta. Le altre serate alla Nikolaj Kirke seguirono due diverse modalità: "Hire an Artist" in cui le persone del pubblico potevano noleggiare un artista (a minuti o a ore) perché si esibisse con o per loro; e una maratona musicale di dodici ore costituita per lo più da pezzi di lunga durata, in cui una singola nota poteva essere suonata dall'organo per un'ora (Philip Corner) oppure ogni nota veniva eseguita cumulativamente con le altre (Eric Andersen). Nel primo caso il pubblico non aveva abbastanza confidenza con gli artisti per poter scegliere in modo sereno, e in molti si aggiravano tra le stazioni di lavoro cercando qualcuno da noleggiare. Anche la maratona fu caratterizzata dalla stessa mancanza di obiettivi, ma in questo caso tutto funzionò meglio poiché la gente si sentì libera di andarsene quando se n'era stancata e di tornare quando lo desiderava. Quel giorno la pièce di maggior successo fu quella di Ben Vautier. Trascorse tutto il pomeriggio seduto su un pilastro, quindi molto più in alto del pubblico, scrivendo frasi su cartelli sempre diversi posizionati su un cavalletto davanti a sé. Scriveva per esempio: "Guardatemi", "Non mi guardate", "Dimenticatemi", "A volte penso che Fluxus sia noioso".

Come "Da Capo", anche "Excellent", il metodo *à la carte* e il *Good Buy Supermarket* aprirono la strada alla coesistenza di varie idee di Fluxus nello spazio di un unico contesto, in cui alcuni potevano essere passati e altri presenti, interagire con il pubblico ma anche essere un'entità a sé, essere a buon mercato ma con appoggi sufficienti a garantire un compenso per ogni artista, e avere un carattere decisamente internazionale. Eppure anche in quella manifestazione fu importante la coesione sociologica: ciascun artista sceglieva il proprio lavoro e interagiva con i colleghi, si esibiva anche nelle *performance* degli altri e ne parlava. Questa sensazione di apertura ma anche di intelligibilità, di varietà ma anche di integrazione sembra costituire il nodo centrale di Fluxus nel suo insieme. È una sensazione – anche se a volte è più forte e altre meno – quasi esclusivamente limitata alle mostre o alle collezioni europee. Perché l'Europa? Forse perché qui i paesi sono costretti a interagire l'uno con l'altro e il mito del genio viene più facilmente attenuato; o forse è vero il contrario, che il gusto americano per il genio individuale ci induce a cercare un singolo leader e un'unica ragione per cui le cose sono come sono. O forse la spiegazione ha a che fare con il bisogno tedesco di ricreare l'avanguardia distrutta dai nazisti, e con una tradizione per le azioni collettive presente in quel contesto⁴⁸. Tuttavia, per la critica d'arte, anche il pluralismo e l'identità di gruppo possono essere mezzi adatti a mettere in evidenza gli eroici anni cinquanta e un formalismo ideologicamente svuotato. Queste possibili spiegazioni del motivo per cui da un lato si racconta una versione della storia mentre altrove ne domina un'altra dimostrano che lo studio della fortuna di un movimento può rivelare informazioni sul soggetto ma anche sull'oggetto dell'indagine.

A questo punto la posta in gioco per una data versione di Fluxus diventa dolorosamente chiara. Che cosa rende eccellente una mostra? Forse gli aspetti più incisivi di tutti gli eventi del 1992; forse l'accoglimento delle variazioni interne e dei conflitti tra le diverse ideologie degli artisti Fluxus, come è accaduto in "Fluxattitudes"; ma si può anche dire che l'eccellenza ha a che fare con le idee trattate in "Excellent" e nel *Good Buy Supermarket*. In sostanza essa risiede nel carattere durevole e dinamico di Fluxus, quello che parla al tempo stesso di diversità e comunità, che appartiene a varie formazioni e diventa così luogo di educazione sull'arte e sul mondo e – dove possibile – su se stessi. Nelle pagine di questo volume potrete trovare un Fluxus davvero "eccellente". Ciò che di sicuro non troverete sono approfonditi apparati critici sulle opere più recenti degli artisti Fluxus, perché questi lavori sono stati ampiamente ignorati dalla critica d'arte ufficiale. Ma la colpa non è assolutamente del curatore, poiché non esiste quasi alcun articolo su

inates elsewhere indicate that the study of reception tells as much about the subject as it does about the object of inquiry.

It is at this point that what is at stake in a given version of Fluxus becomes painfully clear. What makes an exhibition excellent? It might include the strongest aspect of each exhibition of 1992. It would include acknowledging the internal variations and conflicts within Fluxus artists' ideologies like "Fluxattitudes"; at the same time as it would deal across concepts in the spirit of the "Excellent" festival and the Good Buy Supermarket. It is, after all, the enduring, dynamic character of Fluxus that speaks to diversity and community at once, that belongs to various formations, and thus functions as a site of education about art and the world and where possible yourself. In the pages of this volume you may find a Fluxus that is truly "excellent." What you will certainly not find is extensive critical writing on very recent work by Fluxus artists, because this work has been largely ignored by the art-writing establishment. This is not the fault of the editor at all, since almost no coverage of this work exists and cannot therefore be placed meaningfully in an anthology. That is not to say that there is not coverage of new work by Fluxus artists, but it does suggest that these individual works are seldom viewed through a lens of Fluxus concerns. It may initially seem like a digression, but these current works cast light and shadows on past work in interesting ways. I have sketched only a few of these out for you in the space of these very few pages. There remains much work to be done.

"Da Capo": new Fluxus works

German gallery owner René Block took great interest in Fluxus and related activities and represented many Fluxus artists in his Berlin-based gallery in the 1960s and 1970s. Later, Block became a major organizer of support for the group, as, among other things, director of the Künstlerprogramm, the organizer of the eighth Annual Sidney Biennial in 1990, and finally as director of the Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) exhibition and catalogue of 1995 an immense traveling exhibition and catalogue of historical and recent Fluxus work⁴⁹.

This exhibition, entitled "Fluxus: A Long Story with Many Knots. Fluxus in Germany, 1962-1994," indicates that Block prefers a strict beginning point (1962), but allows for contemporary production by Fluxus artists and avoids a seamless, narrative thread. Nonetheless, geographic and temporal specificity constitutes the curatorial premise behind the anniversary festivals that Block has organized in Wiesbaden and which then moved to other German cities, most notably Berlin and Kassel, home of the internationally acclaimed Dokumenta art fair. A comparison of the catalogues produced by Block for these exhibitions goes a long way towards establishing a history of Fluxus activities through to the present. The artists function with relative autonomy at these events. However, the choice of Wiesbaden, though historically defensible as the first Fluxus tour locale, does create a sense of arbitrariness. With the exception of a small, privately owned Fluxus museum, called the Fluxeum and run by Michael and Uta Berger, Wiesbaden is more a run-down bathing resort than a Mecca of contemporary art. Nevertheless, Block's festivals and catalogues have done much to keep Fluxus vital by providing much-needed material and moral support. Unlike many English-language catalogues and exhibitions that close Fluxus off at 1978, when Maciunas died, the catalogue titles of Block's festivals are temporally vast and therefore auspicious: *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, and *Fluxus Da Capo: 1962 Wiesbaden 1992*.

For my purposes, it is significant that in both cases the responsibility for defining Fluxus lay with the artist. The artists chose recent work themselves, thus making each choice significant in terms of each artist's self-construction as a contemporary Fluxus artist. In the 1992 catalogue, this effort was expanded to include artists' favorite texts about their work, which resulted in autobiography and self-criticism, as well as biography, criticism and philosophy by others. In a rather arbitrary at-

queste opere e perciò non vi è nulla da inserire significativamente in un'antologia. La mia affermazione non vuole denunciare la mancanza di scritti sui nuovi lavori degli artisti Fluxus, tuttavia suggerisce che solo raramente le singole opere sono lette attraverso la lente dei temi cari al movimento. Nello spazio di queste poche pagine ho cercato di delinearne qualcuno. Ma c'è ancora molto lavoro da fare.

Da Capo: nuove opere Fluxus

René Block, proprietario di una galleria d'arte a Berlino, si interessò molto a Fluxus e negli anni sessanta e settanta espose le opere di numerosi rappresentanti del movimento. In seguito diventò un importante organizzatore di iniziative a sostegno di Fluxus, in qualità tra l'altro di direttore del DAAD Künstlerprogramm, di organizzatore dell'ottava Biennale di Sidney nel 1990 e infine di direttore della mostra del 1995 dell'Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) e del relativo catalogo – un'immensa esibizione itinerante accompagnata dal catalogo di opere storiche e recenti di Fluxus⁴⁹. Il titolo, *Fluxus: A Long Story with Many Knots. Fluxus in Germany, 1962-1994*, indica che Block individuava un punto d'inizio preciso, il 1962, tuttavia accolse la produzione Fluxus contemporanea ed evitò un percorso narrativo senza soluzione di continuità. Tuttavia, la specificità geografica e temporale costituiva il presupposto curatoriale alla base degli eventi organizzati da Block a Wiesbaden e poi passati in altre città tedesche – in particolare Berlino e Kassel, sede di Documenta, la prestigiosa rassegna d'arte contemporanea nota a livello internazionale. Il confronto fra i cataloghi prodotti da Block per queste mostre contribuisce a delineare una storia delle attività di Fluxus fino a oggi. Nei suoi eventi gli artisti godevano di una relativa autonomia. Tuttavia la scelta di Wiesbaden, pure storicamente difendibile in quanto sede del primo tour di Fluxus, genera comunque un senso di arbitrarietà. Se si esclude un piccolo museo Fluxus privato, chiamato Fluxeum e diretto da Michael e Uta Berger, Wiesbaden è più una stazione balneare in disuso che un paradiso dell'arte contemporanea. In ogni caso, gli eventi e i cataloghi di Block hanno contribuito ad alimentare la vitalità del movimento fornendo un indispensabile supporto materiale e morale. A differenza di numerose mostre e cataloghi in lingua inglese che chiudono Fluxus al 1978, anno della morte di Maciunas, i titoli delle pubblicazioni di Block abbracciano un vasto arco temporale e sono quindi di buon auspicio: *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, e *Fluxus Da Capo: 1962 Wiesbaden 1992*.

Ai fini del mio ragionamento, è importante il fatto che in entrambi i casi la responsabilità di definire Fluxus sia stata lasciata agli artisti, ciascuno dei quali selezionò alcune tra le proprie opere recenti, cosicché ogni scelta fu significativa per la definizione di sé come artista Fluxus contemporaneo. Nel catalogo del 1992 questo impegno si ampliò fino a comprendere i testi preferiti dagli artisti sulle loro opere: da autobiografie e autocritiche, agli scritti biografici, critici e filosofici composti da altri. In un tentativo piuttosto arbitrario di allargare il numero dei partecipanti oltre quelli presenti alla celebrazione del primo anniversario a Wiesbaden, nel 1992 Block inserì un artista supplementare per ogni punto cardinale (Nord, Sud, Est, Ovest) insieme a "una sorpresa". Nell'elenco comparso sul poster disegnato da Benjamin Patterson come una "lista della spesa" sono presenti vari personaggi che avevano partecipato all'evento del 1962, tra i quali Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Patterson e Emmett Williams. La dimensione storica fu introdotta invitando John Cage, che purtroppo morì poco prima dell'inaugurazione.

Oltre a loro, Henning Christiansen, artista spesso seguace di Fluxus Danimarca, rappresentava il Nord; Joe Jones, americano espatriato che trascorse gran parte della vita in Italia era il Sud; il cecoslovacco Milan Knížák, legato a Fluxus da molto tempo, era l'Est; Geoffrey Hendricks, di New York, era l'Ovest. È da notare che la premessa storica combinata con queste aggiunte alquanto arbitrarie implicava l'impossibilità di includere alcuni membri costantemente attivi della comunità Fluxus. Gli assenti furono: Eric Andersen (Danimarca), Philip Corner (Stati Uniti), Taka-

tempt to expand the number of artists beyond those present at the first Wiesbaden Fluxus festival, Block included an additional artist from each of the cardinal points (north, south, east and west) as well as "one surprise." Listed on the poster, designed by Fluxus artist Benjamin Patterson as a "Shopping List," are artists who were present at the 1962 festival, including Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Patterson and Emmett Williams. The historic dimension was introduced with the invitation of John Cage, who unfortunately died shortly before the opening. Henning Christiansen, a sometime Fluxus adherent from Denmark, represented the north; Joe Jones, an American expatriate Fluxus artist who spent much of his life in Italy, represented the south; Milan Knížák, a Czechoslovakian artist with long-standing ties to Fluxus, represented the east; and Geoffrey Hendricks, a Fluxus artist from New York City, represented the west.

Notably, the historic premise combined with these rather arbitrary additions meant that some consistently active members of the Fluxus community could not be included. Absent were Eric Andersen (Denmark), Philip Corner (America), Takako Saito and Mieko Shiomi (Japan), and Ben Vautier (France), not to mention a long list of sometime cohorts Jean Dupuy (France), Ken Friedman (Norway), Willem de Ridder (Holland), and Bengt af Klintberg (Sweden). Artists long out of touch with Fluxus for various reasons were also essentially absent. These include George Brecht, Yoko Ono, Arthur Köpcke, Robert Filliou and Robert Watts the latter three deceased. The 1982 Wiesbaden festival included many of these and more, but offered less exposure to each artist. Exclusions and numeric limitations notwithstanding, Block's decision to limit the number of artists in 1992, while alternately historic (the original artists) and arbitrary (the cardinal directions), did provide for a rare opportunity to see some scope in each individual's work.

The choice of additional artists also provides for interesting examples of the type of issue inherent in the long-term practices of a group of artists. Certainly Fluxus artists can and do make work that they do not consider Fluxus-related. Significantly, many artists long associated with each other in New York or elsewhere, simply did not make the fateful trip to Wiesbaden in 1962. This would include Joe Jones, the representative from the south, and probably the least contestable direction-based participant. The case for inclusion of Knížák is more complex. He was in close contact with some artists and not others a fact that extends the scope of community beyond the network of regular and extensive group contact.

Similarly, as a Czech artist he was often held to constraints of censorship, which meant that much of his contribution to Fluxus was confined to what he could send by mail, in particular a magazine called *Aktual*. His recent work reflects these difficulties. Thus it requires some analysis as Fluxus, but also as eastern bloc, work. Third, Block's addition of Geoffrey Hendricks recognizes the issue of serial generations of Fluxus artists. Unlike the other direction-based additions, he was not yet closely associated with the group in 1962 and did not begin a regular and intensive association until later. However, he has been a vital and active associate since that time. His inclusion implies difficulties in too strictly associating Fluxus participation with a particular moment in time. Similarly, Hendricks is a painter of sky images, which, though painted on a variety of surfaces that range from objects to canvases, complicate the habitual association of Fluxus with iconoclastic, fragmented or ephemeral practices.

During the historic tour of 1962 Joe Jones remained in his native city of New York, house-sitting for Alison Knowles and Dick Higgins in their loft on Canal Street. While there he produced his first self-playing instruments. These consist largely of stringed instruments but have also included pianos, drums and wind instruments. They have changed very little over the years. The most dramatic change came with the introduction of solar power. Jones used solar cells to rig up the instruments to the environment itself. The machines work like this: A small rotary motor is attached, usually by a wire, so that it hangs in close proximity to the instrument's primary sound-

ko Saito e Mieko Shiomi (Giappone), Ben Vautier (Francia), per non citare una lunga lista di simpatizzanti occasionali: Jean Dupuy (Francia), Ken Friedman (Norvegia), Willem de Ridder (Paesi Bassi) e Bengt af Klintberg (Svezia). Mancarono all'appello anche artisti che da molto tempo non avevano contatti col movimento per varie ragioni. Tra questi George Brecht, Yoko Ono, Arthur Köpcke, Robert Filliou e Robert Watts, gli ultimi tre deceduti. Il festival di Wiesbaden del 1982 aveva visto la partecipazione di molti di loro e di altri ancora, tuttavia aveva offerto una minore possibilità di contatto con ciascuno. A parte le esclusioni e le restrizioni numeriche, la decisione presa da Block nel 1992 di limitare il numero degli artisti – al tempo stesso segno di fedeltà storica (gli artisti originali) e di arbitrarietà (i punti cardinali) – offrì al pubblico la rara opportunità di osservare una certa ampiezza nella produzione artistica di ciascuno.

La scelta di inserire partecipanti aggiuntivi fornisce inoltre interessanti esempi del tipo di problematiche collegate con l'attività di un gruppo unito da molto tempo. Certamente gli artisti Fluxus possono realizzare – e lo fanno – opere che non considerano legate al movimento. È significativo che numerosi personaggi a lungo associati l'uno all'altro a New York o altrove, nel 1962 semplicemente non fecero quel fatidico viaggio a Wiesbaden. Tra gli altri Jo Jones, rappresentante del Sud e forse il meno contestabile tra quelli inseriti con i punti cardinali. L'inclusione di Knížák è un caso più complesso: egli era in stretto contatto con alcuni artisti e non con altri e ciò allarga l'ampiezza della comunità oltre la rete dei contatti regolari e vasti del gruppo.

Inoltre, poiché era di nazionalità ceca, era spesso sottoposto ai vincoli della censura e i suoi contributi a Fluxus, in particolare una rivista intitolata "Aktual", dovevano limitarsi a ciò che riusciva a spedire per posta. La sua produzione recente rifletteva queste difficoltà e quindi bisogna considerarla non solo in relazione a Fluxus, ma anche nel contesto del blocco orientale. Con la terza aggiunta, quella di Geoffrey Hendricks, Block riconobbe la questione delle generazioni "seriali" di artisti Fluxus. A differenza degli altri colleghi che rappresentavano i punti cardinali, nel 1962 Hendricks non era ancora strettamente associato al gruppo e solo molto più tardi diede inizio a una collaborazione regolare e intensa diventandone un elemento vitale e attivo. La sua inclusione evidenzia quindi le difficoltà che sorgono se si vuole associare troppo precisamente la partecipazione a Fluxus con uno specifico momento nel tempo. Inoltre Hendricks è un pittore di cieli e, nonostante li dipinga su una varietà infinita di superfici, dagli oggetti alle tele, questo aspetto rende più problematica l'abituale associazione di Fluxus con pratiche iconoclaste, frammentate o effimere.

Durante le tappe della storica mostra del 1962, Joe Jones rimase a New York, sua città natale, sorvegliando il loft di Alison Knowles e Dick Higgins in Canal Street in loro assenza. In quel periodo produsse i primi strumenti musicali autosuonanti: per la maggior parte erano a corda, ma poi compresero anche pianoforti, percussioni e strumenti a fiato. Nel corso degli anni sono cambiati pochissimo e l'evoluzione più evidente è avvenuta con l'introduzione dell'energia solare, infatti Jones ha usato le cellule solari per collegare gli strumenti all'ambiente. Le macchine funzionavano così: un piccolo motore rotativo era sospeso, di solito con un filo, nelle immediate vicinanze dell'area sonora primaria dello strumento, per esempio sopra le corde al centro del violino, della chitarra o dell'arpa, oppure sopra la pelle del tamburo; un congegno sonoro – elastici o palline – collegato al motore sfiorava velocemente la superficie sonora dello strumento. Al Fluxum di Wiesbaden è conservata una piccola chitarra suonata da un motore rotativo corredato di elastici. Il suono, un tintinnio punteggiato di sussurranti fruscii e di occasionali colpi, comunica una gamma di esperienze musicali che spazia dal lirismo allo shock sonoro. Alla commemorazione del 1992 a Wiesbaden, Jones diresse un concerto di strumenti a energia solare di dimensioni di gran lunga superiori a quelle della scultura-orchestra in mostra qui, durante il quale ciò che con un unico strumento risultava poetico si trasformò in una complessa rete di suoni e ciò che con un solo strumento era semplicemente un suono allarmante, diventò sublime.

Dick Higgins
Verona, 1981
© Archivio Garghetti



Gli strumenti di Jones aprono un intero universo di questioni critiche. La più importante riguarda il concetto di genio musicale nelle esecuzioni orchestrali: il fatto che delle macchine possano generare un suono significativo mette in dubbio la cultura del virtuosismo. Esiste un precedente storico per questo accostamento. Nel 1913 il compositore futurista Luigi Russolo costruì uno strumento per generare rumori chiamato "Intonarumori", che produceva scoppi, crepitii, ronzii imitando il paesaggio sonoro della città moderna. L'Intonarumori è chiaramente diverso dagli strumenti di Jones dal momento che i suoni meccanici di quest'ultimo non sono di per sé imitativi, tuttavia entrambe le invenzioni mettono in crisi la cultura del virtuosismo musicale, offrendo un'alternativa possibile.

Lo stesso si può dire del contributo di Dick Higgins a Wiesbaden nel 1992. La sua opera, *His Gateway (for Pierre Mercure), 1992*, era costituita da un atrio traboccante di piccoli e grandi oggetti metallici di scarto (pezzi di auto arrugginite, molle, bobine, pale di ventilatori e così via) che, disturbati dal passaggio del visitatore, producevano suoni urtando uno contro l'altro. Mediante microfoni a contatto collocati sugli oggetti, i suoni venivano "amplificati e trasmessi, a volume piuttosto alto, attraverso due altoparlanti"⁵⁰. Il giorno dell'affollatissima inaugurazione, il contatto tra i metalli arrugginiti e i tonfi sordi sulle pareti dell'atrio produssero il suono di enormi gong oppure di auto che si scontrano. Questa enorme cassa di risonanza *cum* atrio, dalla sonorità di tipo nettamente industriale, richiama più da vicino gli effetti dello strumento di Russolo anche se è priva dell'aspetto imitativo o rappresentativo che caratterizzava l'esperimento futurista. È significativo che *Gateway* richieda la presenza di visitatori. Di fronte alla rara occasione di cogliere il rapporto tra corpo e macchina, da solo e nella folla, il visitatore/performer può acquisire una consapevolezza critica di questa esperienza artistica come di una pièce di vita vissuta.

Oltre ai numerosi saggi teorici e filosofici su Fluxus, Higgins produsse le proprie poesie sonore e visuali. Inoltre fu pittore, compositore e *performance* artist. È interessante la sua scelta di questa scultura per l'evento di Wiesbaden, poiché essa si collega ad altre opere, specialmente *performance* e composizioni. Probabilmente Higgins è noto soprattutto per gli spartiti figurati di *Danger Music* e per le composizioni musicali dal titolo *Thousand Symphonies*, in cui si sparava con una mitragliatrice su fogli di carta da musica che poi venivano spruzzati di vernice spray. Lo spartito (non esposto) risultava dalla vernice spray che, passando attraverso i fori lasciati su un foglio dalla mitragliatrice, lasciava il segno su quello successivo. La violenza della partitura sinfonica è palpabile nelle tracce dei colpi esplosivi, che a loro volta evocano la musica strumentale. Non esiste più la volontà del compositore di armonizzare ogni nota scrivendola a mano. L'atto del comporre è un gesto diretto, insieme di distruzione e creazione, che genera invece un'immagine viscerale per chi guarda o ascolta. Un incontro altrettanto diretto, questa volta tra performer e strumentista, si avverte in *Danger Music #2* di Higgins, eseguita a Wiesbaden nel 1962. In quell'occasione, la testa dell'artista veniva rasata dalla moglie, l'artista Fluxus Alison Knowles.

Di fronte a *Gateway*, il visitatore trovava un'installazione di Geoffrey Hendricks intitolata *For Wiesbaden Fluxus, 1992*. Tra l'agitarsi di oggetti musicali fatti con materiale di scarto e questa sala piena di immagini che raffiguravano cieli con varie gradazioni di luce solare o nuvolosi, nell'oscurità o nella luce lunare il contrasto era enorme. Appesi a scale, i cieli sembravano tanto più reali perché accostati a terra sparsa sul pavimento e a un cumulo di pietre. La figurazione aveva trovato, per così dire, il suo habitat in Fluxus. Come Higgins, anche Hendricks si interessava da tempo all'incontro diretto tra corpo e ambiente; ricordiamo per esempio *Body/Hair, May 15, 1971*, in cui l'artista si radeva da capo a piedi.

Tuttavia, nel caso di installazioni come questa, per sostenere la sua causa Hendricks preferì la figurazione. I dipinti all'acquarello oscillavano per le leggere correnti d'aria presenti nello spazio espositivo. Erano eseguiti in modo squisitamente tradizionale: ogni cielo testimoniava la gran-

ing area for example, over the strings in the middle of the body of a violin, guitar or harp, or just above the skin of a drum head. Attached to the rotary motor, a sounding device, such as rubber bands or balls, spins across the sounding surface of an instrument. In an example in the Wiesbaden Fluxum, a small guitar is played by a rotary motor equipped with rubber bands. The sound, a tinkle punctuated by whispering caresses and the occasional thwack, communicates an expanse of musical experiences that range from the lyrical to the startling. At the 1992 festival in Wiesbaden, Jones conducted a solar-powered concert of these instruments at a magnitude far exceeding the assembled sculptural "orchestra" shown here. At this greater scale, what was lyrical in one instrument became a complex web of sound in many, and what was merely startling in a single instrument became sublime.

A constellation of critical issues lies at the core of Jones' instruments. Uppermost among them is the concept of musical genius in orchestral performance. That machines can generate significant sound places the culture of virtuoso performance in doubt. There is a history of such associations. Luigi Russolo was a Futurist composer who built noise instruments in 1913, called "Intonarumori," that ground, sputtered and screeched in imitation of the sounds of the modern city. These Intonarumori clearly differ from Jones' instruments insofar as Jones' mechanical sounds are not imitative *per se*. Both Jones' and Russolo's work, however, threatens the culture of musical virtuosity and offers a viable alternative.

The same might be said of the contribution to Wiesbaden in 1992 offered by Dick Higgins. His *Gateway (for Pierre Mercure), 1992* consisted of a hallway filled with large and small metallic refuse objects (rusty car parts, springs, coils, fan blades, and so on) that would sound against each other when disturbed by the passage of a visitor. By way of contact microphones placed on the objects, the sounds were "amplified and broadcast, rather loud, through two loudspeakers"⁵⁰. At the crowded opening, the metal objects sounded alternately like massive gongs and car accidents, brushing rusty metal and deadened thuds into the walls of the hallway. Distinctly industrial sounding, this massive sounding-box cum hallway more closely recalls the effect of Russolo's machines, albeit minus the imitative or representational feature of the Futurist experiment. Significantly, the *Gateway* requires visitors. In a rare glimpse of the relationship between bodies and machines, alone and in crowds, the visitor/performer may be made critically aware of this art experience as of a piece with life experience.

Higgins has written several theoretical and philosophical essays about Fluxus, as well as producing his own visual and sound poetry. He is also a performance artist, painter and composer. It is significant that he chose this sculpture for the Wiesbaden show. It relates to other works, particularly performance and composition. Higgins is perhaps best known for his "Danger Music" performance scores and his "Thousand Symphonies" musical compositions. These symphonies originate in music paper being shot through with a machine-gun and then spray painted. The resulting score (not shown) occurs when the spray paint passes through the machine-gunned paper and on to another sheet of music paper. The violence of the symphonic score is palpable in the shreds of ballistic evidence that in turn evoke instrumental music. Gone is the composer's will in calibrating the effect of each note as it is handwritten. Instead, the composer's will as direct gesture, simultaneously of destruction and creation, creates a visceral image for the viewer and listener. A similarly direct encounter, this time between the performer and the "instrumentalist," can be felt in Higgins' *Danger Music #2*, which was performed in Wiesbaden in 1962. In that piece, the artist had his head shaved by his wife, the Fluxus artist Alison Knowles.

On the other side of the *Gateway*, the visitor encountered an installation by Geoffrey Hendricks entitled *For Wiesbaden Fluxus, 1992*. There was the extreme contrast between the flailing junk instruments and a room full of representational images of skies in various degrees of sun-

de abilità dell'artista nel fissare i fugaci momenti del paesaggio in continuo mutamento. Hendricks appartiene chiaramente a una stimata schiera di paesaggisti in cui dovremmo includere anche Alexander Cozens e Joseph Mallord William Turner, due figure storiche che seppero ritrarre magistralmente i mutevoli effetti delle variazioni atmosferiche.

Il tema della fugacità e l'installazione delle immagini come appendici di elementi relativi alla costruzione (la scala) e alla terra (pietra e terriccio) fanno riferimento al carattere effimero e alle contingenze ambientali caratteristici delle opere di Jones e Higgins di cui abbiamo appena parlato. Ma come dobbiamo interpretare il loro carattere innegabilmente rappresentativo? Come si colloca questo riferimento storico all'interno di Fluxus? I critici hanno spesso definito l'avanguardia come luogo di azione critica nell'ambito della cultura tradizionale – l'autore Thomas Crow la chiama "il settore ricerca e sviluppo dell'industria culturale"⁵¹. Seguendo questo ragionamento, l'opera di avanguardia fallisce quando si avvicina alla cultura ufficiale e, se mai ha successo, il motivo risiede nella sua critica unilaterale dell'industria – anche se la descrizione di Crow vuole la suddetta critica sempre ingabbiata nell'industria culturale ufficiale. Gli artisti d'avanguardia, quindi, sono ingenui – nella migliore delle ipotesi – se pensano di poter influenzare la cultura e nella peggiore sono falsi e il loro essere anti-istituzionali è solo una posa. In questo contesto valutativo, l'opera di Hendricks offre molti spunti di riflessione. I suoi cieli dipinti e gli oggetti che li circondano testimoniano il recupero di varie pratiche artistiche all'interno di una tematica d'avanguardia. L'indifferenziato rifiuto della cultura, tradizionalmente associato con l'avanguardia storica, viene affidato a un sistema sottile e complesso di accettazione (i dipinti) e rifiuto (gli oggetti *ready-made* che li espongono). In quest'ottica, Fluxus non può essere definito avanguardia nel senso istituzionale di Burger, né strettamente neoavanguardia nell'accezione peggiorativa del termine. Il tentativo del visitatore di collocare i dipinti di Hendricks nella ristretta categoria stilistica dell'iconoclastia o dell'anti-virtuosismo è vano.

Un'altra possibile spiegazione della strana potenza dei suoi dipinti potrebbe risiedere nel loro rapporto con una certa tipologia di Fluxus. Per chiarire questo concetto ricorrerò allo schema hegeliano della dialettica, che prevede una tesi, poi un'antitesi e infine una sintesi di entrambe le posizioni. Come indica la complessa struttura della storia di Fluxus, queste fasi non necessariamente sono in rapporto sequenziale l'una con l'altra, anzi possono coesistere come elementi strutturali del carattere dialettico del movimento. In sostanza, nonostante la varietà delle iniziali *performance* e produzioni Fluxus, si può ancora parlare di un genere di pratiche artistiche – performative, multiple e spesso effimere – che caratterizza molte opere degli esordi. Questa in breve è la tesi. Owen Smith lo definiva il fondamento "utile" delle *performance* e delle pubblicazioni del Fluxus dei primi tempi. L'antitesi risiederebbe nella tendenza alla varietà delle tecniche usate per le *performance* e alla produzione di oggetti unici che caratterizza le prime espressioni di Fluxus, come per esempio l'arcobaleno di Ay-O. Ciò spiegherebbe lo spostamento in direzione degli oggetti unici e della definizione di gruppo che è all'origine del rifiuto di "Fluxshoe" e che identifica il Fluxus degli anni settanta con la pièce di Andersen – anche se, come indicano le date degli esempi forniti, il rapporto non è cronologico.

I cieli di Hendricks, quindi, costituirebbero la soluzione o sintesi di queste possibilità. Le scale, le pietre e la terra sono *objets trouvés* sulla scia dei *ready-made* di Duchamps, mentre le immagini del cielo sono la testimonianza di una tradizione pittorica – anche se è quella che ritrae i mutevoli effetti delle variazioni atmosferiche. Inoltre, nel corso degli anni Hendricks ha coperto di cieli dipinti vari oggetti, tra cui il suo stesso corpo. Quindi i suoi quadri sono letteralmente (le scale) e figurativamente (come supporti dell'immagine) fondati sulla tradizione del *ready-made*. Nel loro essere una fusione tra il *ready-made* e la pittura tradizionale del Novecento, essi sembrano indicare che tutte le modalità possono essere appropriate per garantire lo status tradizionale di og-

shine, cloudiness, darkness and moonlight. Hung from ladders, the sky paintings seemed all the more real *vis-a-vis* their proximity to earth strewn across the floor and a pile of stones. Representation has, as it were, come home to roost in Fluxus. Like Higgins, Hendricks has a long-term interest in direct encounters between the body and its environment, for example his *Body/Hair, May 15, 1971*, in which the artist shaved his body.

However, in the case of installations like this, Hendricks has chosen the path of representation to state his cause.

The watercolor paintings moved with the gentle breezes they encountered in the exhibition space. They are, moreover, exquisitely and traditionally painted. Each sky testifies to the artist's great skill at capturing fleeting moments in the ever-transforming landscapes of the sky. Hendricks clearly belongs to an esteemed canon of landscape painters that would have to include Joseph Cozens and Joseph Mallord William Turner two historical figures who excelled in capturing these fleeting effects.

This fleeting subject matter and the installation of the images as appendages of construction elements, a ladder, and earth elements, soil and stone, reference the ephemerality and environmental contingencies that belong to the works discussed thus far by Jones and Higgins. But what are we to make of their insistent representational character? What place might this historic reference have within Fluxus? Critics repeatedly consign the avant-garde to a site of critical practice within traditional culture, what the author Thomas Crow calls the "research and development wing of the culture industry"⁵¹. According to this line of argument, avant-garde work fails as it approaches official culture, and, where it succeeds at all, it does so because of its unilateral critique of the industry, this despite Crow's description of said critique as always cooped by an official culture industry. Avant-garde artists are, then, at best naive for thinking they might affect culture or at worst counterfeit in their anti-institutional pose. Within this context of valuation, Hendricks' work offers food for thought. His sky paintings and the objects that surround them testify to the recuperation of a variety of practices within an avant-garde thematic. The uniform rejection of culture traditionally associated with the historic avant-garde has been given over to a nuanced and complex system of affirmation (the paintings) and rejection (the *ready-mades* that display them). Thus, Fluxus cannot be defined as an avant-garde in Burger's institutional sense, nor as a strictly neo-avant-garde in the pejorative sense of the term. The visitor struggles in vain to locate these paintings in a closed, stylistic category of iconoclasm or anti-virtuosity.

Another explanation for the strange power of these paintings might be their placement relative to a typology of Fluxus. Toward this end, I turn to the Hegelian frame of argument: a thesis is made, then an antithesis, and, finally, a synthesis of both positions. As the complex structure of Fluxus history indicates, these phases need not be in sequential relationship to each other, but rather might coexist as structural elements in the argumentative character that is Fluxus. Thus, despite variety in early Fluxus performance and production, one can still speak of a family of practices performative, multiple and often ephemeral that characterize much early Fluxus work, a thesis in short. Owen Smith's piece characterized this as the "useful" performance and publications basis of early Fluxus work. The antithesis of this performance and publications (or multiple) basis would lie in the push for variety of performance techniques and unique object production that is immediately contingent on the earliest expressions of Fluxus, such as Ay-O's rainbow paintings, for example. These would reflect the movement towards unique objects and group definition that lies behind the rejection of the "Fluxshoe" and which typifies "Fluxus" in the 1970s in Anderson's piece though the relationship is not chronological as the dates of my examples might suggest.

Hendricks' sky works, then, would constitute the resolution, or synthesis, of these possi-

getto d'arte. Le sue opere suggeriscono che in un contesto artistico è assolutamente accettabile che tutti gli oggetti siano rappresentativi in quanto rispecchiano una realtà esterna al contesto artistico.

L'opera *New Paradise*, con cui Milan Knížák partecipò alla mostra "Da Capo" del 1992, consisteva nell'esposizione di composite creaturine dorate e futuristici aeroplani argentati su una piattaforma a specchio. Il bestiario comprendeva un serpente con la testa di leone, uno squalo con la testa di elefante, un'anatra con la testa di bulldog, il corpo di un drago con i piedi di un canguro e la testa di capra; i velivoli sembravano l'unione di aerei da caccia e pezzi di chitarre heavy-metal. Come le creature fantastiche che popolano i margini dei manoscritti medievali, questi esseri risultavano dall'unione di parti impossibili da conciliare. Knížák si cimentò così in un matrimonio alchemico degli opposti che, rovesciati sullo specchio della base, offrivano inoltre infinite possibilità di riconfigurazioni organiche.

Le sue creature evocano un territorio familiare a Fluxus, in particolare riguardo ai problemi del corpo umano considerato un'entità organica in un ambiente artificiale o urbano. Eppure il carattere innegabilmente figurativo, lo sgargiante impiego di oro e argento, oltre allo statico piano di specchio, collocano quest'opera di Knížák nell'ambito di un'estetica materialistica considerata del tutto estranea a molti colleghi Fluxus. È significativo che l'artista fosse originario della Cecoslovacchia, infatti questa conciliazione di opposti può rappresentare una bizzarra riconciliazione delle due culture europee, occidentale e orientale, con da un lato un capitalismo grossolanamente materiale e dall'altro la rappresentazione grottesca dell'oppressione. Inoltre la raffigurazione del mito, della fantasia e di creature assemblate e viste come "reali" – dal momento che occupano uno spazio concreto in quanto sculture in miniatura – ha a che vedere con il perdurare del realismo socialista che per gran parte del Novecento ha dominato la scena artistica ufficiale al di là della "cortina di ferro".

Pur essendo particolarmente esposto agli effetti della politica culturale oppressiva voluta dalle autorità del suo paese, tra il 1963 e il 1968 Knížák partecipò a varie *performance* di strada a Praga e Marienbad e nel 1966 a Fluxus Praga. La maggior parte di questi eventi ebbe luogo grazie al coordinamento e all'organizzazione del gruppo "Aktual" (da lui fondato nel 1964 con Jan Mach, Vít Mach, Sonia Švecová, Jan Trtílek e Robert Wittmann). Le loro attività erano spesso accompagnate da giornali, oggetti e poster autoprodotti ed è in gran parte grazie a queste pubblicazioni che Knížák entrò a far parte della vasta comunità degli artisti Fluxus. Nonostante le minacce alla sua incolumità, Knížák si recò spesso in Occidente e il suo primo viaggio fu proprio quello del 1968 negli Stati Uniti, su invito di George Maciunas. Oltre a vari riconoscimenti, grazie al sostegno ricevuto anche da molti altri colleghi appartenenti a Fluxus da parte del direttore del programma René Block, Knížák ottenne una borsa di studio del DAAD per un soggiorno a Berlino. Dal 1990 è direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Praga.

Grazie alla sua recente affiliazione istituzionale, al passato burrascoso di artista clandestino in un contesto totalitario e ai suoi viaggi da un lato all'altro della linea di confine della Guerra Fredda, Knížák incarna letteralmente le opportunità e i problemi di un artista del blocco orientale in un contesto occidentale. Ma in che modo il nuovo potere di Knížák e il suo riconoscimento sono emblematici di una diversa ideologia politica dominante? La ratifica ufficiale degli artisti prima considerati outsider è forse legata all'affermazione di orientamenti politici ed estetici associati all'Occidente per tutta la Guerra Fredda? È per questo che Knížák ha deciso di produrre queste figurine disturbanti, persino volgari, che somigliano così tanto alla paccottiglia in vendita nei grandi magazzini occidentali? Per fortuna il pubblico non riesce tanto facilmente a risolvere queste questioni. Nonostante il carattere kitsch dei materiali e della presentazione delle statuine, esse rappresentano creature animali fuse in singoli corpi grotteschi e studiandole allo specchio si è indotti

bilities. The ladders, stones and earth are found objects in the tradition of Duchamp's ready-mades, while the sky images bespeak a painterly tradition, albeit a tradition of representing the fleeting effects of the weather. What is more, historically Hendricks has covered many objects, including his own body, with sky paintings. Thus these paintings are literally (the ladders) and figuratively (as image supports) constituted by the ready-made tradition. In what amounts to a conflation of the ready-made and painterly traditions of the twentieth century, Hendricks' paintings seem to imply that all modes can be appropriated to a traditional art-object status. These works imply that in an art context it may well be that all objects are representational insofar as they represent a reality outside of the art context.

Milan Knížák's contribution to the "Da Capo" "New Paradise" consisted of a display of gilded, composite creatures and silver-toned futuristic airplanes on a mirrored platform. Composite creatures included a snake with a lion's head, a shark with an elephant's head, a duck with a bulldog's head, and a dragon's body with kangaroo feet and a goat's head. The airplanes look like composites of fighter jets and heavy-metal guitars. Like the composite creatures that people the margins of medieval manuscripts, these beings bring together two mutually exclusive objects. In bringing these elements together, Knížák engages in an alchemical marriage of opposites. Inverted in the mirror base, the possibilities for organic reconfigurations seem limitless.

Particularly with regard to the problems of the organic human body in an artificial or urban environment, these creatures evoke familiar Fluxus territory. And yet their insistent representational character and the gaudy use of gold and silver and the hyper-static plane of mirror, place Knížák's works here in a materialistic esthetic quite alien to many of his Fluxus comrades. It is significant that he comes from Czechoslovakia. This reconciliation of opposites may speak to a grotesque reconciliation of eastern and western cultures, of a grossly material capitalism on one hand, and a grotesque of oppression on the other. What is more, to represent the world of myth, of fantasy, and of conglomerate creatures as "real" insofar as they inhabit real space as sculptural miniatures has implications for the persistent Socialist Realism that dominated the official art scene behind the Iron Curtain for much of the twentieth century.

While Knížák was particularly vulnerable to the oppressive cultural policies engendered by officials in his homeland, between 1963 and 1968 he was engaged in street performance in Prague and Marienbad, which included a Prague Fluxus in 1966, and most of which took place under the coordinated organizational auspices of his group Aktual (founded in 1964 with Jan Mach, Vít Mach, Sonia Švecová, Jan Trtílek and Robert Whitman). Hand-produced newspapers, objects and posters accompanied these activities, and it is largely through these publications that Knížák participated in the extended community of Fluxus artists. Despite threats to his security, Knížák traveled frequently to the West, beginning in 1968, when he went to the USA at George Maciunas' invitation. Among other things, Knížák won a DAAD award for residence in Berlin, and, like many Fluxus artists, was supported in the receipt of that award by the program director René Block. Since 1990 Knížák has been director of the Academy of Visual Arts in Prague.

In his recent institutional affiliation, his threatened past as a clandestine artist in a totalitarian context and his movement back and forth between the two sides of the cold-war border, Knížák literally embodies the possibilities and problems of Eastern-bloc artists in a western context. The transition is uneasy. How is Knížák's new-found power and recognition emblematic of a transformed dominant political ideology? Is there an inherent problem of official recognition of previously "outsider" artists as an affirmation of political and esthetic orientations commonly associated with the West throughout the cold war? Is this why he chose to produce these disturbing, even tacky, figurines that look like so much department-store kitsch in the West? Fortunately, the audience cannot resolve these dilemmas so easily. Kitschy as the figurines are in material and presentation,

a osservarne la parte inferiore, scoprendo le distorsioni della figura che risultano da uno sguardo molto ravvicinato.

Che dire dell'antico adagio di Socrate, secondo cui una vita senza ricerca non merita di essere vissuta? Almeno nel contesto da cui Knížák è nato, l'abitudine alla ricerca e all'indagine poteva mettere a rischio la vita stessa. Eppure nel nostro contesto – o più esattamente nel mio, in America – questi oggetti perdono la loro valenza critica e sembrano conformarsi a una lunga teoria di oggetti figurativi e bizzarri, utili solo a confermare lo status dell'arte come merce o anche peggio a trasformare in feticcio ogni oggetto estraniato. Questo potrebbe essere il motivo per cui le statue di Knížák sembrarono così strane nel contesto di "Da Capo", anche se senza alcun dubbio avevano lo stesso diritto di qualsiasi altra opera di dichiararsi appartenenti a Fluxus.

Inoltre il loro accostamento di caratteristiche opposte riecheggia i meccanismi di ristrutturazione caratteristici di alcune poesie di Emmett Williams. In *Four-Directional Song of Doubt* (Canzone del dubbio tetradirezionale) – "poesia concreta, canzone, quintetto strumentale, istruzioni per danzatori e quadro" di Emmett Williams, eseguita a Wiesbaden nel 1962 – un coro di cinque elementi legge da biglietti posti ai punti cardinali parole della frase "You just never quite know" (Non si può mai sapere)⁵². I cartoncini sono suddivisi in griglie da cento quadratini e poi segnati con dieci punti (ognuno dei quali sta per una parola) collocati in progressione lineare. Un metronomo batte cento colpi e le parole possono essere pronunciate o sostituite da suoni o gesti. Il dubbio, il doppio senso, riguarda sia la negazione della possibilità della conoscenza (dubitare) sia l'esecuzione casuale del testo stesso. La frammentazione della frase, dell'unità linguistica, ha precedenti illustri nelle poesie del cabaret Dada di Tristan Tzara, in cui le parole venivano estratte da un cappello e recitate a caso. Tuttavia, nel caso di Williams la decostruzione della frase è accompagnata da un'attenta ricostruzione lungo linee spaziali, mediante l'introduzione della griglia e della progressione matematica. Williams si differenzia dai poeti dell'avanguardia storica, poiché introduce una struttura alternativa al testo.

Una simile sensazione di ordine nel disordine (o il contrario) caratterizzò il contributo di Williams per "Da Capo". Nel suo *Twelve Portraits, 1992* (Dodici ritratti) egli ritrae colleghi artisti (è significativo che non vi siano donne) attraverso oggetti vagamente associati alle loro vite o alla loro produzione. Ancora una volta diventa interessante la fusione della pratica rappresentativa con la tematica di avanguardia. Per esempio nel ritratto di George Maciunas, che Williams riteneva il leader di Fluxus, l'artista lituano è rappresentato con: una serie di blocchi che compongono la scritta Fluxus, un segnale di divieto di fumare (Maciunas era allergico al fumo), una cacca dorata (Maciunas collezionava escrementi e usò spesso immagini scatologiche nelle sue opere), un volto con una benda su un occhio (Maciunas perse l'occhio destro in una rissa con dei "mafiosi") e altro.

La superficie sulla quale sono posti i materiali è stata misurata con cura e gli oggetti vi sono stati incollati secondo un ordine apparentemente casuale. Dato che sono molto distanziati, questi pezzi a prima vista posizionati a caso emanano un tangibile senso di ordine, sia numerico sia determinato da considerazioni di tipo estetico. Così gli oggetti ritratti, in contrasto con le prerogative istituzionali dei *ready-made* di Duchamp, servono questa volta la causa della rappresentazione, sia per la loro presentazione su un fondo pittorico liscio sia in virtù del fatto che "rappresentano" una persona. In questo senso, quindi, i ritratti di Williams appartengono al tempo stesso all'inizio e alla fine dell'arte del XX secolo.

Forse Maciunas si riferiva a questo quando ammoniva che Fluxus appartiene alla retroguardia: i ritratti sembrano evocare una tematica di avanguardia eppure si oppongono alla linearità intrinseca nel suo progresso. In fin dei conti, cosa potrebbe risultare più regressivo di un ritratto formale, più appartenente all'avanguardia storica di un *ready-made* e più disorientante di una fusione di queste categorie tradizionalmente opposte? Inoltre già intorno al 1910 Francis Picabia

they represent disparate animal creatures fused into single, grotesque bodies. In studying the creatures on a mirror, one is invited to look at their undersides, at the range of distortions in the figure that result in our looking closely at them.

What is the old adage about an unexamined life? Research and examination make it worth living, and, at least in the context from which Knížák evolved, these practices could threaten life itself. And yet, in our context, more specifically in mine, as an American these objects lose their critical edge. They seem to conform to a long trajectory of representational and freakish objects that merely affirm the commodity status of art, or even worse, fetishize the estranged object itself. That may be why these figurines seemed so strange in the context of "Da Capo," though they no doubt had as much right to stake a claim as Fluxus as anything else there.

Moreover, the reconciliation of opposites characteristic of these figurines reverberates with the restructuring devices inherent in some of the poems of Emmett Williams. In *Four Directional Song of Doubt* "a concrete poem, a song, an instrumental quintet, instructions for dancers and a picture" by Emmett Williams, performed at the Wiesbaden Fluxus in 1962 a chorus of five readers read from cards at different orientations words from the statement "You just never quite know"⁵². The cards are divided into one-hundred square grids which are then marked with ten signal dots (each of which replaces a word) placed in linear progression. A metronome ticks for one-hundred ticks, and the words are either spoken or substituted with sounds or gestures. The doubt, a *double entendre*, lies in the negative statement about cognition (to doubt) as well as in the chance performance of the text itself. The fragmentation of the phrase, a linguistic unit, has an august history in the Dada cabaret poems of Tristan Tzara, where words were pulled from a hat and spoken at random. However, in Williams' case, the deconstruction of the phrase is matched by a careful reconstruction along spatial lines, through the introduction of the hundred-square grid and mathematical progression. Thus Williams differs from the poets of the historical avant-garde in his introduction of an alternative structure to the text.

A similar sense of order within disorder (or the opposite) inflected Williams' contribution to "Da Capo." His *Twelve Portraits, 1992* portray artist colleagues (significantly, there are no women), through objects loosely associated with their lives and practice. Again, the issue of a representational practice with an avant-garde thematic becomes significant. For instance, the portrait of George Maciunas, whom Williams identifies as the leader of Fluxus, signifies Maciunas by way of a set of blocks that spell out Fluxus, an anti-tobacco sign (Maciunas was allergic to smoke), a gilded piece of shit (Maciunas collected excrement and used scatological imagery in much of his work), and a face wearing an eye-patch (Maciunas lost his right eye in a brawl with some "mafiosi"), among other things.

The surface to which the materials are attached has been carefully measured, and the objects attached at seemingly random coordinates over that surface. Because of the generous spacing of the objects, there is a palpable sense of order, either numerical or determined by esthetic considerations, underlying these seemingly randomly-placed objects. Thus the portrait objects, contrary to the institutional prerogatives of Duchamp's ready-mades, this time serve the cause of representation both because of their presentation on a smooth, painterly ground and by virtue of their "representing" a personality. In this transformation, then, Williams' portraits belong both at the end and beginning of twentieth-century art.

Perhaps this is the essence of Maciunas' admonition that Fluxus belongs to the rear-garde: these portraits appear to invoke an avant-garde thematic, yet they also resist the linearity inherent in the furthering of the avant-garde role. What, after all, could be more backward-looking than a formal portrait, more historically avant-garde than a ready-made, or more confusing than a res-

si era dedicato a opere del genere, anche se soltanto mediante disegni al tratto di *ready-made* in forma di ritratto, e non assemblando oggetti preconfezionati.

Eppure la serie nel suo insieme ha un effetto disturbante. L'opera fu eseguita per una galleria – la Carl Solway di Cincinnati, Ohio – cioè venne prodotta per un pubblico commercialmente ben definito di amanti dei multipli artistici di alto livello. I ritratti – sono dodici – furono prodotti nel contesto della “Kunstfabrik” di Solway⁵³ e comprendono: Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Richard Hamilton, Jasper Johns, Allan Kaprow, George Maciunas, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri e Jean Tinguely. Cosa accomuna questi artisti? Da un lato: “Li conosco tutti personalmente”, scrive Williams⁵⁴. Dall'altro, sono tutti uomini celebri che, in quanto tali, hanno già ricevuto ampi riconoscimenti istituzionali. Così, se si può dire che i ritratti sono una parodia dello star system dell'arte, la loro patinata presentazione li rende partecipanti entusiasti più che venali promotori di questo gioco. Come mi ha fatto notare Owen Smith, quest'opera di Williams può essere paragonata alla parodia contenuta in *12 Big Names* (12 Grandi Nomi) di George Maciunas: la pubblicità di un concerto con i nomi delle celebrità proiettati a grandi lettere su uno schermo cinematografico⁵⁵. Se il pubblico fosse venuto per vedere dodici “big” in una sola serata sarebbe stato seriamente deluso! Esiste anche un collegamento con opere precedenti dello stesso Williams. La sua *Alphabet Symphony* fu eseguita subito dopo l'evento di Wiesbaden e consisteva in varie attività in cui si usavano oggetti come sostituti delle lettere. Ecco come l'artista descrive una *performance*:

È una sinfonia in cui puoi pronunciare la parola “amore” fumando un sigaro, fischiando un silenzioso richiamo per cani, ingozzandoti di bignè al cioccolato mangiandoli carponi da terra come i cani, e suonando una canzoncina con il flauto. Così era pronunciata nella prima *performance* di Londra del 1962⁵⁶.

Alphabet Symphony generò una serie molto provocatoria e spesso esposta di ritratti di Williams (ad opera dell'amico Barney Kirchhoff)⁵⁷ mentre eseguiva la sinfonia. Eppure la confezione patinata e la scelta dei personaggi famosi suggerisce un'ampia distanza tra i *Dodici ritratti* e la semplice pièce fatta di alfabeto e linguaggio, tipica del Williams degli esordi. Insomma, in questi ritratti vi è qualcosa di stranamente erudito, ufficiale, sancito e vuoto. Vi riconosciamo quelli accademici di fine Novecento mescolati agli stili accettati delle nostre accademie attuali – rottura, *objet trouvé*, casualità operativa e autocoscienza istituzionale. Negare il desiderio di successo nel mondo dell'arte e la potenziale capacità degli artisti di scendere a compromessi è quanto meno ingenuo, se non addirittura disumanizzante (per l'artista stesso). Esiste una parte di Fluxus che ha sempre ricevuto un certo riconoscimento formale, anche in quanto arte ufficialmente non ufficiale. Non dimentichiamo che il primo evento della storia di Fluxus ebbe luogo in un museo di Wiesbaden!

Quindi, per quanto io possa trovare deprimenti queste immagini, esse testimoniano una parte della storia di Fluxus indispensabile alla comprensione del gruppo nelle sue complesse posizioni di accettazione o critica del mondo dell'arte.

Anche Alison Knowles affrontò il rapporto fra *objet trouvé* e pratica figurativa, o più precisamente tra presentazione e rappresentazione, portando a “Da Capo” la serie di stampe *Bread and Water, 1992 e Indian Moon*, un cerchio bianco riempito di *objets trouvés* etichettati come strumenti da suonare. Knowles ha impiegato mesi a trovare per la strada gli oggetti lunari giusti, poiché cercava in essi determinate qualità sonore o visive e li voleva anche liberi da ogni materiale organico. In sostanza, non si tratta di spazzatura riciclata, almeno non nel senso più frequente di oggetti prelevati da un cumulo di scarti. Essi hanno invece una specificità d'uso che suggerisce il collegamento con un'altra persona in un altro tempo. Il compito di Knowles è stato quello di tro-

olution of these traditionally oppositional categories? What is more, Francis Picabia was already doing this in the 1910s, albeit strictly through line drawings of ready-mades as portraits, rather than through assemblages of ready-made objects.

And yet there is something quite disturbing about the series as a whole. They were produced for a gallery Carl Solway in Cincinnati, Ohio which means they were produced specifically for a commercially defined audience of high-end art multiples. Moreover, they were produced within the context of Solway's "Kunstfabrik"⁵³. There are twelve portraits. These are of Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Richard Hamilton, Jasper Johns, Allan Kaprow, George Maciunas, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri and Jean Tinguely. What do these artists have in common? "For one thing, I know them all personally," writes Williams⁵⁴. "For another, these are all famous male artists, and, as such, have already received extensive institutional sanction. Thus, while the argument might be made that these objects parody the fame game of the art system itself, the slick presentation of the portraits makes them eager participants more than hucksters in the art game." As Owen Smith pointed out to me, this Williams piece bears comparison to a situation parodied by George Maciunas in his *12 Big Names*, an advertised concert in which the names of famous artists were projected in large format on a movie screen⁵⁵. If the audience came to see twelve big names in one evening, they were gravely disappointed! There is a connection with early work by Williams himself. His *Alphabet Symphony* was performed soon after the original Wiesbaden festival, and consisted of activities using objects as letters. Williams describes one performance:

This is a symphony where you can spell 'love' by smoking a cigar, blowing a silent dog whistle, eating a chocolate éclair off the floor on all fours doggy-fashion, and tooting a little ditty on the flute. That's the way it was spelled during the first performance in London in 1962⁵⁶.

The *Alphabet Symphony* resulted in a highly provocative and often-exhibited portrait series (by Williams' friend Barney Kirchhoff) of Williams performing the symphony⁵⁷. And yet the slick manufacture and choice of famous personages suggest a vast expanse of distance between the *Twelve Portraits* and the simple, alphabet and language pieces typical of Williams' earlier work. Thus, there is something strangely academic, official, sanctioned and empty about these portraits. We are looking at late-twentieth-century academic portraits that use the accepted terms of our present academies: rupture, found object, chance operation and institutional self-consciousness. To deny the desire for success in the art world and the compromising potential of artists is naive at best and dehumanizing (for the artist) at worst. There is a part of Fluxus that has always received some kind of official sanction, even as an officially unofficial art. Never forget that the very first Fluxus-titled concert in Germany took place in a museum in Wiesbaden!

Thus, depressing as I personally find these images, they mark a part of Fluxus history that is intrinsic to understanding the group in its complex affirmations and criticisms of the art world.

Also addressing a relationship between found objects and the practice of representation, or, more precisely, between presentation and representation, Alison Knowles introduced the print series "Bread and Water, 1992" and an *Indian Moon*, a white circle filled with found objects tagged for sounding as instruments at "Da Capo." It takes Knowles months to locate the moon objects on the street. They must have certain sounding or visual qualities.

They must also be clean of organic materials. In short, they are not garbage recycled for use in the gallery at least not in the sense often inferred where the thing was once part of a heap of debris. Rather, the objects have a definitive quality of specificity of purpose, which suggests a

vare le tracce fisiche dell'esperienza di qualcun altro e ricollocarle nel contesto artistico. I visitatori si avvicinano quindi alla luna, un cerchio bianco sul pavimento, si siedono vicino al bordo e suonano gli oggetti. Nell'atto di afferrarli, anche loro entrano a far parte della sequenza di *objets trouvés*, oggetti trovati ma non perduti, provenienti dai fugaci punti di intersezione con vite sconosciute. Per suonare l'oggetto, il lettore o performer legge un biglietto, che contiene un indiretto collegamento alla pagina di un libro. In *One Big Sunday Moon*, l'imposizione di uno stretto ordine strutturale, come nella griglia dei ritratti di Williams, ha lasciato il posto ai modelli d'uso.

Allo stesso modo, dalla parte inferiore di forme di pane l'artista ha realizzato la serie di stampe sulle quali ha poi sovrascritto a mano delle mappe, dando grande rilievo al rapporto tra l'uso di una cosa e la sua epistemologia. Come fa notare Robert C. Morgan, l'opera di Knowles istituisce un'archeologia di elementi epistemologici in cui "la vera conoscenza deriva dall'esame specifico di ciò che giace nelle vicinanze"⁵⁸.

Le stampe mostrano il fondo delle pagnotte evidenziando la loro somiglianza con la geografia dei fiumi: il pane diventa così la terra e l'acqua – cioè i fiumi che la solcano. Se considerate in relazione con l'intimo rapporto instaurato tra corpi e oggetti nell'opera sulla luna, le immagini di *Bread and Water* danno al corpo una nuova forma secondo i principi del microcosmo (chi mangia il pane) e del macrocosmo (pane come corpo, come terra): il corpo diventa così un'entità molto ambigua, compresa tra il livello più intimo e quello meno intimo possibile.

La problematica del coinvolgimento fisico con gli oggetti e l'idea del rimaneggiamento delle grandezze non è nuova nella produzione di Knowles. Uno dei primi esempi di interazione fisica con gli elementi di un oggetto scultoreo smembrato è il primo oggetto-libro di Knowles: il *Bean Rolls* (1963) consisteva in una scatola di sigari contenente testi che potevano essere estratti, srotolati e letti in qualsiasi ordine. Come gli oggetti di *Indian Moon* erano posti in una sequenza definita dall'uso da parte di un visitatore, anche l'ordine delle pagine di *Bean Rolls* è determinato dal lettore. I rotoli contengono informazioni di vario tipo sui fagioli, per esempio proverbi, ricette e tipologie. Il lettore può sedersi sul pavimento e srotolarli tutti, finendo per essere circondato da strisce di carta. I testi si ingarbugliano letteralmente in quello che sembra essere un coro di ritagli letterari e il loro ordine fisico è riconducibile solo all'uso da parte del lettore. Come il pane della serie *Bread and Water*, anche i fagioli sono un cibo di sussistenza, nutriente e poco costoso. Le informazioni quindi, nel contesto di entrambe le opere, sono utili alla salute del corpo – e della mente. Il poster di Ben Patterson per l'evento "Da Capo" intitolato *Zufällig nicht im Museum* (Non a caso in un museo) fa il verso agli stereotipi della vita sana e agli stili di vita che un'opera come quella di Knowles stigmatizza nella loro eccessiva standardizzazione.

La parodia dell'omologazione e dell'istituzionalizzazione delle esperienze umane, espressa attraverso la misurazione consapevolmente ossessiva dei corpi e delle loro funzioni, del loro deterioramento e degli escrementi, ha una lunga storia nella produzione di molti artisti Fluxus. Ovviamente non esistono due corpi uguali e l'apparato clinico si rivela in qualche modo assurdo. Ai celebri "Fluxclinics" del 1966 e del 1977 – il primo organizzato dall'Hi Red Centre al Waldorf Astoria di New York e il secondo, una clinica mobile ideata da Maciunas, collocato in un camion a Seattle e nei dintorni – l'idea di misurare l'altezza, il peso, il volume (in vasca da bagno) di ogni visitatore, oltre che la circonferenza della bocca, della testa... la forza delle dita... la capacità di rimanere immobile ecc. era espressa nei minimi dettagli clinici. Queste parole sono tratte da una lettera di George Maciunas a Milan Knížák, e l'autore prosegue così: "Poi verrà consegnato loro un Fluxpassaporto in cui saranno annotati tutti i dati"⁵⁹.

Quando per "Da Capo" Ben Patterson ideò una simile clinica chiamandola *The Clinic of Dr Ben* (*BM, MS*), la presenza di Knížák trasformò quella che avrebbe potuto essere una semplice coincidenza in una ironia della sorte. Sicuramente la parodia delle misurazioni, prive di alcuna ap-

connection to another person in another time. Knowles' task is to find those physical traces of someone else's experience and to relocate them to the art context.

The audience then approaches the moon, a circle of white on a floor, sits at the edge, and sounds the objects. By reaching for an object, they too become part of the sequence of objects found, but not lost, from the momentarily intersecting links with an unknown life. In order to sound the object, the reader or performer reads a ticket, a ticket that makes oblique reference to a page in a book. The imposition of a strict substructural order, as in the grid of the Williams portraits, has been given over to the patterns of use in *One Big Sunday Moon*.

Similarly, in the print series, the artist has printed from bread bottoms and overdrawn maps by hand that place the relationship between use of a thing and its epistemology in high relief. As Robert C. Morgan notes, Knowles' work sets up an archaeology of epistemological elements wherein "real knowledge comes from a specific examination of the things laying nearby"⁵⁸.

These prints display the bottoms of bread loaves and note their approximate parallels with the geographic sites of rivers. Thus the bread becomes the earth, and the water, the rivers of the earth itself. Viewed in relation to the intimate relationship set up between bodies and objects in the moon piece, the "Bread and Water" images reform the body along the lines both of microcosm (who eats the bread) and of macrocosm (the bread as body, as earth). Thus the body becomes highly ambiguous in these prints. It is stretched between the most and least intimate scales it can be.

This problematic of physical engagement with the objects and the idea of manipulated scales has a long history in Knowles' work. An early example of the physical interaction with elements of a deconstructed sculptural object is Knowles' first book object, the *Bean Rolls* (1961). This book consisted of a cigar tin within which there were texts that could be pulled out, unrolled and read in any order. Like the objects of the *Indian Moon* that fall into a sequence and placement determined by the use of a visitor, the page order of the *Bean Rolls* is determined by the reader. The scrolls contain information about beans such as bean proverbs, recipes and names. A reader might sit on the floor and unscroll them all, surrounding herself with page strips. Texts tangle physically in what seems to be a chorus of variable literary snips, their physical order traceable only to their use by the viewer. Like the bread of the "Bread and Water" series, beans are a subsistence food, nutritious and inexpensive. Information, then, in the context of the "Bread and Water" and *Bean Rolls* pieces, serves the health of the body and the mind Ben Patterson's poster for "Da Capo," "Zufällig nicht im Museum", parodies the standards of healthy living and lifestyles that a work like Knowles' implies are overly standardized.

Parodies of the standardization and institutionalization of human experiences, as expressed through a consciously obsessive measurement of bodies and their functions, their consumption and excreta have a long-term presence in the work of many Fluxus artists. Of course, no two bodies are the same and the clinical apparatus is exposed as somehow absurd.

At the famous "Fluxclinics" of 1966 and 1977, the first set up by Hi Red Center at the Waldorf Astoria in New York and the second, a mobile clinic set up by Maciunas and located in a truck in Seattle and its surrounds, the idea of measuring "each visitor's height, weight, volume (in bathtub), also volume of mouth, head etc.... strength of fingers... ability to stand still, etc. etc." was expressed in clinical detail. The description here comes from a letter from George Maciunas to Milan Knížák, where, Maciunas continues, "Then a Fluxpassport will be issued with all this data noted down"⁵⁹.

With Knížák present, what may have been coincidence became an irony of circumstances when Ben Patterson set up a similar clinic called "The Clinic of Dr. Ben (BM, MS)" at "Da Capo". The parody of measurement, with no apparent applicability except as information for its own

plificazione pratica e utili solo come informazione fine a se stessa, non sarebbe sfuggita al cittadino della ex Cecoslovacchia, un paese che come tutti quelli del blocco orientale, era ben noto per la pesante burocrazia. Anche altri artisti Fluxus hanno dimostrato un durevole interesse per i riferimenti all'universo clinico e medico. Degno di particolare nota è Larry Miller che dal 1974 ha costantemente collezionato *Orifice Flux Plugs*, assortimenti di tappi per orifizi umani, dai tappi per le orecchie alla cera, dai batuffoli di cotone ai preservativi, alle pallottole; tutti oggetti che ricordano molti dei "Fluxkit" di Maciunas. Tuttavia nella produzione di Miller la dimensione clinica si è evoluta con l'emergere delle nuove tecnologie: nel 1992 a Colonia l'artista andava in giro a tutelare con il copyright il codice genetico di amici, compagni, colleghi e persone del pubblico. Quell'anno a Colonia, i contratti di copyright di Miller sul codice genetico si basavano sul fatto che egli sapeva che il codice avrebbe potuto ricevere un copyright prima ancora di essere reso noto e che avrebbe potuto diventare una proprietà tutelata anche prima dello sviluppo delle tecnologie sulla clonazione.

Oggi, a cinque anni di distanza, in Scozia una pecora è stata clonata e si ammette la validità scientifica della riproduzione di animali geneticamente identici, per limitare i test su campioni casuali. Eppure i contratti di Miller al tempo stesso attenuano e provocano una certa angoscia. Le implicazioni tecnologiche e sociologiche provocate da questi specifici "Fluxcontratti" appartengono decisamente al presente, anche se in un passato non lontano sembravano appartenere alla fantascienza (o alla "frantascienza"), a un futuro remoto o a un presente paranoico. I copyright genetici diventano un documento molto flessibile nello spazio e nel tempo. Evocano in Fluxus un "clinicismo" al tempo stesso serio e ironico. Una volta ricevuto il copyright diventiamo noi stessi documenti: misurati, contenuti e ordinati nel tempo e nello spazio, eppure in movimento oltre l'attimo presente.

Chiaramente non siamo di fronte a un gruppo di "artisti" (alcuni si opporrebbero persino all'uso di questo termine!) che può essere classificato e confezionato in base a qualche principio stilistico o ideologico, per poi essere ordinatamente relegato sullo scaffale di una biblioteca. Fintanto che la natura e la storia di Fluxus rimangono discutibili, contestabili e instabili, lo spirito di un flusso in eterno divenire rimarrà vivo. È ciò vale anche se i dibattiti hanno luogo in sedi accademiche, come nel nostro caso. Tuttavia arriverà senza dubbio un momento in cui un accademico ben intenzionato si presenterà e lo inscatolerà.

Nella scatola, Fluxus potrà conservarsi nel tempo ma perderà molto del suo sapore. Forse questo processo è inevitabile perché qualcosa di Fluxus sopravviva oltre la vita degli artisti. Tuttavia il processo di inscatolamento non è necessario fintanto che gli artisti e coloro che li conoscono e li amano rimangono in vita. Ciò non significa che non si può dare un resoconto rigoroso di questo o quel Fluxus, vuol dire semplicemente che non può esistere una storia che lo comprenda tutto. Antologie come questa sono un buon punto di partenza in quanto presentano un varietà di prospettive diverse.

Negli anni in cui George Maciunas era molto povero acquistava dal droghiere le lattine di cibo che avevano perso l'etichetta, poiché, ovviamente, avevano un prezzo molto scontato. Rimanere a cena da lui in quel periodo implicava una certa dose di rischio e d'avventura: si potevano trovare fagiolini, zuppa di pollo o pasticcio di carne tritata. L'avventura consisteva nell'aprire la lattina per vedere cosa c'era dentro. Ben Vautier mise una nuova etichetta su queste lattine chiamandole "Flux Mystery Food".

Se Fluxus finirà in scatola, almeno per il momento, che ciò avvenga lasciando in pace le etichette e salvando il senso di mistero che c'è dentro.

sake, would surely not have been lost on the citizen of what was once called Czechoslovakia. The Eastern-bloc countries were famous for their bureaucracies. Other Fluxus artists have sustained a long-term interest in the clinical and medical reference in Fluxus. Of particular note is the work of Larry Miller. For example, Miller has consistently produced "Orifice Flux Plugs," collected assortments of orifice plugs for the human body that range from ear plugs and wax to cotton balls, condoms and bullets, since 1974. These resemble many of Maciunas' "Fluxkits." However, the clinical dimension has evolved with new technologies in Miller's work. In Cologne in 1992, Miller could be found copyrighting the genetic code of his friends, comrades, fellow artists, and audience members.

Miller's genetic-code copyrights from that year in Cologne were based on his knowledge that such codes could be copyrighted before they were known, and that they could be owned and protected before the technology of cloning had even been developed.

Now, five years later, a sheep has been cloned in Scotland. Admittedly, there is scientific value in reproducing animals that are genetically identical to limit animal testing for random samples. Yet there is a certain anxiety relieved by Miller's contract and simultaneously invoked by it. The technological and sociological circumstances provoked by this particular "Fluxcontract" are distinctly of this moment, though in the not too distant past they seemed more the world of science fiction (or science friction?), of a distant future or paranoid present. The genetic copyrights become a remarkably elastic document in space and time.

They evoke a clinicism in Fluxus that is at once earnest and humorous. Copyrighted, we become as documents ourselves measured, contained and ordered in place and time, yet moving beyond the present moment. Clearly, this is not a group of "artists" (there are those who would contest the term still!) that can be categorized, packaged according to some stylistic or ideological principle, and neatly placed on the shelf of a library. As long as the nature and history of Fluxus remain debatable, contested and unstable, the spirit of flux in Fluxus remains alive. This is true even when the debate takes place in academic venues, as it does here. There will, however, no doubt come a time when some well-meaning, academic type will come along and can Fluxus.

In being canned, it will be preserved for all time but will lose much of its flavor. It may be that this process is inevitable if anything of Fluxus is to survive the lives of the artists. The canning process is, however, unnecessary as long as the artists and those who know and love them are alive. This does not mean that rigorous histories of this or that Fluxus cannot be written. It merely means the history of all of Fluxus cannot be. Readers like this one are a good place to begin thinking about the histories of Fluxus, since they give substance to a variety of perspectives.

When George Maciunas was very poor he bought cans of food from the grocery store that had lost their labels. They were, understandably, sold at a considerable discount. There was certain adventure to be had in taking meals with him during that period. Dinner might be string beans, chicken soup or corned-beef hash. The adventure lay in opening the can to see what was inside. Ben Vautier had these cans relabeled as "Flux Mystery Food."

If Fluxus is to be canned, at least for the moment, let it be canned in such a way as to leave the labels well enough alone and to maintain the sense of mystery inside.

Hannah Higgins, in Ken Friedman (a cura di), *The Fluxus Reader*, Chichester Academy, 1998, pp. 31-62.

¹ George Brecht, *Statement*, in René Block (a cura di), *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Harlekin Art, Wiesbaden e Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlino, 1982.

² Kristine Stiles, *Between Water and Stone, Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts*, in Elizabeth Armstrong e Joan Rothfuss (a cura di), *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Centre, Minneapolis 1993.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ Per questa analisi ho un debito di gratitudine con la mia studentessa Laurel Fredrickson e la sua tesi: *The Upside-Down World: The Not Made in the Work of Robert Filliou*, tesi di MA, University of Illinois, Chicago, 1997.

⁵ Wilfried Dorstel, Rainer Steinberg e Robert von Zahn, *The Bauermeister Studio: Proto-Fluxus in Cologne, 1960-1962*, in Ken Friedman (a cura di), *Fluxus Virus 1962-1992*, Galerie Schüppenhauer, Colonia 1992, p. 56.

⁶ Maciunas a Bauermeister, s.d., Archiv Mary Bauermeister, Historisches Archiv Köln, HASTk, inv. 1441, no. 25.

⁷ Stockhausen stava per includere la partitura di *Originale* e altre opere in *Fluxus No. 2, Western European Issue No. 1*. George Maciunas, *Notes for Projected Issues*, 1962, Archiv Sohm, Staatsgalerie, Stoccarda. Se non altrimenti indicato, tutti i materiali d'archivio elencati da qui in poi si trovano a Sohm.

⁸ All'inizio Maciunas pensava ai festival come fonti di finanziamento per la futura rivista "Fluxus", e ciò spiega in parte perché egli volle Stockhausen in entrambe le occasioni. George Maciunas, *Notes*, 1962. Paik a Maciunas, s.d.

⁹ Foto di Peter Moore.

¹⁰ Note dell'autore. Dibattito pubblico tra Alison Knowles, Allan Kaprow e Dick Higgins, "Fluxforum", The Wexner Centre for the Arts, Columbus, 25 febbraio 1994.

¹¹ *Avant-Garde: Stuffed Bird at 48 Sharp*, in "Time", 18 settembre 1964.

¹² Foubion Bowers, *A Feast of Astonishments*, in "The Nation", 28 settembre 1964, p. 174.

¹³ Sto utilizzando queste categorie comportamentali come modelli strutturali per le varie definizioni di Fluxus. La scelta di comportamento operata da alcuni artisti non costituisce necessariamente per Fluxus la scelta consapevole di un modello definitivo.

¹⁴ Mac Low a Maciunas, 25 aprile 1962.

¹⁵ Maciunas a Higgins e Knowles, 1963. Archiv Sohm.

¹⁶ Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 22-23.

¹⁷ Maciunas a Williams, Spoerri e Filliou, 1963.

¹⁸ George Maciunas, *Fluxus News-Letter No. 7*, 1° maggio 1963, Silverman Archive, New York.

¹⁹ Melissa Harris, *Fluxus Closing In: Salvatore Ala Gallery*, in "Artforum", n. 29, gennaio 1991.

²⁰ Vedi Ina Blom, *Boredom and Oblivion*, in *The Fluxus Reader*, a cura di Ken Friedman, Academy Editions, Chichester 1998.

²¹ Vedi *Francesco Conz and the Intermedia Avant-Garde*, cat. mostra Queensland Gallery, Brisbane 1997.

²² Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Multipla Edizioni, Milano 1978.

²³ Giovanni Carandente, *Presentazione*, in A. Bonito Oliva, G. Di Maggio e G. Sassi (a cura di), *Ubi Fluxus, ibi motus*, Biennale di Venezia e Milano, Mazzotta Editore, Milano 1990, p. 11.

²⁴ Achille Bonito Oliva, *Ubi Fluxus, ibi motus*, in *Ibid.*, p. 13. Il corsivo è nostro.

²⁵ Joe Jones, *Ibid.*, p. 175.

²⁶ Henry Flynt, *Mutations of the Vanguard*, *Ibid.*, p. 99.

²⁷ Jon Hendricks, *Aspects of Fluxus from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, in "Art Libraries Journal", vol. 8, n. 3, autunno 1983, pp. 8-13.

²⁸ Jon Hendricks (a cura di), *Fluxus etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills 1981.

²⁹ "Anche se il gruppo era tenuto unito da Maciunas, la sua forza risiede nella diversità e nell'indipendenza dei molti artisti coinvolti", Jon Hendricks, *Fluxus etc.* (opuscolo), Cranbrook Academy of Art, Cranbrook.

³⁰ Jon Hendricks et al. (a cura di), *Fluxus etc., Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Ink & Press, New York 1983.

³¹ Jon Hendricks (a cura di), *Fluxus etc., Addenda II: the Gilbert and Lila Silverman Collection*, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, Pasadena 1983.

³² Jon Hendricks e Thomas Kellein, *Fluxus*, Thames & Hudson, Londra 1995.

³³ Jon Hendricks, *What is Fluxus?*, opuscolo per la mostra al Neuberger Museum, Purchase College State University of New York, New York 1983.

³⁴ Grace Glueck, *Some Roguish 60's Art Achieves Museum Status*, in "New York Times", 13 febbraio 1983, sezione C.

³⁵ Clive Phillpot, *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*, in C. Phillpot e J. Hendricks, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York Museum of Modern Art, 1988, p. 11.

³⁶ "Mi piacerebbe discutere con voi la possibilità di una piccola esibizione Fluxus al Museum of Modern Art il prossimo autunno, in coincidenza con la pubblicazione del *Fluxus Codex*." Hendricks a Rive Castleman, 3 novembre 1987, Gilbert and Lila Archive, New York.

³⁷ Catherine Liu, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, in "Artforum", n. 27, maggio 1989, p. 89.

³⁸ Robert C. Morgan, *Fluxus, Museum of Modern Art*, in "Flash Art International", n. 146, maggio-giugno 1989, p. 14.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Bruce Altschuler, *Fluxus Redux*, in "Arts Magazine", vol. 64, settembre 1989, pp. 66-70.

⁴¹ Jean Brown, intervista con Richard Candida Smith in *The Fluxus Movement: Jean Brown, Art History Oral Documentation Project*, Oral History Programme, University of California, Los Angeles, e Getty Centre for the History of Art and the Humanities, 1993, p. 41.

⁴² *Ibid.*, pp 57-61. Il corsivo è dell'autore.

⁴³ Eric Vos, *A Checklist of Archival Material for the Jean Brown Collection*, The Getty Centre, p. 6. La lista fu completata nel settembre 1990. Il corsivo è dell'autore.

⁴⁴ Informazione basata sull'inventario della mostra "In the Spirit of Fluxus" fornito dal Walker Art Center, Minneapolis; courtesy Karen Moss.

⁴⁵ Armstrong e Rothfuss (a cura di), *In the Spirit of Fluxus*, The Walker Art Center, Minneapolis 1993.

⁴⁶ Alcune riflessioni sul significato di questi eventi sono scaturite dalla descrizione che ne dà una recensione dal titolo *Totally Excellent: Fluxus 1992*, in "New Art Examiner", maggio 1993.

⁴⁷ Il modello di *performance à la carte* venne ripetuto al Fluxus Festival Chicago che ha avuto luogo presso l'Arts Club nell'autunno 1993.

⁴⁸ Per una introduzione generale alla politica culturale della Germania Occidentale in questi anni, vedi Rob Burns e Wilfried van der Will, *The Federal Republic, 1968 to 1990: From Industrial Society to the Culture Society*, in *German Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, New York 1995.

⁴⁹ René Block, *Fluxus: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland, 1962-1994*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stoccarda 1995.

⁵⁰ Dick Higgins, *Gateway (for Pierre Mercure)*, in René Block (a cura di), *Fluxus Da Capo: 1962 Wiesbaden 1992*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1992, p. 91.

⁵¹ Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in *Pollock and After: The Critical Debate*, Harper and Row, New York 1985, p. 257.

⁵² Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, Thames & Hudson, Londra-New York 1992.

⁵³ Questo è il termine usato da Emmett Williams in *Zwölf Portraits*, in René Block (a cura di), *Fluxus Da Capo*, cit., p. 148. Significa all'incirca "fabbrica dell'arte".

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ L'evento ebbe luogo il 21 aprile 1973 al n. 80 di Wooster Street, sede di Filmmakers' Cinémathèque. Uno speciale ringraziamento va a Joanne Hendricks per aver scoperto questa informazione in Hendricks e Phillpot (a cura di), *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, Museum of Modern Art, New York 1988.

⁵⁶ Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, cit., p. 58.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸ Robert C. Morgan, *The Art and Archaeology of Alison Knowles*, in René Block (a cura di), *Fluxus Da Capo*, cit., p. 124.

⁵⁹ Maciunas a Knížák, 19 maggio 1966. Citato in Jon Hendricks (a cura di), *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams, New York 1988, pp. 267-268.

Hannah Higgins, in Ken Friedman (ed.), "The Fluxus Reader", Chichester Academy, 1998, p. 31-62.

¹ George Brecht, "Statement," René Block, ed., *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Wiesbaden, Harlekin Art, and Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1982.

² Kristine Stiles, "Between Water and Stone, Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts," in Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss, eds., *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, MN, Walker Art Center, 1993.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ For this insight I am indebted to the work of my student Laurel Fredrickson for her work ("The Upside-Down World: The Not Made in the Work of Robert Filliou," MA thesis, University of Illinois, Chicago, 1997).

⁵ Wilfried Dorstel, Rainer Steinberg and Robert von Zahn, "The Bauermeister Studio: 2 Proto-Fluxus in Cologne, 1960-1962," in *Fluxus Virus 1962-1992*, Ken Friedman, ed., Cologne, Verlag Galerie Schüppenhauer, 1992, p. 56.

⁶ Maciunas to Bauermeister, undated, Archiv Mary Bauermeister, Historisches Archiv Köln (HASTk, inv. 1441, no. 25).

⁷ Stockholm was to include the score for *Originate* and other works in *Fluxus No. 2, Western European Issue No. 1*. George Maciunas, Notes for Projected Issues, 1962, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Unless otherwise indicated, all listed subsequent archival materials are at Sohm.

⁸ Maciunas initially conceived of the festivals as financial engines for the projected *Fluxus* magazine, which explains in part why he included Stockholm in both places. George Maciunas, Notes, 1962. Paik to Maciunas, undated.

⁹ Photograph by Peter Moore.

¹⁰ Author's notes. Public conversation between Alison Knowles, Allan Kaprow and Dick Higgins, "Fluxforum," The Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, 25 Feb. 1994.

¹¹ "Avant-Garde: Stuffed Bird at 48 Sharp," *Time* (18 Sept. 1964).

¹² Foubion Bowers, "A Feast of Astonishments," *The Nation* (28 Sept. 1964), p. 174.

¹³ I am using these behavioral categories as structural models for the various definitions of Fluxus. The behavioral choice made by a given artist does not necessarily constitute conscious choice of a definitive model for Fluxus.

¹⁴ MacLow to Maciunas, 25 April 1962.

¹⁵ Maciunas to Higgins and Knowles, 1963. Located at Archiv Sohm.

¹⁶ See Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, p. 22-3.

¹⁷ Maciunas to Williams, Spoerri and Filliou, 1963.

¹⁸ George Maciunas, *Fluxus News-Letter No. 7*, 1 May 1963. Located at the Silverman Archive, New York.

¹⁹ Melissa Harris, "Fluxus Closing In: Salvatore Ala Gallery," *Artforum*, 29 (Jan. 1991).

²⁰ See Ina Blom's contribution in *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, op.cit.

²¹ See the exhibition catalogue, *Francesco Conz and the Intermedia Avant-Garde*. Brisbane, Queensland Gallery, 1997.

²² Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla Edizioni, 1978.

²³ Giovanni Carandente, "Opening Statement," in A. Bonito Oliva, G. Di Maggio and G. Sassi, eds., *Ubi Fluxus, ibi Motus*, Venice Biennale and Milan, Mazzotta Editore, Milan 1990, p. 12.

²⁴ Achille Bonito Oliva, "Ubi Fluxus, ibi Motus," *ibid.*, p. 26. Emphasis added.

²⁵ Joe Jones, "Fluxus," *ibid.*, p. 15.

²⁶ Henry Flynt, "Mutations of the Vanguard," *ibid.*, p. 99.

²⁷ Jon Hendricks, "Aspects of Fluxus from the Gilbert and Lila Silverman Collection," *Art Libraries Journal*, vol. 8, no. 3 (Autumn 1983), p. 8-13.

²⁸ Jon Hendricks, ed., *Fluxus etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Bloomfield Hills, MI, Cranbrook Academy of Art Museum, 1981.

²⁹ "Although the group was held together by Maciunas, the movement's strength was its diversity and independence of the many artists involved." Jon Hendricks, *Fluxus etc.*, Cranbrook Academy of Art, Cranbrook, MI.

³⁰ Jon Hendricks, et al., ed., *Fluxus etc., Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York, Ink & Press, 1983.

³¹ Jon Hendricks, ed., *Fluxus etc., Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Pasadena, CA, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, 1983.

³² Jon Hendricks and Thomas Kellein, *Fluxus*, London, Thames & Hudson, 1995.

³³ Jon Hendricks, "What is Fluxus?," exhibition flier for Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, Purchase, New York, 1983.

³⁴ Grace Glueck, "Some Roguish 60's Art Achieves Museum Status," *New York Times* (13 Feb. 1983), Section C.

³⁵ Clive Phillpot, "Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo," C. Phillpot and Jon Hendricks, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York Museum of Modern Art, 1988, p. 11.

³⁶ "I would like to discuss with you the possibility of a small Fluxus show at the Museum of Modern Art next Fall that would coincide with the publication of *Fluxus Codex*." Hendricks to Rive Castleman, 3 Nov. 1987, Gilbert and Lila Archive, New York.

³⁷ Catherine Liu, "Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection," *Artforum*, 27 (May 1989), p. 89.

³⁸ Robert C. Morgan, "Fluxus, Museum of Modern Art," *Flash Art International*, 146 (May-June 1989), p. 14.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Bruce Altschuler, "Fluxus Redux," *Arts Magazine*, vol. 64 (Sept. 1989), p. 66-70.

⁴¹ Jean Brown, interview with Richard Candida Smith in *The Fluxus Movement: Jean Brown, Art History Oral Documentation Project* (Oral History Program, University of California, Los Angeles, and the Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993), p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 57-61. My emphasis.

⁴³ Eric Vos, *A Checklist of Archival Material for the Jean Brown Collection*, The Getty Center, p. 6. The list was completed in September 1990. My emphasis.

⁴⁴ Information based on the exhibition checklist for "In the Spirit of Fluxus" provided by the Walker Art Center, Minneapolis, MN; courtesy of Karen Moss.

⁴⁵ Armstrong and Rothfuss, eds., *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, MN, The Walker Art Center, 1993.

⁴⁶ Thoughts on the significance of these festivals have been developed from an earlier description of them that appeared as a review entitled "Totally Excellent: Fluxus 1992," *New Art Examiner* (May 1993).

⁴⁷ The *à la carte* performance format was repeated during Fluxus Festival Chicago at the Arts Club in fall, 1993.

⁴⁸ For a general introduction to West German cultural policy during these years, see Rob Burns and Wilfried van der Will, "The Federal Republic, 1968 to 1990: From Industrial Society to the Culture Society," in *German Cultural Studies: An Introduction*, New York, Oxford University Press, 1995.

⁴⁹ René Block, *Fluxus: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland, 1962-1994*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995.

⁵⁰ Dick Higgins, "Gateway (for Pierre Mercure)," in René Block, ed., *Fluxus Da Capo: 1962 Wiesbaden 1992*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, 1992, p. 91.

⁵¹ Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts," in *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, p. 257.

⁵² Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, London and New York, Thames & Hudson, 1992.

⁵³ This is the term used by Emmett Williams in "Zwölf Portraits," in Block, ed., *Fluxus Da Capo*, p. 148. It translates roughly as "art factory".

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ The event occurred at 80 Wooster Street, home of the Filmmakers' Cinematique, on 21 April 1973. Special thanks to Joanne Hendricks for locating that information for me in Hendricks and Phillpot, eds., *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York, Museum of Modern Art, 1988.

⁵⁶ Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, op.cit., p. 58.

⁵⁷ Reproduced in *ibid.*, p. 79.

⁵⁸ Robert C. Morgan, "The Art and Archeology of Alison Knowles," in Block, ed., *Fluxus Da Capo*, op. cit., p. 124.

⁵⁹ Maciunas to Knížák, 19 May 1966. Quoted in *Fluxus Codex*, Jon Hendricks, ed., New York, Harry N. Abrams, 1988, p. 267-8.

Enrico Pedrini

I principi di "indeterminazione" e di "complementarità" e l'apertura al campo della negatività mediante la dimensione dell'antimateria, gli studi sulla fusione dell'atomo trovano sostegno e possibilità di incremento soprattutto oltreoceano. La figura che ha meglio interpretato questa nuova frontiera non poteva quindi essere che americana, in quanto questo modo di porsi al mondo era connaturato a quell'ambito. Chi ha fatto affiorare in superficie tale contesto e lo ha promosso in musica e nell'arte e negli altri campi della cultura è stato John Cage, antesignano non solo del movimento dell'happening ma dello stesso Fluxus. Egli non ha solamente introdotto le nuove categorie della probabilità nella musica, nell'arte, nel teatro, ma anche il concetto di complementarità, di indeterminatezza e di interdisciplinarietà. L'arte con il suo lavoro può quindi staccarsi dal proprio specifico e, abbandonati gli strumenti del proprio fare, privilegia soprattutto il proprio statuto di veicolo di informazione e di messaggio.

Nel 1952 questo autore, in uno spettacolo eseguito al Black Mountain College, ha combinato insieme vari elementi: l'azione scenica indeterminata e senza matrice, la struttura a compartimenti e un nuovo rapporto espressivo tra pubblico e rappresentazione. In questo evento si avverte il concetto di coesistenza e mutabilità della materia quantica, in quanto gli elementi e i materiali della rappresentazione rimangono indeterminati e complementari. Per Cage la musica si avvicina alla vita, la quale è in grado di fornire, se la si ascolta attentamente, un'infinita quantità di elementi musicali. Il rumore in quanto parte della vita e dell'esperienza di tutti i giorni è concreto ed entra insieme al silenzio nel suo lavoro. Quindi più che un produttore di suoni egli viene a rivestire il ruolo di ascoltatore, che può far emergere la musica. Ne deriva che la musica stessa, come il ready-made di Duchamp, è già fatta e per identificarla bisognerà solo sceglierla, oggettivarla e nominarla. Ogni spunto che deriva dalla vita reale può quindi divenire musica e questo spiega l'immissione nella musica stessa del silenzio, dei rumori, delle storie parlate ecc. Nelle sue *performance* sono inoltre inclusi la voce, il corpo, gli oggetti e gli stessi strumenti musicali, quali il "piano preparato" e il "watergong".

Con l'avvento del lavoro di John Cage ci troviamo di fronte a un grande salto evolutivo (che ho chiamato anni fa nel libro *La Macchina Quantica e la Seconda Avanguardia* l'arte del "fuori quadro"), in quanto l'arte cessa di essere fenomeno estetico per diventare un fenomeno totalmente quantitativo e informativo. Questa arte del "fuori quadro" non si fonda più sull'esperienza di un'opposizione (come per esempio la pittura che si autoponeva come contrario della fotografia), bensì procede al dissolvimento di ogni opposizione essenziale tra l'arte e il suo "altro", tra il concetto di verità e quello di storia. L'arte, non avendo più un opposto e non ponendosi più come vero, va al di là del concetto dialettico del superamento. È l'arte che fonda il proprio statuto non più sul significato, bensì si pone nell'area di un nuovo significante al di là dello stesso significato.

Essa finisce per collocarsi nello spazio dell'evento, uno spazio nichilistico i cui mezzi dialettici, articolati sulla non contraddizione e sulla sintesi, vengono meno. Più che a una volontà libera da vincoli ci troviamo di fronte a un'assenza di volontà mediante la quale le opere finiscono per essere una successione di eventi. L'ordine del mondo non è più un "tutto fatto"; è inve-

Enrico Pedrini



Marcel Duchamp and John Cage,
"Reunion", 1968

Foto di / Photo by Shigeko Kubota
Collection Bonotto Archive

The Principles of Indeterminacy and Complementarity, receptiveness to the field of negativity through the dimension of antimatter and the studies of atomic fusion, found support and a potential for increment above all across the Atlantic. The figure who best understood this new frontier could only be American, because this way of approaching the world was inherent in that part of the world. The person who revealed this connection and fostered it in music, art and other fields of culture was John Cage, the precursor not only of the Happening but also of Fluxus itself. He not only introduced the new categories of probability in music, art and drama, but also the concepts of complementarity, indeterminacy and interdisciplinarity. Through his work, art became detached from its specificity and, having abandoned the tools of its trade, it was focused principally on its status as a vehicle of information and messages. In 1952 a performance at Black Mountain College brought together a number of elements: the action on stage, indeterminate, without a matrix, structured in compartments, and a new expressive relationship between public and performance. In this event we sense the concept of coexistence and mutability of the quantum field, since the elements and materials of representation remain indeterminate and complementary. To Cage music came close to life, which is capable of providing, if one listens to it carefully, an infinite number of musical elements. Noise as a part of life and everyday experience is real and is brought together with silence in his work. So rather than being a producer of sounds he comes to play the role of a listener capable of bringing out the music. It follows that the music itself, like Duchamp's ready-mades, has already been made, and to identify it one needs only choose it by objectifying and naming it. Every cue provided by real life can then become music and this explains the introduction of silence into the music itself, together with noises, spoken stories, etc. His performances also included voice, body, objects, and the musical instruments themselves, such as the "prepared piano" and "water gong."

John Cage's work made a major breakthrough (which years ago, in my book *Macchina Quantica e la Seconda Avanguardia*, I called "out of frame" art), since art ceases to be an esthetic phenomenon and becomes a totally quantitative and informational phenomenon. This "out of frame" art is no longer based on the experience of opposition (as in painting, for example, which contrasted itself with photography), but proceeded to dissolve any essential opposition between art and its "other," including the concepts of truth and history. Art, no longer having an opposite and no longer presenting itself as true, went beyond the dialectical concept of superseding. It is art that bases its statutes no longer on the signified, but rather in the area of a new signifier beyond the signified itself.

It ends up being placed in the space of the event, a nihilistic space whose dialectic media, articulated on non-contradiction and synthesis, simply go by the board. More than to the urge to be set free, here we have the absence of purpose by which works end up being a succession of events. The order of the world is no longer "all made"; it is however, contradictorily and interactively "being made." The present is not a simple subjective truth, a function of the mind, but it is the operation itself in which reality makes itself, the narrow gate through which one selects the immense reserve of contingency of the still possible or "potential future." Art, by focusing on ex-

ce, contraddittoriamente e interattivamente, "in via di farsi". Il presente non è una semplice verità soggettiva, una funzione della mente, ma è l'operazione stessa con cui la realtà si fa, la porta stretta attraverso cui si seleziona l'immensa riserva di contingenza dell'ancor "possibile" o "eventuale futuro". L'arte, privilegiando il valore di scambio rispetto al valore di uso, cessa quindi di presentarsi come oggetto estetico per diventare frammento, traccia, immagine fotografica, elemento naturale.

La rivoluzione linguistica avviata da John Cage nel campo della musica, dell'arte, della danza, del teatro, nella letteratura e nell'architettura trova una successiva riformulazione e teorizzazione nei due movimenti degli happening e Fluxus. Queste due correnti di pensiero possono trovare una comune origine nei corsi tenuti da Cage nel 1958 al seminario della New School for Social Research a New York, nella 12^a Strada West.

Cage invita George Brecht e Jackson Mac Low a presentare i propri lavori sulle varie possibilità dell'indeterminazione. Allievi partecipanti a tali corsi sono: Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins e i compositori Richard Maxfield e Toshi Ichiyonagi (primo marito di Yoko Ono); visitatori meno assidui: Jim Dine e George Segal.

In un secondo tempo si aggiungono forti personalità che provengono dalla West Coast, quali Simone Forti, Robert Morris, Walter De Maria, Terry Riley ecc. Essi portano con sé dalla California alcune idee provenienti dall'Estremo Oriente. Lo stesso Cage aveva sviluppato la propria attitudine all'indeterminatezza acquisendola dal pensiero Zen. Queste individualità influenzeranno in modo determinante la danza e alcune forme d'arte successive a Fluxus, quali la minimal art, la land art, la new music ecc.

Nello stesso anno Allan Kaprow esegue uno dei suoi primi happening dal nome *Untitled*.

Nell'estate del 1959 La Monte Young scopre l'indeterminazione a Darmstadt al seminario di Stockhausen dal titolo *La composizione come processo*, dove Cage sviluppa le sue idee sulla musica. Nel 1960-1961, sempre alla New School for Social Research, La Monte Young studia la musica elettronica con Richard Maxfield e porta avanti un nuovo concetto in musica: "un solo punto di concentrazione, su un solo elemento".

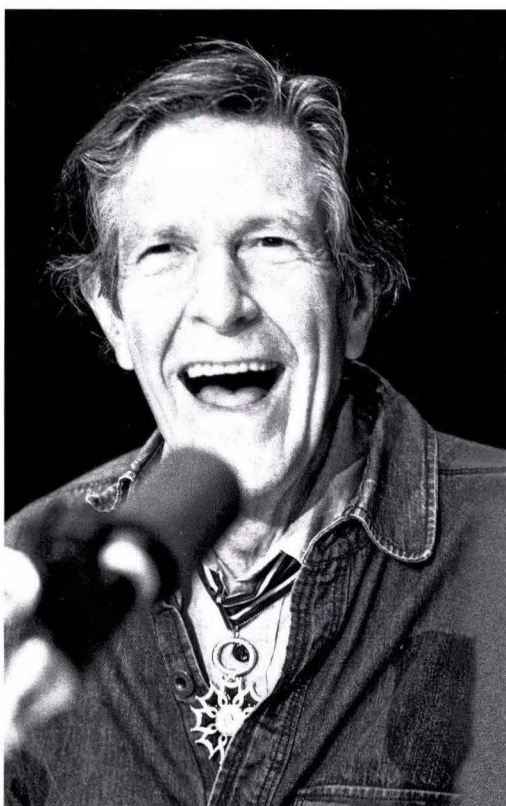
Nel 1960 un lituano di nome George Maciunas, diplomato in Storia dell'arte e in Musicologia, incontra nella scuola di Maxfield La Monte Young, che lo introduce alle problematiche dell'avanguardia. Aperta una galleria a New York, egli presenta Dick Higgins. Nel 1961, appare per la prima volta il termine "Fluxus", su di un invito a partecipare a tre conferenze dello stesso Maciunas su "Musica Antiqua et Nova". In tale occasione si chiedeva un contributo di tre dollari per aiutare la pubblicazione della rivista "Fluxus".

Quello stesso anno Maciunas prepara il libro *An Antology* promosso da La Monte Young e da Jackson Mac Low; libro che verrà pubblicato solo nel 1963.

Nel novembre del 1961 Maciunas entra in contatto in Germania con Nam June Paik; incontrerà poi Wolf Vostell nel suo studio di Colonia nell'aprile del 1962, mentre il 16 giugno dello stesso anno Nam June Paik organizzerà il concerto *Neo-Dada in der Musik*.

Già dal 1958 la musica di Cage si era diffusa in Europa. Sappiamo infatti che Nam June Paik assiste nell'ottobre di quell'anno, alla Galleria 22 di Düsseldorf, al *Music Walk* di Cage. Lo stesso anno a Nizza Ben Vautier ha un incontro determinante con Yves Klein e Arman. Nel 1959 Wolf Vostell crea in Germania i suoi primi "Dé-coll/age-TV" e nello stesso periodo a Firenze Sylvano Bussotti esegue *Piano per David Tudor* e frequenta l'Associazione Vita Musicale Contemporanea, dove incontra Giuseppe Chiari e il musicista Pietro Grossi. A presiedere tale associazione verrà successivamente chiamato il fisico quantistico Giuliano Toraldo di Francia.

Molti sono gli artisti che portano avanti il proprio pensiero sull'indeterminazione nelle varie nazioni e questo loro lavoro viene identificato e attestato nel settembre del 1962 a Wiesba-



John Cage
Parigi, 1981
© Archivio Garghetti

change value rather than use value, then ceases to present itself as an aesthetic object and becomes fragment, trace, photographic image or natural element.

The linguistic revolution begun by John Cage in music, art, dance, theater, literature and architecture, found a subsequent reformulation and theorization in the next two movements of Happenings and Fluxus. These two currents of thought can be seen as having a common origin in classes taught by Cage in 1958 at the Seminar of the New School for Social Research on West 12th Street, New York.

Cage invited George Brecht and Jackson MacLow to present their works exploring the various possibilities of indeterminacy. The students attending these classes were: Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins, and the composers Richard Maxfield and Toshi Ichiyanagi (Yoko Ono's first husband); less assiduous in attendance were Jim Dine and George Segal.

In a second phase there emerged strong figures who came from the West Coast, such as Simone Forti, Robert Morris, Walter De Maria, Terry Riley, and others. They brought with them from California some ideas from the Far East. Cage himself had developed the interest in indeterminacy acquired from Zen thought. These individuals were to significantly influence dance and some post-Fluxus art forms, such as Minimal Art, Land Art, New Music, etc.

In that same year, Allan Kaprow performed one of his first Happenings named *Untitled*.

In the summer of '59 La Monte Young discovered indeterminacy in Darmstadt at the Stockhausen seminar entitled "Composition as Process," where Cage developed his ideas on music. In 1960-61, again at the New School for Social Research, La Monte Young studied electronic music under Richard Maxfield and devised a new concept in music, "a single point of concentration on a single element."

In 1960 a Lithuanian named George Maciunas, a graduate in Art History and Musicology, met La Monte Young at the Maxfield school. Young introduced him to avant-garde ideas. He opened a gallery in New York where he presented Dick Higgins. In 1961 the term "Fluxus" appeared for the first time on an invitation to attend three lectures to be given by Maciunas himself on "Musica Antiqua et Nova." On that occasion a contribution of three dollars was requested to help with the publication of the journal *Fluxus*.

That same year Maciunas worked on the book *An Anthology* sponsored by La Monte Young and Jackson MacLow. It was published only in 1963.

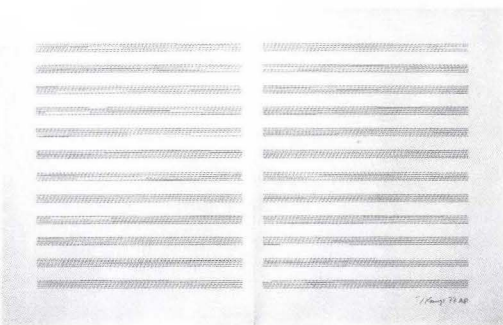
In November 1961 Maciunas was in Germany where he came into contact with Nam June Paik. He then met Wolf Vostell in his studio in Cologne in April 1962, and on June 16 of that year Nam June Paik organized a concert, *Neo-Dada in der Musik*.

Already by 1958 Cage's music was popular in Europe. We know that in October of that year Nam June Paik was present at Cage's "Music Walk" at Galerie 22 in Düsseldorf. That same year in Nice, Ben Vautier had a decisive encounter with Yves Klein and Arman. In 1959 Wolf Vostell created his first *Dé-coll/age-TV* in Germany and in the same period in Florence Silvano Bussotti performed *Piano for David Tudor* and frequented the Associazione "Vita Musicale Contemporanea," where he met Giuseppe Chiari and the musician Pietro Grossi. The quantum physicist Giuliano Toraldo di Francia was subsequently made the president of this association.

Many artists in various countries were working on their own ideas about indeterminacy. Their work was identified and performed at the "Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik" in Wiesbaden in September 1962. This great gathering in the German city is now considered as historical testimony to the Fluxus movement, since it was the first gathering place for many artists who, with their different approaches, interpreted this emerging view of the world. This way of understanding reality was embodied in John Cage's music, which was disseminated worldwide through his records and amplified by the media since, in order to spread the idea of randomness



Takako Saito
Weisbaden, 2002
© Archivio Garghetti



Kosugi Takehisa, *Music Paper*, 1977
Spartito musicale / Music score
37 x 58 cm
Collection Bonotto Archive

den nel "Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik". Questo grande raduno nella città tedesca viene ormai considerato come la testimonianza storica del movimento Fluxus, in quanto primo luogo di incontro di tanti operatori artistici che, nelle loro diverse attitudini, interpretano tale nascente visione del mondo. Questo modo di intendere la realtà era contenuto nella musica di John Cage, che veniva diffusa nel pianeta intero attraverso i suoi dischi e amplificata dai media, in quanto, per diffondere l'idea di aleatorietà e indeterminatezza non era più necessaria la presenza diretta dell'autore, ma era sufficiente l'ascolto della sua musica trasmessa dai mezzi di comunicazione allora disponibili.

Agli artisti fin qui citati vanno quindi aggiunti i nomi di: Robert Filliou, Bob Watts, Charlotte Moorman, Henry Flint, Alison Knowles, Geoffrey Hendricks, Ben Patterson, Yoko Ono, Eric Andersen, Philip Corner, Emmett Williams, Ken Friedman, Joe Jones, Ray Johnson, Takako Saito, Ay-O, Milan Knížák, Arthur Köpke, Tomas Schmit, Takehisa Kosugi, Mieko Shioni, Daniel Spoerri, Robin Page, Al Hansen, Larry Miller, Serge III, Jean Dupuy, Carolee Schneemann, Joseph Beuys (che si è unito a Fluxus nel 1963) ecc.

Con l'introduzione dello spettatore nella rappresentazione nascono gli "happening": rappresentazioni senza matrici, in quanto gli interpreti non portano con sé un mondo creato, cioè una realtà inventata di luogo e di tempo. Essi non sono personaggi e non producono alcuna modificazione della personalità dell'attore, come avviene a teatro. Nell'happening la funzione degli interpreti ha lo stesso peso di quella degli oggetti di scena.

L'artista, in questo caso Allan Kaprow, che ne è il fondatore e promulgatore, controlla e dirige l'intero svolgimento ed è parte integrante dell'azione, che viene eseguita con l'aiuto di amici e conoscenti nei luoghi più diversi: soffitte, negozi, palestre, cortili ecc. L'artista raggiunge in tal modo l'integrazione di alcuni elementi quali l'environment, le composizioni, il tempo, lo spazio e la gente che vi partecipa. Gli happening si presentano come strutture a compartimenti, a isole, le cui immagini sono evocative e tendono a sfuggire i confini di appartenenza a una struttura unitaria, in quanto sono legati tra loro solo da un rapporto emozionale e costante, in cui il reale diventa occasione del possibile e dell'indeterminato.

Il 1962 può essere ricordato come l'anno che presenta più avvenimenti: nuove tematiche invadono la musica, la danza, il teatro. Si formano gruppi che poco dopo si sciolgono e si ricompongono, creando matrici per nuove azioni e nuovi happening.

La società è in crescita e l'economia vive il periodo più florido della sua storia; gli indici economici di quegli anni lo testimoniano. Il grande expansionismo industriale e del consumo di massa, la grande urbanizzazione e il massimo futuro che accompagnavano quegli anni di speranza sono vissuti dagli artisti come entusiasmo a rendere visibile il loro processo di appropriazione del segno urbano attraverso festival, azioni, happening e comportamenti.

Nell'esaltazione della crescita economica che portava con sé la fiducia di un sempre più prospero futuro e sotto la spinta del nuovo sapere che cercava la propria accettazione nella società, l'arte diviene per l'artista Fluxus il luogo totale, disponibile ad accogliere qualsiasi possibilità creativa, sia come personale proposta di se stesso, della propria fisicità, sia come visualizzazione degli oggetti impiegati, a volte come utensili, nella comunicazione con gli spettatori.

Attraverso la rimaniolazione e trasformazione, a volte violenta, dei media, quali gli apparecchi televisivi e radiofonici, le fotocopie, i giornali, gli strumenti musicali e gli spazi scenici, gli artisti Fluxus operano linguisticamente il recupero delle tecnologie allora dominanti.

Al di là dell'oggetto e del supporto, dove si erano fermate alcune poetiche artistiche, quali il "nuovo realismo" e Azimut, questi artisti si spingono nell'indagine delle sacche del negativo, un campo non ancora esplorato, e tentano di rivelare una nuova quiddità che l'evento ha in sé: la totalità del quotidiano. Un quotidiano che vive il nuovo mutamento radicale dei nostri rap-



and uncertainty, the direct presence of the author was no longer necessary, it being sufficient to listen to his music played on the media available at the time.

To the artists mentioned above should be added the names of Robert Filliou, Bob Watts, Charlotte Moorman, Henry Flynt, Alison Knowles, Geoffrey Hendricks, Ben Patterson, Yoko Ono, Eric Andersen, Philip Corner, Emmett Williams, Ken Friedman, Joe Jones, Ray Johnson, Takako Saito, Ay-O, Milan Knížák, Arthur Köpke, Tomas Schmit, Takehisa Kosugi, Mieko Shioni, Daniel Spoerri, Robin Page, Al Hansen, Larry Miller, Serge III, Jean Dupuy, Carolee Schneemann, Joseph Beuys (who joined Fluxus in 1963), and many others.

The inclusion of audiences in performances gave rise to “Happenings”: events without matrices, because the performers did not bring with them a created world, meaning an invented reality of place and time. They were not characters and did not produce any change in the personality of the actor, as happened in the theater. In the Happening the function of the performers had the same weight as that of the props.

The artist, in this case Allan Kaprow, who was the founder and promulgator of the form, controlled and directed its whole development and was an integral part of the action, which was performed with the help of friends and acquaintances in different places: attics, shops, gyms, courtyards, etc. In this way the artist achieved the integration of some elements such as the environment, compositions, time, space and the people who attended. Happenings were presented as compartmentalized structures, as islands, whose images were evocative and tended to overflow the confines of any unified structure, as they were bound together only by an emotional and constant relationship in which the real became a possible and indeterminate occasion.

1962 may be remembered as the year that brought the largest number of events: new themes took over music, dance and theater. Groups were formed and soon after broke up and reformed, creating the matrices for new actions and new Happenings.

Society was growing and the economy was in the midst of its most prosperous period in history, as shown by the economic indices of those years.

The great expansion of industry and mass consumption, urbanization and the great future which accompanied those hopeful years, were experienced by artists as elation at making visi-

porti con le cose e con gli altri: la perdita della consistenza materiale degli oggetti della percezione, diventati o che diventeranno, per una nuova sensibilità particolarmente diffusa tra gli abitanti della metropoli, veri e propri “immatériaux”, simulacri evanescenti e seriali. Ed è per questo che il movimento Fluxus, nella costante presa di coscienza dei livelli plurimi della vita, ha in sé l'irruenza e la volontà del cambiamento del mito, proprio dei futuristi.

Contrariamente a questo grande movimento dei primi del secolo, la cui azione era rivolta alla rappresentazione del dinamismo tecnologico e industriale della civiltà moderna, Fluxus volge la propria attenzione al “daily life” del villaggio globale, alla megalopoli elettrica del futuro, fondata sul primato dell'informazione, dove il ruolo dell'uomo non è più legato alla fatica del lavoro, ma al tempo libero.

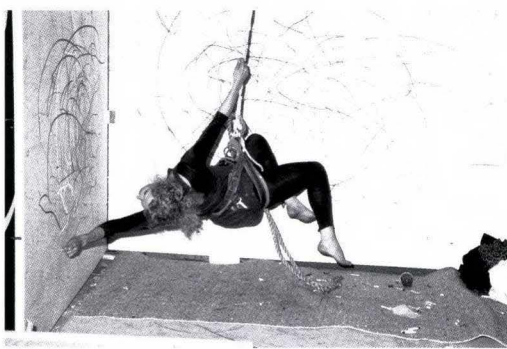
Un quotidiano che sottende alla rinuncia al possesso di se stessi, all'unità della personalità, in favore della pluralità. Non esiste più un sé vero e proprio, ma diverse versioni tutte legittime di ciascuno. Siamo tanti individui, tanti ruoli, quante sono le situazioni e i giochi sociali entro cui siamo inseriti. L'individuo arriva a immaginarsi fornito di diverse biografie possibili, declinabili al futuro, in forme e figure diverse. Si può essere tanti individui potenziali in uno, si può vivere in un mondo in cui si partecipa a più mondi vitali.

L'artista, trovandosi di fronte alla proliferazione continua e molteplice di nuovi linguaggi e di nuove conoscenze, porge attenzione ai materiali di poco pregio dell'esistenza quotidiana e ai codici sotterranei che la muovono e la impregnano quali il foglio di carta, il frammento, l'oggetto d'uso, i materiali poveri, la struttura minima, la discontinuità, l'interdisciplinarietà, il linguaggio del corpo, l'immagine fotografica ecc.

Ed è soprattutto il movimento Fluxus, in cui confluiranno alcuni artisti dell'happening, che porta avanti queste nuove possibilità linguistiche, rompendo con l'oggetto per porsi come azione e comportamento. L'arte, nella sua nuova immagine quantica, diviene documento, pratica, percorso, informazione e il problema di valore si sposta dal campo estetico a quello etico.

Non è casuale che il movimento Fluxus nasca e si sviluppi contemporaneamente alla diffusione della televisione, in quanto tale problematica artistica evidenzia il fenomeno della de-realizzazione del dato reale operato dal media. E ciò avviene attraverso la visualizzazione della nuova realtà dell'immagine sullo schermo dove la stessa perde la consistenza concreta delle cose per diventare immagine trasmessa, apparenza filmica della effettività del mondo. Con la diffusione del mezzo televisivo siamo stati sempre più coinvolti nella quotidianità, cioè nell'evidenziazione del “daily life” quotidiano, che si esprime mediante l'idea del contingente e del precario legato alla vita di ogni giorno. Tale presenza toglie consistenza all'individualità del singolo e mette in luce, attraverso la partecipazione emotiva all'esistenza degli altri, la rinuncia al possesso di sé, cioè dell'unità della personalità in favore della pluralità. Per Fluxus si può essere tanti individui in uno, si può vivere in un mondo in cui si partecipa a più mondi vitali. La nuova etica che nasce con il movimento Fluxus non si basa più sul divieto assoluto, in quanto ora i divieti ammettono “eccezioni”. Tale etica mette in prima linea “la qualità della vita” e la sua attenzione si sposta non solo verso un adeguato benessere, ma soprattutto sul rispetto delle scelte autonome. Responsabilità e doveri dell'uomo sono quindi da ripensare in relazione alle nuove dinamiche dell'economia, della tecnoscienza e dell'industrializzazione.

George Maciunas, per meglio esprimere quest'arte che ha perso il proprio centro, la finalità del mercato, la confezione del prodotto, che non vuol essere qualcosa di preciso, di determinato e di durevole affermava: “l'arte deve essere semplice, divertente, senza pretese, deve coinvolgere cose insignificanti senza richiedere alcuna abilità particolare. Tutto può essere arte e chiunque può fare dell'arte”. “Non ha bisogno di opporsi all'avanguardia nella lotta della supremazia. Si accontenta delle proprietà monostrutturali di un fatto naturale semplice, di un gio-



Carolee Schneemann
Venezia, 1990
© Archivio Garghetti

ble the process of their appropriation of the urban sign through festivals, activities, Happenings and behaviors.

In exultation at economic growth that brought with it confidence in a more prosperous future, and under the thrust from the new knowledge winning acceptance in society, art became the total place for the Fluxus artist, ready to make use of any creative potential, whether as a personal proposal of himself, of his own physicality, or as a visualization of objects used, sometimes as utensils, in communication with audiences.

Through the sometimes violent remanipulation and transformation of media such as television and radio, photocopies, newspapers, musical instruments and performance spaces, Fluxus artists linguistically retrieved the dominant technologies.

Moving beyond the object and the support, the furthest point reached by some artistic poetics, such as the New Realism and Azimut, these artists pushed forward to investigate the sacs of the negative, a field left unexplored, and attempted to reveal a new property that the event possesses within itself: the totality of daily life. Daily life that experiences the new radical change in our relations to things and others: the loss of the material substance of the objects of perception, which have or will become, by a new sensibility particularly prevalent among the inhabitants of the metropolis, true "immatériaux," evanescent and serial simulacra. And this was why the Fluxus movement, in the constant awareness of multiple levels of life, had in it the impetuosity and the force for change of myth peculiar to the Futurists.

Unlike that great movement in the early years of the century, which sought to represent the industrial and technological dynamism of modern civilization, Fluxus turned its attention to the daily life of the global village, the electric megalopolis of the future, founded on the primacy of information, where people's role is no longer bound up with labor but leisure.

Daily life subtends a renunciation of the possession of oneself and unity of personality in favor of plurality. There is no longer a true self, but various versions, all legitimate, of each. We are as many individuals, as many roles as there are social situations and games that engage us. The individual comes to imagine himself as supplied with different possible biographies, which can be varied in the future, in different forms and figures. We can be many potential individuals in one. We can live in a world where we participate in a number of vital worlds.

The artist, faced with the continuing proliferation of new and diverse languages and new knowledge, turns his attention to the humdrum materials of everyday life and the subterranean codes that move and pervade it, such as sheets of paper, fragments, practical objects, poor materials, minimum structures, discontinuity, interdisciplinarity, body language, the photographic image, etc.

And it was the Fluxus movement in particular into which some Happening artists were to flow as they developed these new linguistic possibilities, breaking with the object to present themselves as action and behavior. Art in its new quantum image became document, practice, path, information, and the problem of value shifted from the esthetic to the ethical.

It was no accident that Fluxus grew up and developed simultaneously with the spread of television, because this artistic phenomenon brought out the de-realization of the given real datum from the media. And this took place through the display of the new reality of the image on the screen, where it lost the concrete consistency of things and became an image transmitted, the filmic appearance of the effectivity of the world. With the spread of television we became increasingly involved in everyday life, meaning in the highlighting of ordinary daily life, expressed through the idea of the contingent and precarious related to the mundane. This presence stripped away the substance from the individuality of each person and highlighted, through the emotional participation of the existence of others, renunciation of self-possession, namely the unity of personality in favor of plurality. For Fluxus we can be many individuals in one, we can live in a world

co o di una gag. È un mélange di Spike Jones, di vaudeville, di gag, di gioco infantile e di Duchamp. È l'arte dell'indeterminazione, del tutto e nello stesso tempo dell'inverso di tutto". L'infinita varietà di soluzioni corrisponde all'infinita varietà dei fenomeni particolari possibili. Fluxus è un'attitudine del possibile, come l'immagine quantica è una possibilità dell'indeterminato.

Prima di questo movimento gli artisti erano divisi da matrici culturali, dalle diverse distanze geografiche e da diverse poetiche. Fluxus vuole rompere queste divisioni, queste frammentazioni, per creare una comunità unica e globale in cui tutti possano entrare e uscire liberamente. Infatti questo movimento si presenta planetario fin dalle sue origini, dagli Stati Uniti d'America al Giappone, all'Europa, come punto di riferimento di un'attitudine, di un modo di essere verso le cose, le persone e le istituzioni.

Attraverso lo scardinamento degli specifici artistici Fluxus diviene possibilità di sconfinamento e apertura, che crea un flusso, "attraverso il quale l'arte acquista il movimento della vita".

L'arte quindi non rappresenta più la realtà ma coincide totalmente con questa. Non esistono più la pittura, la scultura, la poesia, la musica, bensì un evento che ingloba in sé tutte le discipline esistenti. Attraverso la nozione del tempo che deriva dalle dottrine orientali Zen, come susseguirsi incessante di attimi che qualificano non solo accadimenti straordinari, ma anche quelli anonimi e quotidiani, il tempo dell'arte Fluxus rispetta la scansione del tempo della vita. Lo spazio, scavalcato il limite dello spazio istituzionale, quale il quadro e la galleria, diviene lo spazio della comunicazione sociale, estensibile all'infinito, che collega realtà diverse lontane fra loro. Il rifiuto di recitare poi il ruolo dell'artista di professione, evitando il circuito delle gallerie genera in questi operatori la volontà di comunicare tra loro, promuovendo un proprio ambito di ascolto. Essi per raggiungere tale scopo usano materiali insignificanti, come pezzi di carta, fotocopie, piccoli oggetti. Per gli artisti Fluxus anche questi piccoli documenti assumono un grande valore di testimonianza pari al manufatto artistico in quanto attestano un accadimento quotidiano. Attraverso il sistema postale tale messaggio può raggiungere qualsiasi destinatario e istituire una rete di comunicazione. Attraverso questi mezzi di informazione nasce un altro grande apporto di Fluxus alla storia dell'Arte: la "mail art" iniziata da Ray Johnson e George Brecht nel 1963. Oggi le e-mail della rete internet realizzano nei computer ciò che Fluxus aveva intuito e promosso molti decenni prima.

Fluxus è certamente un movimento legato al futuro perché lo ha interpretato, anticipato e svelato. La sua attualità risiede appunto nella forza e lucidità con cui ha previsto l'avvenire.

in which we participate in a number of vital worlds. The new ethic that came with the Fluxus movement was no longer based on an absolute prohibition, since now the bans allowed for "exceptions." This ethic brought "quality of life" to the fore and its focus shifted not only towards an adequate well-being, but also to respect for independent choices. People's responsibilities and duties thus had to be rethought in relation to the new dynamics of the economy, techno-science and industrialization.

The better to express this art that had lost its center, its market purpose, the packaging of the product, which did not seek to be something definite, specific and durable, George Maciunas said: "This substitute art-amusement must be simple, amusing, concerned with insignificances, [and] have no commodity or institutional value. The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, mass-produced, obtainable by all and eventually produced by all. ... Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of 'one-upmanship' with the avant-garde. It strives for the monostructural and non-theatrical qualities of simple natural events, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones Vaudeville, gag, children's games and Duchamp. Art is the indeterminacy of everything and the reverse of everything." The endless variety of solutions corresponds to the endless variety of possible particular phenomena. Fluxus is an attitude of the possible, just as the quantum image is a possibility of the indeterminate.

Before this movement, the artists were divided by cultural matrices, by different geographical distances and different poetics. Fluxus sought to break down these divisions, these fragmentations, to create a single, global community where everyone could come and go freely. In fact this movement was global from its inception, extending from the United States to Japan and Europe, providing a frame of reference for an attitude, a way of being in relation to things, people and institutions.

Through the disruption of artistic specifics Fluxus embodied the possibility of demolishing boundaries and securing greater openness, so creating a flow "through which art acquires the movement of life."

Art thus no longer represented reality but coincided completely with it. There no longer existed painting, sculpture, poetry and music, but rather an event that encompassed in itself all existing artistic disciplines. Through the notion of time derived from Oriental Zen doctrines, as a relentless succession of moments that define not only extraordinary events but the humdrum and everyday, time in Fluxus art respects the scansion of the time of life. Space, superseding the limitation of institutional space, such as painting and galleries, becomes the space of social communication, extending to infinity, which connects different realities far apart. The refusal to play the part of the professional artist, avoiding the circuit of galleries, generated in these operators a readiness to communicate between them, promoting their own area of listening. To attain this end they use insignificant materials, like pieces of paper, photocopies, small objects. For Fluxus artists these little documents also took on a great value as records bearing witness to the artwork as an everyday occurrence. Through the postal system this message could reach any destination and establish a network of communications. These media of information made another of Fluxus's great contributions to art history: the "Mail Art" begun by Ray Johnson and George Brecht in 1963.

Today e-mail over Internet in computers achieves what Fluxus intuited and promoted several decades earlier.

Fluxus is certainly a movement closely linked to the future because it interpreted, anticipated and revealed it. Its relevance lies precisely in the strength and lucidity with which it foresaw the future.

Jacob Proctor

L'attività politica [...] fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, [...] fa sentire come discorso ciò che era inteso soltanto come rumore.

(Jacques Rancière, *Il disaccordo*¹)

Il caso Originale

La sera di martedì 8 settembre 1964, a New York, davanti alla Judson Hall sulla 57^a Strada, un piccolo gruppo di dimostranti autodefinitosi "Azione contro l'imperialismo culturale" si riunì per manifestare contro la prima esecuzione statunitense di *Originale*, composizione teatrale in forma di happening di Karlheinz Stockhausen. Organizzato dal "presidente" di Fluxus George Maciunas e dal compositore e filosofo Henry Flynt, il picchetto comprendeva gli artisti Fluxus giapponesi Ay-O e Takako Saito, il violinista e cineasta Tony Conrad e il poeta e attivista Marc Schleifer². Benché la protesta fosse genericamente rivolta contro "l'arte della classe dominante bianca, europea e americana", il suo bersaglio particolare quella sera era il presunto rifiuto, da parte del compositore tedesco, di tutta la musica non occidentale e afro-americana, bollata come "primitiva" e addirittura "barbarica"³. La *performance* di Stockhausen, diretta da Allan Kaprow, era presentata nella cornice del secondo Festival annuale dell'avanguardia organizzato da Charlotte Moorman. Flynt e Maciunas avevano già dato vita a qualcosa di simile il 29 aprile di quello stesso anno, in occasione della partecipazione di Stockhausen a un programma dedicato alla musica della Germania Ovest alla Town Hall. Questa volta tuttavia, la protesta aveva maggiore visibilità nonché implicazioni molto più profonde, visto che la *performance* vedeva la partecipazione di numerosi artisti e amici di Fluxus.

Per molti versi, *Originale* non era un bersaglio così ovvio delle ire di Maciunas. Come molte *performance* Fluxus, era fortemente influenzata dall'indeterminatezza compositiva tipica di John Cage, in particolare dal suo *Theater Piece* del 1960. Non solo, a differenza dell'iperformalismo che caratterizzava gran parte della musica di Stockhausen, nella sua commistione di ordine e caos, luoghi comuni e assurdità, *Originale* ricordava per certi versi un *vaudeville*. Benché la sceneggiatura fosse strettamente legata a una prospettiva temporale, l'azione scenica consisteva per lo più in attività quotidiane ad opera di attori che recitavano essenzialmente se stessi. Così, "il poeta" leggeva poesie, "il pittore" dipingeva, "l'uomo della pellicola", "il tecnico delle luci" e "l'ingegnere del suono" facevano ognuno il proprio mestiere. Malgrado la rigida struttura temporale, la composizione aveva un effetto decisamente caotico.

Diversi giornalisti scrissero della protesta, alcuni interpretandola erroneamente come parte delle celebrazioni, altri come l'azione di oppositori dell'avanguardia. Il giorno dopo la prima, il "New York Times" scriveva: "Fuori, poco prima dell'inizio della *performance*, sette o otto gruppetti davano vita a una manifestazione di protesta. Qualcuno pensava che facessero parte dello spettacolo, altri dicevano di no, compresi i manifestanti, ma nessuno gli credeva"⁴. Agli occhi dei profani, era difficile distinguere una fazione dall'altra. Secondo il "Times" i dimostranti "rivendicavano la propria appartenenza al gruppo 'Azione contro l'imperialismo culturale', sebbene nell'aspetto, nel modo di parlare, di fare e di vestire fossero identici ai partecipanti alla pièce". Persino per gli

Jacob Proctor

Political activity... makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise.

(Jacques Rancière, *Disagreement*¹)

The Originale Affair

On the evening of Tuesday, September 8, 1964, outside Judson Hall on 57th Street in New York City, a small group of picketers calling themselves "Action Against Cultural Imperialism" gathered to protest the United States premiere of Karlheinz Stockhausen's happening-like theatrical composition *Originale*. Organized by Fluxus "chairman" George Maciunas and philosopher and composer Henry Flynt, the picketers consisted of Japanese Fluxus artists Ay-O and Takako Saito, violinist and filmmaker Tony Conrad, and poet and activist Marc Schleifer². Although the picketers were protesting "white, European-U.S. ruling-class art" in general, their particular target that evening was the German composer's alleged dismissal of non-Western and African American music as "primitive" and even "barbaric"³. Directed by Allan Kaprow, the Stockhausen performance was presented as part of Charlotte Moorman's 2nd Annual New York Avant-Garde Festival. Flynt and Maciunas had organized a similar picket when Stockhausen appeared on a program of West German music at Town Hall on April 29, but the *Originale* protest had more visibility and significantly deeper ramifications: this time several Fluxus artists and friends were participants in the performance.

In many ways, *Originale* was not an obvious target for Maciunas's ire. Like many Fluxus performances, *Originale* was strongly influenced by the indeterminate compositions of John Cage, in particular Cage's *Theater Piece* of 1960. And unlike the hyper-formalism that Stockhausen's music was known for, *Originale* was almost vaudevillian in its mixture of order and chaos, the mundane and the absurd. Although the piece was tightly scripted from a temporal perspective, the stage actions consisted largely of normal, everyday activities performed by actors essentially playing themselves. "The poet" reads poetry, "the painter" paints, a "film man," "lighting man," and "sound engineer" go about their business, and so on. Despite the composition's rigorous temporal structure, the overall effect was decidedly messy and chaotic.

Several contemporary reviewers mentioned the picketers. Some mistakenly interpreted them as part of the festivities, while others described them as avant-garde rivals. The day after the premiere, the *New York Times* reported, "Outside, just before the performance, seven or eight pickets were demonstrating. Some said they were part of the show. Others said no, including the picketers, but nobody believed them"⁴. To the uninitiated, there was little to distinguish one camp from the other. According to the *Times*, the picketers "claimed to be members of the Action Against Cultural Imperialism, but they looked like the participants in 'Originale,' they talked like the participants in 'Originale,' they acted like the participants in 'Originale,' and they were dressed like the participants in 'Originale'." Even to the initiated, the conflict was something of a mystery. Fluxus was among the individuals and organizations gratefully acknowledged in the 2nd Annual New York Avant-Garde Festival's program of events, and

iniziati il conflitto era un mistero. Fluxus infatti era accolto con gratitudine – sia a livello individuale che di gruppo – nel programma del secondo Festival annuale dell'avanguardia, e persino una *insider* – nonché membro del cast di *Originale*, anche se non citata nei credits – come il critico di danza del "Village Voice" Jill Johnston scrisse qualche giorno dopo che neppure lei conosceva il motivo per cui la "gente di Fluxus" avesse inscenato la protesta⁵.

Malgrado le somiglianze esteriori di *Originale* con gli eventi Fluxus, Maciunas considerava da lungo tempo Stockhausen uno degli esempi più significativi di quell'arte borghese tradizionale che Fluxus si proponeva di eliminare. In una lettera a Robert Watts dell'inizio del 1963, Maciunas si riferisce al compositore tedesco chiamandolo "nazionalista megalomane"⁶ e in una lettera a Ben Vautier dello stesso periodo, parla del recente *Festum Fluxorum Fluxus* tenutosi all'Accademia d'arte di Düsseldorf come della riuscita della "nostra 'offensiva d'inverno' contro tutti i reazionari borghesi, il dogmatismo e lo stockhausenismo"⁷. In contrasto con la radicale indeterminatezza sposata da Fluxus, Stockhausen rimase attaccato a molte convenzioni della musica occidentale. Come nota John Cage nella sua analisi del *Klavierstück XI*, la presenza nella composizione di "due degli aspetti più convenzionali della musica europea, vale a dire i dodici toni dell'ottava... e la regolarità del ritmo" inducono "l'esecutore a dare alla partitura gli aspetti formali convenzionali della musica europea"⁸. Le caratteristiche indeterminate della composizione, conclude Cage, "non allontanano l'opera, nella sua esecuzione, dal corpus delle convenzioni musicali europee". Nel caso *Originale*, tuttavia, confluivano molti più elementi che non il semplice dibattito su Stockhausen: la vicenda segnò infatti il culmine di tensioni artistiche e ideologiche che erano andate crescendo all'interno della comunità di Fluxus, evidenziando un momento di crisi nel dibattito sul rapporto tra estetica e politica, due categorie che per Maciunas erano divenute sempre più indistinguibili.

La politica dell'estetica di Rancière

In anni recenti, il filosofo francese Jacques Rancière ha proposto un ripensamento radicale del rapporto tra arte e politica. Elaborando un pensiero indipendente dai modelli dominanti, fondati sulla tradizione della Scuola di Francoforte, Rancière tenta di riscattare il rapporto politica-estetica dai suoi legami con il totalitarismo e di riformularlo sotto la voce "politica dell'estetica", come modo di mettere in discussione – e sfidare – l'ordine politico costituito. Per Rancière, l'estetica e la politica agiscono attraverso un processo di squilibrio e riconfigurazione di ciò che egli definisce la "partizione del sensibile": la legge implicita che governa "la delimitazione sensibile di ciò che è comune alla collettività, le forme della sua visibilità e organizzazione"⁹.

Prendendo le mosse dall'assioma aristotelico secondo il quale una creatura parlante è una creatura politica, Rancière deduce che la partizione del sensibile individua chi può partecipare a ciò che è comune alla collettività sulla base di quello che fa (la sua occupazione), del tempo e dello spazio in cui lo fa. In questa formulazione, l'estetica è intesa come "una delimitazione di spazio e tempo, visibile e invisibile, discorso e rumore, che contemporaneamente determina il posto e la posta in gioco della politica come forma di esperienza"¹⁰. La politica, a sua volta, "ruota intorno a ciò che viene visto e a ciò che può essere detto in proposito, intorno a chi ha la capacità di vedere e di parlare, intorno alle proprietà dello spazio e alle possibilità del tempo"¹¹. La politica è estetica perché riconfigura l'ambito comune di ciò che è visibile e dicibile. All'interno di questa economia, le pratiche artistiche hanno il potenziale di intervenire nella partizione del sensibile e sono dunque fundamentalmente coinvolte nella vita politica della comunità.

Per Rancière, arte e politica sono entrambe processi di squilibrio egalaritario nella partizione del sensibile che introducono nel campo della percezione soggetti e oggetti nuovi. È importante notare che questo squilibrio non comporta solo una redistribuzione del potere tra gruppi esisten-



Arthur Köpke, *Flux label*, 1964
Stampa nera su carta bianca / Black
offset on white paper
Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive

no less an insider than *Village Voice* dance critic and uncredited *Originale* cast member Jill Johnston reported a few weeks later that even she didn't know why the "Fluxus people" were picketing the concert⁵.

Despite *Originale's* outward similarities to Fluxus events, however, Maciunas had long viewed Stockhausen as a prime example of the bourgeois artistic tradition that Fluxus was bent on eliminating. Writing to Robert Watts in early 1963, Maciunas referred to the German composer as a "nationalistic megalomaniac"⁶ and in a contemporaneous letter to Ben Vautier described the recent *Festum Fluxorum Fluxus* at the Düsseldorf Art Academy as the successful completion of "our 'winter offensive' against all bourgeois reactionaries, dogmatists & Stockhausenism"⁷. Unlike the radical indeterminacy embraced by Fluxus, Stockhausen remained wedded to many of the essential conventions of Western music. As John Cage noted in his analysis of Stockhausen's *Klavierstück XI*, the presence in the composition of "the two most conventional aspects of European music that is to say, the twelve tones of the octave... and the regularity of beat" means that the performer "will be led to give the form aspects essentially conventional to European music." The indeterminate aspects of the composition, Cage concluded, "do not remove the work in its performance from the body of European musical conventions"⁸. At its core, however, the *Originale* affair was about much more than Stockhausen. It was the culmination of artistic and ideological tensions that had been growing within the Fluxus community for some time, a moment of crisis in a debate over the relationship between esthetics and politics, two categories that for Maciunas had become increasingly indistinguishable.

Rancière's Politics of Esthetics

In recent years the French philosopher Jacques Rancière has proposed a radical reassessment of the relationship between art and politics. Working independently of long dominant models grounded in the tradition of the Frankfurt School, Rancière attempts to reclaim the politics-esthetics relationship from its associations with totalitarianism and to recast it, under the rubric of the "politics of esthetics," as a mode of questioning and challenging the existing political order. For Rancière, both esthetics and politics act through a process of disrupting and reconfiguring what he terms "the distribution of the sensible": the implicit law governing "the sensible delimitation of what is common to the community, the forms of its visibility and of its organization"⁹.

Starting from the Aristotelian axiom that a speaking being is a political being, Rancière argues that the distribution of the sensible reveals who can have a share in what is common to the community based on what they do (their occupation) and on the time and space in which they do it. In this formulation, esthetics is understood as "a delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience"¹⁰. Politics, in turn, "revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time"¹¹. Politics is esthetic because it reconfigures the common field of what is seeable and sayable. Within this economy, artistic practices have the potential to intervene in the distribution of the sensible and are thereby fundamentally involved in the political life of the community.

For Rancière, both art and politics are processes of egalitarian disruption in the distribution of the sensible that introduce new subjects and objects into the field of perception. Importantly, this disruption is not simply a redistribution of power between existing groups but a fissure in the esthetic coordinates of perception, thought, and action, an introduction of something that would normally be inadmissible. Both art and politics work by making visible that

ti, ma provoca una crepa nelle coordinate estetiche della percezione, del pensiero e dell'azione, che porta a sua volta all'introduzione di qualcosa che normalmente sarebbe considerato inammissibile. L'arte come la politica fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, fa sentire come discorso ciò che era inteso soltanto come rumore.

Come una lente attraverso la quale osservare la diversità delle pratiche di Fluxus e le sue implicazioni politiche, il rapporto tra politica ed estetica riformulato da Rancière può forse aiutarci a capire il motivo per cui Fluxus sembra in grado, talvolta, di recuperare e fondere gli impulsi contraddittori delle avanguardie storiche, combinando la negazione dadaista, per esempio, con le aspirazioni utopiche della fase produttivista dell'avanguardia sovietica post-rivoluzionaria. Inoltre, la concezione radicalmente egualitaria della politica di Rancière mette in luce le implicazioni politiche dell'impegno di Maciunas, volto a provare che "qualsiasi cosa può essere arte e chiunque può farla", ma anche a dimostrare parallelamente "l'autosufficienza del pubblico" eliminando così la rivendicazione, da parte dell'artista, di una specifica maestria tecnica (una tattica in sé piuttosto comune nell'arte degli anni sessanta, in cui tale maestria tecnica non era più indispensabile), come pure di una sensibilità più sofisticata.

Con questo saggio mi propongo di mostrare come l'opposizione di Maciunas nei confronti di Stockhausen non fosse solo un gesto anti-elitario e anti-artistico – anche se certamente era entrambe le cose. La scelta di Maciunas, infatti, aveva implicazioni fondamentalmente politiche – nel senso rancièriano del termine – perché si proponeva di turbare un ordine costituito che stabiliva quali fenomeni erano considerati musica e quali erano leggibili come rumore e dunque le persone o i soggetti cui veniva concessa una voce nella cultura collettiva. Sotto questo profilo, la protesta di Maciunas e di Flynt implicava da un lato il rifiuto di un'idea dell'estetica separata dalla politica e dall'altro l'affermazione di un nuovo modello estetico in virtù del quale tutti i soggetti sono potenzialmente degni di essere ascoltati.

Nel suo tentativo di eliminare l'arte come categoria autonoma della società borghese, secondo me, Maciunas non si proponeva tuttavia di eliminare l'estetica, al contrario. Tramite Fluxus, egli cercava di ampliare l'estetica e di riaffermare la sua coincidenza con la società e la politica. Considerando il suo progetto alla luce della nozione rancièriana della politica dell'estetica, propongo di mettere da parte la dicotomia arte/anti-arte che occupa tanto spazio negli scritti di e su Maciunas per riflettere invece sul modo in cui la sua visione della "realtà della non-arte" indotta da Fluxus mandava in frantumi qualsiasi distinzione percepita tra politica ed estetica.

Dall'arte alla realtà della non-arte

Vi sono buoni motivi per pensare che Maciunas abbia sempre concepito Fluxus soprattutto in termini di pratica sociale e politica. Già nel 1961, aveva identificato l'avanguardia sovietica degli anni venti – in particolare il gruppo produttivista Lef – come un modello per il futuro sviluppo di Fluxus¹². L'influenza del Lef è evidente nel manifesto che Maciunas produsse e distribuì al *Festum Fluxorum Fluxus* tenutosi nel 1963 all'Accademia di Düsseldorf. Scegliendo tra le definizioni della parola *flux* contenute nei dizionari, Maciunas elaborò i tre principi chiave di Fluxus:

- *Purgare* il mondo dalla malattia borghese, dalla cultura commercializzata, "intellettuale" e professionale, purgare il mondo dall'arte morta, dall'imitazione, dall'arte artificiosa, dall'arte astratta, dall'arte illusionistica, dall'arte matematica – PURGARE IL MONDO DALL'EUROPISMO [sic]!
- PROMUOVERE UN'ALLUVIONE E UN'INONDAZIONE RIVOLUZIONARIA NELL'ARTE. Promuovere l'arte viva, l'anti-arte, promuovere la REALTÀ DELLA NON ARTE perché venga capita da tutte le persone e non solo dai critici dilettanti e professionisti.

NO SMOKING

George Brecht, *No smoking*, 1966
Lettere su tela / Letters on canvas
19 x 33 cm
Arturo Schwarz Collection

which previously had no business being seen or making audible as discourse that which had previously been perceived as noise.

As a lens through which to view the diversity of Fluxus practice and its political implications, Rancière's reframing of the relationship between politics and esthetics can perhaps help us understand how Fluxus was able, at times, to reclaim and fuse the contradictory impulses of the historical avant-gardes, combining Dada negation, for example, with the utopian aspirations of the Productivist phase of the post-revolutionary Soviet avant-garde. Moreover, Rancière's radically egalitarian concept of politics highlights the political implications of Maciunas's commitment not only to prove that "anything can be art and anyone can do it," but also his parallel effort to "demonstrate the self-sufficiency of the audience," thereby eliminating not only the artist's claim to technical mastery (itself a relatively common tactic in the "deskilled" art of the 1960s), but also to a more sophisticated sensibility.

In this essay I want to suggest that Maciunas's opposition to Stockhausen was not simply an anti-elitist, anti-art gesture, although it certainly was both of those things. Something more fundamentally political in Rancièreian terms was at stake: the disruption of an established order defining what kinds of phenomena count as music and which are only legible as noise, and therefore who or what subjects are granted a voice in the common culture. In this respect, Maciunas and Flynt's protest was both a rejection of an idea of esthetics as separate from politics and an affirmation of a new esthetic model in which all subjects have the potential to be heard.

In seeking to eliminate *art* as an autonomous category of bourgeois society, I would argue, Maciunas did not aim to eliminate the *esthetic*. Quite the opposite: through Fluxus, Maciunas sought to extend the esthetic, and to reassert its coincidence with the social and the political. By considering Maciunas's project in light of Rancière's notion of the politics of esthetics, I propose to step aside from the art/anti-art dichotomy that preoccupies Maciunas's writing and so much writing on Maciunas, and instead explore how Maciunas's vision of a Fluxus-induced "non-art reality" exploded any perceived distinction between the political and the esthetic.

From Art to Non-Art Reality

There is good reason to believe that Maciunas had always understood Fluxus as primarily a form of social and political praxis. As early as 1961 he had identified the Soviet avant-garde of the 1920s—in particular the Productivist LEF group—as a model for what would become Fluxus¹². This influence is evident in the Fluxus manifesto that Maciunas produced and distributed at the 1963 *Festum Fluxorum Fluxus* at the Düsseldorf Art Academy. Between dictionary definitions of the word *flux*, Maciunas outlined Fluxus's three main tenets:

- *Purge* the world of bourgeois sickness "intellectual," professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art,—PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" [sic]!
- PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.
- FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Printed on a single sheet of paper, Maciunas's "Purge" manifesto is a masterpiece of détournement, appropriating the institutional authority of the dictionary entry and repurposing it in the service of his resolutely anti-institutional project. As Julia Robinson has noted, the manifesto's collage structure allowed Maciunas to weave together the dictionary excerpts and his

- Fondere i quadri della rivoluzione culturale, sociale e politica in un fronte unito per l'azione.

Stampato su un solo foglio di carta, il manifesto *Purga* di Maciunas è un capolavoro di *détournement*, che si appropria dell'autorità istituzionale della voce di un dizionario per reindirizzarla e metterla al servizio di un progetto risolutamente anti-istituzionale. Come ha notato Julia Robinson, la struttura a collage del manifesto dava a Maciunas la possibilità di intrecciare i brani estratti dal dizionario con quelli di suo pugno in un insieme apparentemente coerente, con le parole del dizionario trasformate in imperativi nei segmenti scritti a mano¹³. Così, l'efflusso corporeo del primo frammento tratto dal dizionario è legato ai ripetuti appelli a "purgare il mondo" nella prima sezione scritta a mano. Nella seconda coppia di testi, l'"atto di fluire" riportato nel dizionario diventa l'alluvione e l'inondazione rivoluzionaria. Nella terza parte, l'atto della "fusione" è connesso all'invito a "fondere i quadri della rivoluzione culturale, sociale & politica in un fronte unito per l'azione".

Questo processo di reindirizzamento semantico rispecchia il paradosso interno del manifesto nel suo invocare al tempo stesso la promozione e la distruzione dell'arte. Il manifesto *Purga* dimostra quanto Maciunas fosse consapevole della risonanza estetica e politica di una particolare forma di discorso. Il manifesto è, quasi per definizione, l'appello a distruggere il vecchio ordine per costruirne uno nuovo. Invocando contemporaneamente l'avvento di un'arte rivoluzionaria, viva, dell'anti-arte e della realtà della non-arte, Maciunas riconosce che, come interventi nella partizione del sensibile, tutte queste forme sono politiche e dunque vanno – almeno temporaneamente – incoraggiate. In una lettera del gennaio 1964 all'artista tedesco Tomas Schmit, Maciunas delinea ancora più chiaramente la sua posizione:

Gli obiettivi di Fluxus sono *sociali* (non estetici). Sono connessi al ... gruppo Lef del 1929 in Unione Sovietica (ideologicamente) e riguardano la Graduale eliminazione delle arti (musica, teatro, poesia, letteratura, pittura, scultura ecc. ecc.). Ciò è motivato dal desiderio di arrestare la perdita di risorse materiali e umane... e dirottarla a *fini sociali costruttivi*¹⁴.

Dall'oggetto disfunzionale all'oggetto funzionale

Quando scrisse a Schmit, Maciunas era tornato a New York e perseguiva i suoi "fini costruttivi" in un loft al numero 359 di Canal Street, dove nella primavera del 1964 avrebbe aperto il Fluxshop/Fluxhall, una combinazione di fabbrica/negoziocentro di spedizioni postali e insieme quartier generale di Fluxus. In contrasto con le atmosfere rarefatte tipiche delle gallerie d'arte, Fluxshop annunciava sfacciatamente il proprio status commerciale, ulteriormente accentuato dalla sua collocazione in un quartiere dominato da stabilimenti di industria leggera e magazzini per la distribuzione commerciale. Anche se Maciunas continuava a sostenere che "Fluxus è nettamente contrario all'oggetto d'arte in quanto prodotto non funzionale", riconosceva tuttavia che un simile oggetto d'arte potesse "temporaneamente avere una funzione pedagogica e insegnare alla gente l'inutilità dell'arte, compresa, alla fine l'inutilità di se stesso"¹⁵.

Maciunas tradusse questo paradosso nella produzione di "oggetti d'arte" camuffati da assurde imitazioni a buon mercato di prodotti commerciali. Le edizioni Fluxus presentano l'opera d'arte non soltanto come un oggetto non-funzionale, ma spesso anche come un prodotto attivamente disfunzionale. Dai giochi insensati o privi di regole ai gadget di dubbia utilità, questi pezzi giocano spesso sull'incongruenza tra lo scopo apparente dell'opera (spesso sfacciatamente reclamizzato sull'etichetta di accompagnamento) e la sua reale forma fisica, impiegando oggetti utili della vita quotidiana, trasformati o confezionati in modo da minarne la funzionalità. Il quadrante del *Flux-Clock* (*Distance Traveled in mm*) di Per Kirkeby, per esempio, è modificato in modo tale da misurare la



Gianni Emilio Simonetti
Ansaldo, Milano, 1992
© Archivio Garghetti

own handwriting into a seemingly coherent whole, transforming the words from the dictionary text into imperatives in the handwritten segments¹³. Thus the bodily discharge in the first dictionary fragment is tied to the repeated calls to “purge the world” in the first handwritten section. In the second pair of texts, the dictionary’s “act of flowing” becomes Fluxus’s “revolutionary flood and tide.” In the third, the act of “fusion” is linked to the call to “FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.”

This process of semantic repurposing mirrors the internal paradox of the manifesto’s call for the simultaneous promotion and destruction of art. The “Purge” manifesto provides early evidence of Maciunas’s keen understanding of the esthetic and political resonance of particular forms of address. The manifesto format, almost by definition, calls for the new order to be built upon the destruction of the old. Simultaneously calling for the promotion of revolutionary art, living art, anti-art, and non-art reality, Maciunas acknowledges that as interventions in the established distribution of the sensible, all were forms of politics and all were—temporarily, at least—to be encouraged. Maciunas more fully outlined his position in a January 1964 letter to German artist Tomas Schmit:

Fluxus objectives are social (not esthetic). They are connected to... the LEF group of 1929 in Soviet Union (ideologically) and concern[ed] with: Gradual elimination of fine arts (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpt etc. etc.). This is motivated by desire to stop the waste of material and human resources... and divert it to socially constructive ends¹⁴.

From Dysfunctional to Functional Objects

When he wrote to Schmit, Maciunas was back in New York, pursuing such constructive ends in a loft space at 359 Canal Street, where he would, in the spring of 1964, open the Fluxshop/Fluxhall, a combination factory/retail/mail-order operation and official Fluxus headquarters. In place of the rarified atmosphere of the art gallery, the Fluxshop unabashedly announced its commercial status, a position highlighted by its location in a district dominated by light manufacturing and commercial distribution warehouses. Although Maciunas maintained that “Fluxus is definitely against [the] art object as non-functional commodity,” he conceded that such an art object “could temporarily have the pedagogical function of teaching people the needlessness of art including the eventual needlessness of itself”¹⁵.

Maciunas responded to this paradox by producing “art objects” disguised as cheap, absurdist send-ups of commercial products. These Fluxus editions present the artwork not only as a non-functional commodity but also often as an actively dysfunctional one. From games with absent or nonsensical rules to gadgets of dubious utility, such works often play on the incongruence between a work’s ostensible purpose (often cheekily advertised on its accompanying label) and its actual physical form, employing useful, everyday objects that have been altered or repackaged to undermine their functionality. The face of Kirkeby’s *Flux-Clock (Distance Traveled in mm)*, for instance, is altered so that it measures its own circumference, rather than the passage of time, while Maciunas and Robert Watts’s *Ten-Hour Flux Clock* replaces the face on a standard alarm clock with a ten-hour clock face. Other Fluxus editions feature objects that are exactly what they purport to be but perform (or don’t perform) functions ranging from the absurd, such as Watts’s mute, inert *chromed goods* or *Flux-Rocks*, to the alarming, such as the two electrical plugs connected to either end of the same wire in Jock Reynolds’s *Potentially Dangerous Electrical Household Appliance*.

At the same time that he was publishing these ersatz consumer goods, Maciunas bus-

propria circonferenza e non il passare delle ore, mentre in *Ten-Hour Flux Clock* di Maciunas e Robert Watts un quadrante composto di sole dieci ore sostituisce quello standard. Altre edizioni Fluxus utilizzano oggetti che sono esattamente quello che dichiarano di essere, ma adempiono (o non adempiono) a funzioni assurde – come i muti e inerti *chromed goods* o *Flux-Rocks* di Watts – o allarmanti come le prese elettriche poste alle due estremità dello stesso filo in *Potentially Dangerous Electrical Household Appliance* di Jock Reynolds.

Mentre pubblicava questi surrogati di beni di consumo, Maciunas era anche dedito al “lavoro produttivo”, che consisteva nell’ideazione di prodotti “funzionalisti” – dai tavoli alle tende alla veneziana, dalla biancheria agli articoli di cancelleria – che applicavano l’estetica Fluxus agli oggetti di uso quotidiano. Il “funzionalismo” di Maciunas, strettamente legato alla sua concezione di “concretismo” musicale, implicava in primo luogo la coincidenza tra la funzione o l’uso di un oggetto e il suo aspetto sensibile: grembiuli da cucina con sopra il disegno anatomico di uno stomaco o la foto della *Venere di Milo*, tavoli da pranzo sormontati da foto di gambe o avanzi di cibo, tende alla veneziana con su la rappresentazione a stampa del loro proprietario in versione nuda o vestita, ciascuna su ogni lato, e così via. L’apice del design funzionalista di Maciunas coincide tuttavia con un sistema di abitazioni prefabbricate ideato per rispondere, correggendolo, a quello sovietico. Si tratta di un sistema molto ingegnoso composto da soli nove componenti prodotti in serie, realizzati principalmente con materiali plastici moderni, pensato per ottenere il massimo di flessibilità ed efficienza¹⁶. Anche se non fu mai adottato in Unione Sovietica, Flynt riferì che il progetto entusiasmava enormemente Maciunas a quell’epoca¹⁷. Proprio come l’ideale costruttivista cui si richiamava, il funzionalismo di Maciunas era basato sulla fede nel potere dell’estetica di costruire un nuovo mondo collettivo. Questo significa che gli oggetti Fluxus non si limitavano a dimostrare l’obsolescenza dei vecchi modi di fare e produrre, ma riconfiguravano le condizioni della ricezione in modo tale che alla fine non sarebbe stata più necessaria alcuna “arte”.

Dall’opera all’evento

Dando prova della propria inutilità, pensava Maciunas, gli anti-oggetti Fluxus avrebbero dunque garantito la loro obsolescenza. Allo stesso modo si augurava che “i concerti, le pubblicazioni e gli altri eventi Fluxus siano, nella migliore delle ipotesi, transitori (pochi anni) & temporanei fino ad arrivare alla totale eliminazione dell’arte (quantomeno nelle sue forme istituzionali)”¹⁸. Anche se i concerti e i festival Fluxus potevano essere necessari per catturare l’attenzione del pubblico nel breve termine, alla fine, secondo Maciunas, lo spettatore si sarebbe reso conto della propria autosufficienza. La composizione Fluxus ideale era per lui una sorta di ready-made che si realizzava in modo automatico, senza alcuna speciale *performance*: tutto ciò che bisognava fare era notarla.

Gli artisti Fluxus come Brecht e Dick Higgins, tra gli altri, avevano familiarità con le tecniche della musica indeterminata grazie alle lezioni di composizione sperimentale che John Cage teneva alla New School for Social Research di New York alla fine degli anni cinquanta. Insieme a una nozione ampiamente allargata di “suono musicale”, queste tecniche furono cruciali per lo sviluppo delle partiture degli eventi Fluxus¹⁹. La famigerata composizione “muta” 4’ 33” (1952) di Cage è forse l’esempio più estremo di musica indeterminata: dopo aver preso posto sulla scena, l’esecutore rimane in silenzio per tutti i tre movimenti del brano, che hanno una durata esatta di quattro minuti e trentatré secondi. Di fatto, il pezzo non è per nulla silenzioso, ma pieno del rumore d’ambiente della sala da concerto. Questo “rumore”, diverso per ogni *performance*, costituisce la forma dell’opera, la sua “musica”. Una simile abdicazione all’autorialità smantella completamente il paradigma del virtuosismo artistico e del controllo unilaterale dell’autore che caratterizzava da secoli la musica occidentale.



Dick Higgins, *From Something Else Press-Book Chronology*, 1974
 48 libri pubblicati da / 48 books published
 by the Something Else Press, New York
 Collection Bonotto Archive

ied himself with “productive work” designing “functionalist” products from tables and venetian blinds to underwear and stationery that applied a Fluxus esthetic to objects of everyday use. Closely related to his concept of musical “concretism,” Maciunas’s “functionalism” primarily involved the coincidence between an object’s function or use and its sensible appearance: aprons printed with an anatomical drawing of a stomach or a photograph of the Venus de Milo, dining tables topped with photos of legs or discarded meals, venetian blinds printed with nude and clothed versions of their owner, one per side, and so on. The high point of Maciunas’s functionalist design, however, was a prefabricated housing system conceived as a corrective response to Soviet prefabricated housing. An ingenious system consisting of only nine mass-produced components, constructed primarily from modern plastic materials, it was designed for a maximum combination of flexibility and efficiency¹⁶. Although never adopted by the Soviet Union, it was, Flynt reported, Maciunas’s greatest creative enthusiasm at the time.¹⁷ Like the Constructivist ideal on which it was modeled, Maciunas’s functionalism was predicated on a belief in the power of esthetics to constitute a new collective world. That is, not only would Fluxus objects demonstrate the obsolescence of old models of doing and making; they would also reconfigure the conditions of reception, such that eventually “art” would no longer be necessary.

From Works to Events

Just as Maciunas envisioned that, by demonstrating their uselessness, Fluxus anti-commodities would ensure their own obsolescence, so he hoped that “these Fluxus concerts, publications, etc. are at best transitional (a few years) & temporary until such time when fine art can be totally eliminated (or at least its institutional forms)”¹⁸. Although concerts and festivals might be necessary in order to gain the audience’s attention in the near term, he suggested, eventually the spectator would come to realize his or her own self-sufficiency. The ideal Fluxus composition, in Maciunas’s view, would function as a kind of ready-made, occurring automatically, without any “special” performance. All one need do is notice it.

Fluxus artists like Brecht and Dick Higgins, among others, had been introduced to strategies of indeterminate composition in John Cage’s experimental composition classes at New York’s New School for Social Research in the late 1950s. Coupled with a vastly expanded notion of what could constitute musical sound, these strategies were crucial to the development of the Fluxus event score¹⁹. Cage’s infamous “silent” composition 4’ 33” (1952) is perhaps the most extreme example of indeterminate composition: the performer takes his or her place on the stage and remains silent for each of the piece’s three movements, for a total duration of exactly four minutes and thirty three seconds. In fact, the piece is not silent at all but filled with the ambient sounds of the concert hall. This “noise,” unique to each performance, constitutes the form of the work, or its “music.” This abdication of authorial agency effectively dismantled the paradigm of artistic virtuosity and unilateral authorial control that had defined Western music for centuries.

In their event scores, Fluxus artists extended Cage’s compositional model to include not only ready-made sounds but also ready-made actions. Although such scores have the potential for great complexity, with multiple performers carrying out long series of simultaneous actions, in their most distilled form they schematically describe actions so simple and commonplace that one would scarcely be aware of them otherwise. Furthermore, such scores could be realized however the performer wished. The score for George Brecht’s *Word Event (Exit)* (1961) reads:

word event

- EXIT

Nelle partiture dei loro eventi, gli artisti Fluxus ampliarono il modello compositivo di Cage fino a includere non solo suoni, ma anche azioni *ready-made*. Sebbene questi pezzi siano potenzialmente dotati di una grande complessità, con numerosi performer che eseguono una lunga serie di azioni simultanee, nella loro forma essenziale essi descrivono in modo schematico azioni semplici e comuni al punto che, in altro contesto, difficilmente attrarrebbero l'attenzione di chiunque. Oltre a ciò, queste composizioni possono essere realizzate in qualsiasi modo vada a genio al loro esecutore. La partitura del *Word Event (Exit)* (1961) di George Brecht recita:

word event (parola evento)

- EXIT (USCITA)

Tutto ciò non solo non richiede alcun talento o abilità particolare da parte del performer, ma in ultima analisi non necessita neppure di un esecutore umano. Lo scopo non è quello di produrre "arte" ma di riconfigurare l'esperienza e dedicare alla "realtà della non-arte" il livello di attenzione normalmente riservato all'arte. In termini rancieriani, questi pezzi hanno l'effetto di rendere visibile ciò che prima non lo era, modificando in modo impercettibile eppure efficace le condizioni organizzative dell'esperienza individuale e collettiva in maniera radicalmente egualitaria.

Dalla performance alla propaganda

Il 6 aprile 1963, da Ehlhalten, in Germania Ovest, Maciunas spedì la *Fluxus News-Policy Letter No. 6*. Prima "Newsletter Fluxus" scritta a mano anziché a macchina, essa è nondimeno un documento molto strutturato, precisamente stilato in cinque registri orizzontali, ciascuno dedicato a un particolare tipo di informazione o attività. Dopo il titolo, la data e l'elenco delle ventuno persone cui viene inviato, il comunicato si articola principalmente in due sezioni:

- i) AZIONE DI PROPAGANDA PROPOSTA PER FLUXUS NOV. A NYC
- ii) PROPOSTA DI CONTENUTI PRELIMINARI DI NYC FLUXUS A NOV.

La propaganda indicata nella prima sezione – che nelle intenzioni di Maciunas doveva aver luogo tra maggio e novembre – era un improbabile guazzabuglio tra un'azione di sabotaggio e un blitz pubblicitario, ideato per paralizzare le istituzioni culturali cittadine e al tempo stesso reclamizzare la serie di eventi Fluxus che avrebbe avuto luogo in novembre. L'operazione prevedeva quattro principali forme di propaganda: (A) picchetti e dimostrazioni di protesta; (B) sabotaggio e azione di disturbo dei trasporti, delle comunicazioni e dei sistemi culturali della città di New York; (C) esecuzioni pubbliche delle composizioni di Fluxus; (D) vendita delle pubblicazioni Fluxus.

Le azioni di sabotaggio e disturbo proposte da Maciunas erano: bloccare ponti e intersezioni stradali con auto abbandonate; ostruire la metropolitana nell'ora di punta con oggetti ingombranti come grandi strumenti musicali o cartelli recanti annunci di Fluxus; diffondere disinformazione sugli eventi culturali della città. Per disturbare i concerti potevano essere usate fiale "puzzolenti" o "bombe per far starnutire la gente", mentre le inaugurazioni di musei e gallerie potevano essere interrotte organizzando telefonicamente la consegna di "vari oggetti ingombranti" quali mobili presi in affitto o materiali da costruzione.

Nella terza sottosezione, Maciunas elencava una serie di *performance* Fluxus che potevano essere utilizzate per l'occasione:

Not only does this score require no special talent or skill on the part of the performer, it ultimately requires no human performer at all. The goal of such scores was not to produce “art” but to reframe experience and apply to “non-art reality” the level of attentiveness normally reserved for art. In Rancière’s terms, their effect was to make visible that which had previously been invisible, subtly but effectively altering the organizing terms of individual and collective experience in a radically egalitarian way.

From Performance to Propaganda

On April 6, 1963, Maciunas mailed out *Fluxus News-Policy Letter No. 6* from Ehlhalten, West Germany. The first Fluxus newsletter to be handwritten rather than typed, *Newsletter 6* is nevertheless a highly structured document, laid out in five neat horizontal registers, each dedicated to a particular type of information or activity. Following the document’s title, date, and twenty-one-person distribution list, the bulk of the communiqué is devoted to two sections:

- I) PROPOSED PROPAGANDA ACTION FOR NOV. FLUXUS IN NYC
- II) PROPOSED PRELIMINARY CONTENTS OF NYC FLUXUS IN NOV.

The first section’s proposed “Propaganda Action” intended to take place from May through November was an unlikely mash-up of sabotage and PR blitz designed to simultaneously cripple the city’s existing cultural institutions and generate publicity for November’s upcoming series of Fluxus events. It outlined four primary forms of propaganda: (A) pickets and demonstrations; (B) sabotage and disruption of the city’s transportation, communication, and cultural systems; (C) public performance of Fluxus compositions; and (D) the sale of Fluxus publications.

As examples of sabotage and disruption, Maciunas proposed such tactics as blocking intersections and bridges with abandoned cars, clogging the subway during rush hour with cumbersome objects such as large musical instruments or signs bearing Fluxus announcements, and distributing misinformation about cultural events. Concerts could be disrupted with “smell” and “sneeze bombs” and museum or gallery openings interrupted by arranging by phone for the delivery of “various cumbersome objects” such as rented furniture or construction materials.

In the third subsection, Maciunas listed a series of Fluxus performances that could be deployed as part of the campaign:

1. N.J. Paik’s string quartet (dragging through streets, stairs by a string cello, contra-bass, etc. on their backs) (dragging like a toy wagon).
2. Performing R. Watts subway event during rush hours (group performance), casual event, washroom event, etc.
3. Carrying posters at museums, concert halls, theaters saying (in small letters) composition “x” & (in large letters) “Museum closed (or moves to Fluxus) due to... (burst sewage line, leaking urinal or other reason).
4. La Monte Young straight line composition on crowded sidewalks at museums etc.
5. Releasing balloons (helium filled) (arranged to explode high in the air) bearing R. Watts dollar bills, Fluxus announcements, “pictures” etc. etc.²⁰

Section II the preliminary contents of the November Fluxus Festival proposed such activities as “concerts,” contests, and exhibitions in public spaces; lectures by Henry Flynt; and, grouped

1. Quartetto per archi di N. J. Paik (trascinando per le strade e sulle scale gli strumenti – violoncello, contrabbasso ecc. – legati a un filo, tenuto sulle spalle, come fossero macchine giocattolo).
2. *Performance* dell'evento metropolitana di R. Watts all'ora di punta (*performance* di gruppo), evento casuale, evento bagni ecc.
3. Portare nei musei, nelle sale da concerto e nei teatri manifesti con la scritta (in caratteri piccoli) composizione "x" e (in caratteri grandi) "Museo chiuso (o passato a Fluxus) a causa di... (fuoriuscita di liquami, perdite negli orinatoi o altro)".
4. Composizione rettilinea di La Monte Young da eseguirsi sui marciapiedi affollati davanti ai musei, ecc.
5. Rilascio di palloncini (gonfiati a elio in modo tale da esplodere una volta saliti in cielo) recanti le banconote di R. Watts, annunci Fluxus, "immagini" ecc. ecc.²⁰.

La sezione II – contenuti preliminari del Festival Fluxus di novembre – proponeva attività quali "concerti", competizioni e mostre negli spazi pubblici; conferenze di Henry Flynt; infine, raggruppati sotto il sottotitolo 5: "Vendita di pubblicazioni Yam & oggetti Fluxus, vendita di 'certificati' di Ben Vautier, scarico di rifiuti nei musei tramite veicoli mobili, carretti della frutta ecc.".

Sempre attento alla risonanza estetica dei diversi formati grafici delle sue presentazioni, Maciunas evita la prosa lineare e adotta spesso il diagramma o l'organizzazione a tabella, con colonne e registri, in modo da stabilire visivamente gerarchie e rapporti di senso all'interno di un dato documento. Nelle "Newsletter" di Fluxus, come nei suoi primi utilizzi del formato manifesto, del poster e del diagramma, Maciunas sfrutta la forma estetica del sommario. Proprio come il grafico, il sommario è molto più di un innocente elenco. All'interno di questo schema gerarchico, livelli paralleli di informazione possono divergere nei contenuti, ma rimangono in una condizione di parità riguardo alla loro importanza semantica. Si tratta dunque di una potente modalità di argomentazione visivo-testuale – un artefatto della pagina e del pensiero che usa le strategie formali del layout e dell'elenco per lettere (o numeri) per indurre una visione o una comprensione particolare della più ampia struttura di pensiero che pretende di narrare.

Nel caso della *Newsletter No. 6*, la struttura formale del sommario stabilisce un'equivalenza semantica tra le diverse forme di propaganda citate. Anche se questa particolare *Newsletter* non rispetta la classica alternanza di lettere e numeri del sommario, ciò nondimeno la sua struttura formale conferisce eguale importanza a tutte e quattro le forme di propaganda indicate con le lettere nello schema generale. Il fatto che Maciunas, grafico professionista, determini sulla pagina un'equivalenza formale tra la propaganda attuata tramite il sabotaggio e quella operata tramite la *performance* di Fluxus, è rivelatore di quanto egli vedesse una loro sostanziale parità anche in termini di efficacia politica. Elencando le diverse attività sotto la voce generale "propaganda", Maciunas afferma polemicamente il loro status simultaneo di forme estetiche e interventi politici. Nell'estrema logica di Maciunas, sia il sabotaggio, sia Fluxus stesso, erano divenute tattiche utili per rinegoziare e intervenire nella partizione del sensibile.

All'interno della comunità di Fluxus, la *Newsletter No. 6* scatenò un acceso dibattito sul rapporto tra arte, politica e limiti etici della provocazione al servizio dell'estetica. Schmit e Paik reagirono con proposte di sabotaggio ancora più radicali di quelle raccomandate da Maciunas. Entrambi erano stati molto a contatto con lui in Europa tra il 1962 e il 1963 ed erano abituati ai suoi cambiamenti di ruolo, da promotore della nuova arte a campione dell'anti-arte e della realtà della non-arte. Per contrasto, gli artisti americani di Fluxus sembravano impreparati al radicalismo estetico e politico insito nella posizione di Maciunas. Gli artisti newyorkesi, in particolare, che avevano sviluppato interesse per un genere più elaborato di happening, erano in disaccordo con la tendenza

under subheading 5, "Sale of Fluxus, Yam publications & exhibits, sale of Ben Vautier 'certificates,' disposal of garbage etc. in galleries, by moving vehicle, fruit carts, etc."

Maciunas was highly attuned to the esthetic resonance of different formats of graphic presentation. Eschewing linear prose, he frequently adopted the diagrammatic chart or table's organizational system of columns and registers to visually establish hierarchies and relationships of significance within a given document. In the Fluxus newsletters, as in his earlier mobilization of the forms of the manifesto, the poster, and the diagrammatic chart, Maciunas exploited the esthetic form of the outline. Like the chart, the outline is much more than an innocent list. Within the hierarchical schema of the outline, parallel levels of information may differ in content while being granted a parity of semantic importance. In this way, the outline is itself a potent mode of textual-visual argument an artifact of the page and of thought that exploits the formal strategies of page layout and alphabetization (or numeration) to enforce a particular vision or understanding of the larger structure of thought that it claims to narrate.

In the case of *Newsletter 6*, the outline's formal structure establishes a semantic equivalence between its different forms of propaganda. Although *Newsletter 6* does not strictly adhere to the classic outline's system of alternating letters and numbers, its formal structure nevertheless endows each of the four lettered forms of propaganda with equal importance within the overall layout. That Maciunas, a professional graphic designer, established a formal equivalence on the page between propaganda through sabotage and propaganda through the performance of Fluxus compositions suggests that he saw a corresponding parity in terms of their political efficacy. Arranging these diverse activities under the overarching rubric of "propaganda," Maciunas argumentatively asserts that they are simultaneously esthetic forms and political interventions. In Maciunas's extreme calculus, both sabotage and Fluxus had become useful tactics for intervening in and renegotiating the distribution of the sensible.

Within the Fluxus community, *Newsletter 6* sparked a fierce debate over the relationship between art, politics, and the ethical limits of provocation in the service of esthetics. Schmit and Paik each responded with proposals for propaganda actions that were even more extreme than Maciunas's own suggestions. Both had spent considerable time with Maciunas in Europe during 1962 and 1963 and were familiar with his shift from promoter of new art to champion of anti-art and non-art reality. By contrast, the American Fluxus artists seemed unprepared for the esthetic and political radicality of Maciunas's position. Some of the New York-based Fluxus artists, having become interested in more elaborate Happenings, were unhappy with Maciunas's programmatic bias for simplicity and brevity. Others, like Brecht whose work otherwise exemplified the Fluxus ideal were uncomfortable having their work associated with Maciunas's increasingly strident political rhetoric. Although it might not have been apparent to outsiders, at the core of the disagreement was the fact that although most of the American artists associated with Fluxus remained strongly committed to pushing, and even exceeding, the boundaries of accepted artistic practice, only Flynt and Maciunas were interested in doing away with art altogether.

From Spectators to Speakers

As the rhetoric and tactics outlined in *Newsletter 6* demonstrate, the gap separating the *Originale* performers from the picketers outside was far greater than most onlookers perceived. Although Kaprow had been on the *Fluxus News-Policy Letter* distribution list for a time in 1963, by the time of the protest Maciunas had come to view Kaprow's brand of Happenings as neo-Wagnerian theatrical spectacles entirely at odds with the straightforward, unassuming quality of Fluxus performance, exemplified by the Brechtian event score. Indeed, Maciunas actively dis-

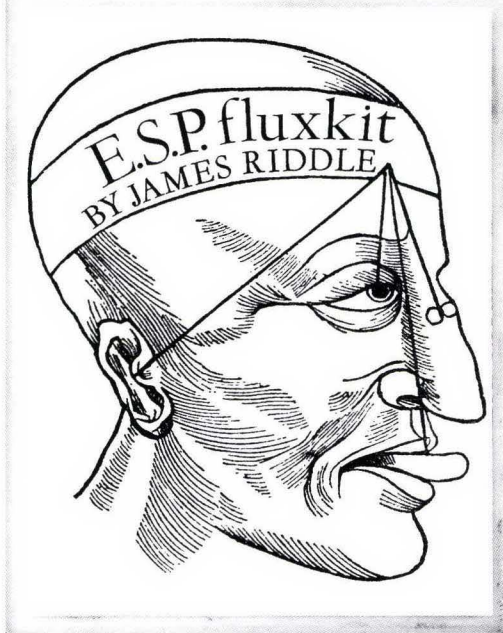
di Maciunas alla semplicità e alla brevità. Altri, come Brecht – il cui lavoro del resto esemplifica l'ideale di Fluxus – erano a disagio nel vedere le proprie opere accostate alla retorica politica sempre più vigorosa del "presidente". Sebbene non immediatamente evidente agli occhi dei non appartenenti a Fluxus, il nucleo fondamentale di questi disaccordi stava nel fatto che la maggior parte degli artisti americani orbitanti intorno a Fluxus continuavano a impegnarsi a fondo per ampliare e superare i confini delle pratiche artistiche generalmente accettate, mentre Flynt e Maciunas volevano eliminare l'arte tout court.

Dallo spettatore al soggetto parlante

Come dimostrano la retorica e le strategie della *Newsletter No. 6*, la distanza che separava i performer di *Originale* dal gruppo di dimostranti fuori dal teatro era molto più consistente di quanto pensasse la maggior parte degli osservatori. Anche se nel 1963 il nome di Kaprow era comparso per lungo tempo nell'elenco dei destinatari delle "Fluxus News-Policy Letter", all'epoca della manifestazione di protesta Maciunas considerava ormai la sua interpretazione dell'happening come uno spettacolo teatrale neo-wagneriano completamente divergente dalla semplicità e naturalezza della tipica *performance* Fluxus, che trovava il suo esempio migliore nella partitura di Brecht. Di fatto, Maciunas avversò energicamente l'intero festival, bollandolo come esageratamente pomposo. "Definire se stesso avanguardia è pretenzioso," scriveva di Moorman all'epoca, "tanto quanto lo è definirsi un grande maestro ecc. Se questa è l'avanguardia, allora Fluxus deve essere retroguardia perché si muove in direzione opposta"²¹. Più di ogni altra cosa, Maciunas si scagliava contro ciò che considerava un'asserzione di "professionismo" da parte di Stockhausen e Kaprow, l'affermazione di un'autorità disciplinare rispetto alla composizione, alla *performance*, al discorso. Questa visione, per quanto incompleta e superficiale, era il fulcro della protesta di Maciunas e Flynt, che si incentrava non tanto sulle qualità formali della produzione di Stockhausen quanto sul suo ruolo di condirettore dell'influente rivista *The Series*. Ignorando o denigrando le tradizioni musicali basate su canoni non-europei, pensavano Flynt e Maciunas, Stockhausen si rendeva colpevole di diffondere e accreditare una dottrina estetica che legittimava l'imperialismo culturale ed economico europeo e americano.

In ultima analisi, per Maciunas la questione non riguardava semplicemente il genere di spettacolo – tradizionale o d'avanguardia, occidentale o meno che fosse – che doveva essere rappresentato nella sala da concerto. In termini rancièriani, la sua reazione alla prima dell'opera di Stockhausen può essere interpretata come parte di un più ampio progetto finalizzato a destabilizzare la particolare partizione del sensibile cui è sottoposta anche la sala da concerto nella sua funzione di delimitare l'esperienza dell'"arte", separandola da altre forme di esperienza e attività. Così scriveva Maciunas a Schmit alla fine del 1963: "Sembri anche sottintendere che gli appartenenti a Fluxus debbano trasformarsi in performer professionisti. FLUXUS È ANTIPROFESSIONISTICO... La gente di Fluxus deve trarre l'esperienza dell'arte dalle attività quotidiane – mangiare, lavorare, ecc. – non dai concerti ecc. *I concerti sono solo un mezzo educativo per convertire il pubblico alle esperienze di non-arte della sua vita quotidiana*"²².

La protesta contro *Originale* è dunque un caso esemplare del progressivo ripudio dell'ordine estetico e politico in cui i "professionisti" sono gli oratori, mentre gli spettatori hanno il ruolo di ricettori passivi di un discorso in cui solo ad alcuni soggetti – e non ad altri – è permesso avere una voce. Le avanguardie e le neo-avanguardie artistiche del ventesimo secolo hanno prodotto innumerevoli esempi di pensieri e attività dissidenti, miriadi di modi per mettere in discussione e turbare l'ordine prestabilito. Fluxus ha fatto sue, ampliandole in vari modi, molte di queste strategie. Ma, almeno per un aspetto Maciunas era quasi, se non completamente, unico: nel suo insistere sul fatto che gli artisti dovrebbero attivarsi per uscire dalla dimensione del lavoro e di-



James Riddle, *E.S.P. Fluxkit*, 1967
 Stampa nera su carta bianca / Black
 offset on white paper
 Etichetta di / Label by G. Maciunas
 Collection Bonotto Archive

dained the entire festival as unconscionably pompous. "To call oneself avant-garde is pretentious," he wrote of Moorman at the time, "like calling oneself [a] great master etc. ... If that is what avant-garde represents then Fluxus must be *rear-garde* since it moves in opposite direction"²¹. More than anything, Maciunas objected to what he perceived as both Stockhausen's and Kaprow's assertion of "professionalism" and disciplinary authority with respect to composition, performance, and discourse. This perception, however inaccurate or incomplete, was at the heart of Maciunas's and Flynt's protest, which centered less on the formal qualities of Stockhausen's production than on the composer's role as co-editor of the influential journal *The Series*. By ignoring or denigrating musical traditions that existed outside the European canon, they argued, Stockhausen was guilty of propagating and enforcing an esthetic doctrine that served to legitimate European and American cultural and economic imperialism.

Ultimately, however, it was not simply a question of what kinds of performances be they traditional or avant-garde, Western or other-wise should take place in the concert hall that was at stake for Maciunas. In Rancièrian terms, his response to the Stockhausen premiere can be understood as part of a larger project aimed at destabilizing the particular distribution of the sensible under which the concert hall itself functions as a designator of "art" experience as separate from other forms of experience and other forms of activity. As Maciunas wrote to Schmit in late 1963, "You also seem to imply that Fluxus people should turn into professional Fluxus performers. FLUXUS IS ANTI-PROFESSIONAL... Fluxus people must obtain their 'art' experience from everyday experiences, eating, working, etc.—not concerts etc. *Concerts serve only as educational means to convert the audiences to such non-art experiences in their daily lives*"²².

The *Originale* picket, then, stands out as one exemplary instance in Maciunas's ongoing repudiation of an esthetic and political order in which "professionals" are the speakers, and spectators, the spoken-to in which some subjects have voices and others do not. The avant-gardes and neo-avant-gardes of the twentieth century produced countless examples of dissident artistic thought and activity, myriad ways of questioning and disrupting the established order of things. Fluxus took up and extended many of these strategies in various ways. But in at least one respect Maciunas was almost, if not entirely, unique: his insistence that artists should be actively trying to work themselves out of a job, demonstrating the self-sufficiency of the audience by speaking not from a position of authority but from a position of radical equality. As I have tried to suggest, the core Fluxus assertion that "anything can be art and anyone can do it" is simultaneously esthetic *and* political. It is an assertion that everyone should have the ability to participate in the constant definition and redefinition of what is seeable and what is sayable, in what can be thought and what can be done. It is an assertion that every person has the potential to become a speaking subject and therefore a political subject in his or her community.

Jacob Proctor, in Jacquelynn Baas (ed.), *Fluxus and the Essential Questions of Life*, The University of Chicago Press, 2011, p. 23-33.

¹ Jacques Rancièrè, *Disagreement: Politics and Philosophy*, trans. Julie Rose, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 30.

² Most accounts also place Ben Vautier among the picketers. See Henry Flynt, "Mutations of the Vanguard: Pre-

Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus," in *Ubi Fluxus Ibi Motus, 1990-1962*, Achille Bonito Oliva et al. (ed.), Milano, Mazzotta, 1990. Vautier had taken part in a similar picket at Town Hall on April 29, but Owen Smith maintains that Vautier was not in New York at the time of the September 8 event. Owen F. Smith, *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego State University Press, 1998, p. 158, n. 81.

³ "Picket Stockhausen Concert!" leaflet for September 8, 1964, picket. The leaflet began with a paraphrased quote

mostrare l'autosufficienza degli spettatori parlando loro non dall'alto della propria autorevolezza, ma da una posizione di radicale eguaglianza. Come ho cercato di dimostrare, l'asserzione fondamentale di Fluxus secondo la quale "ogni cosa può essere arte e chiunque può farla" è al tempo stesso estetica e politica. Estetica perché afferma che tutti dovrebbero avere la facoltà di partecipare alla costante definizione e ridefinizione di ciò che è visibile e dicibile – a ciò che può essere detto e ciò che può essere fatto. Politica perché afferma che ogni persona ha il potenziale per divenire un soggetto parlante – quindi politico – nella propria comunità.

Jacob Proctor, in Jacquelynn Baas (a cura di), *Fluxus and the Essential Questions of Life*, The University of Chicago Press, 2011, pp. 23-33.

¹ Jacques Rancière, *Il disaccordo. Politica e Filosofia*, trad. Beatrice Magni, Meltemi editore, Roma 2007, p. 48.

² Molti resoconti riportano che anche Ben Vautier era tra i dimostranti. Vedi Henry Flynt, *Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus*, in Achille Bonito Oliva et al., *Ubi Fluxus Ibi Motus, 1990-1962*, Mazzotta, Milano 1990. Il 29 aprile, Vautier aveva partecipato a un picchetto simile alla Town Hall, ma Owen Smith afferma che egli non si trovava a New York l'8 settembre, il giorno della manifestazione. Owen F. Smith, *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego State University Press, San Diego 1998, p. 158, n. 81.

³ "Picket Stockhausen Concert!" volantino per il picchetto dell'8 settembre 1964. Il testo del volantino iniziava parafrasando un'affermazione di Stockhausen tratta da una conferenza del 1958 alla Harvard University: "Il jazz (la musica nera) è primitivo... barbaro... ritmo e pochi semplici accordi... immondizia... (o parole che abbiano questo effetto)". Nella versione scritta della conferenza, Stockhausen descrive il jazz in termini di "invenzioni melodiche con un dato schema ritmico e armonico di base" e lo distingue dai "seri" esperimenti di musica casuale attuati da Cage e altri. Vedi Karlheinz Stockhausen, *Electronic and Instrumental Music*, in Christoph Cox e Daniel Warner (a cura di), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York 2004, p. 387.

⁴ Harold C. Schonberg, *Music: Stockhausen's "Originale" Given at Judson* in "New York Times", 9 settembre 1964. Vedi anche Art Seidenbaum, *Growth of Arts – Things So Far Out, They're In*, in "Los Angeles Times", 23 settembre 1964.

⁵ Jill Johnston, *Inside "Originale"*, in "Village Voice", 1° ottobre 1964; ristampa in Jill Johnston, *Marmalade Me*, Dutton, New York 1971, pp. 77-82.

⁶ Maciunas a Robert Watts, in Jon Hendricks (a cura di), *Fluxus etc. /Addenda II*, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, Pasadena 1983, p. 150.

⁷ Maciunas a Ben Vautier, 5 marzo 1963, *ibid.*, p. 154.

⁸ John Cage, *Composition as Process*, in *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown 1961.

⁹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Parigi 2000.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Henry Flynt, *Mutations of the Vanguard*, p. 112. Occorre

notare che mentre l'influenza del Dada era molto sentita nella New York degli anni cinquanta, Maciunas era invece praticamente il solo artista residente a New York che avesse una qualche consapevolezza dell'avanguardia sovietica. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* di Camilla Gray fu pubblicato solo nel 1962; per contro, l'antologia di Robert Motherwell *The Dada Painters and Poets* era apparsa già nel 1951. Sulla ricezione del Lef da parte di Maciunas, vedi Cuauhtémoc Medina, *Architecture and Efficiency: George Maciunas and the Economy of Art*, in "Res" 45 (2004); Medina, *The "Kulturbolschewiken" I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and "Pure Amusement"*, in "Res" 48 (2005); e Medina, *The "Kulturbolschewiken" II: Fluxus, Krushchev, and the "Concretist Society"*, in "Res" 49/50 (2006). Sulla ricezione dell'avanguardia sovietica nel dopoguerra, vedi Benjamin H. D. Buchloh, *Gold War Constructivism*, in Serge Guilbaut (a cura di), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1986; Hai Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, in *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, Rizzoli, New York 1990; e Maria Gough, *Frank Stella is a Constructivist*, in "October", 119, inverno 2007.

¹³ Julia Robinson, *Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s*, in "Grey Room", 33 (2008), p. 69.

¹⁴ George Maciunas a Tomas Schmit, gennaio 1964, in Hendricks (a cura di), *Fluxus etc. /Addenda II*, pp. 166-67.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Henry Flynt e George Maciunas, *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*, Worldview Publishers, New York 1966, app. 1 e 2, ripr. in Jon Hendricks (a cura di), *Fluxus, etc. /Addenda I*, Ink & Press, New York 1983, pp. 40-42.

¹⁷ Henry Flynt, *Mutations of the Vanguard*, p. 118.

¹⁸ Maciunas a Tomas Schmit, gennaio 1964, in Hendricks (a cura di), *Fluxus, etc. /Addenda II*, pp. 166-67.

¹⁹ Cage ha ridefinito il silenzio non come assenza di suono, ma come presenza di suoni *accidentali*. Vedi John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961.

²⁰ *Fluxus News-Policy Letter No. 6*, in Hendricks (a cura di), *Fluxus, etc. /Addenda 1*, p. 156.

²¹ Maciunas, *Comments on Relationship of Fluxus to So-Called "Avant-Garde" Festival*, 1964, in Emmett Williams e Ann Noël (a cura di), *Mr. Fluxus: a Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Thames & Hudson, New York 1997, pp. 120-121.

²² Maciunas a Tomas Schmit, fine 1963, in Hendricks (a cura di), *Fluxus, etc. /Addenda II*, p. 165.

of Stockhausen in a 1958 lecture at Harvard University: "Jazz (black music) is primitive... barbaric... beat and a few simple chords... garbage... (or words to that effect)." In the written version of the lecture, Stockhausen describes jazz as "melodic inventions within a given basic rhythmic and harmonic scheme" that he distinguishes from "serious" experiments in chance composition by Cage and others. See Karlheinz Stockhausen, "Electronic and Instrumental Music," in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Christoph Cox and Daniel Warner, eds., New York, Continuum, 2004, p. 387.

⁴ Harold C. Schonberg, "Music: Stockhausen's 'Originale' Given at Judson," *New York Times*, September 9, 1964. See also Art Seidenbaum, "Growth of Arts—Things So Far Out, They're In," *Los Angeles Times*, September 23, 1964.

⁵ Jill Johnston, "Inside *Originale*," *Village Voice*, October 1, 1964. Reprinted in Jill Johnston, *Marmalade Me*, New York, Dutton, 1971, p. 77-82.

⁶ Maciunas to Robert Watts, in *Fluxus etc. /Addenda II*, Jon Hendricks, ed., Pasadena, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, 1983, p. 150.

⁷ Maciunas to Ben Vautier, March 5, 1963, *ibid.*, p. 154.

⁸ John Cage, "Composition as Process," in *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 36.

⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, New York, Continuum, 2004, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*

¹² Flynt, "Mutations of the Vanguard," p. 112. It should be noted that whereas the influence of Dada could be felt in New York throughout the 1950s, Maciunas was virtually alone in his awareness of the Soviet avant-garde among New York-based artists at the time. Camilla Gray's *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* did not appear until 1962; by contrast, Robert Motherwell's anthology *The Dada Painters and Poets* had been published in 1951. On Maciunas's knowledge and reception of LEF, see Cuahtémoc Medina, "Architecture and Efficiency: George Maciunas and the Economy of Art," *Res* 45 (2004); Medina, "The 'Kulturbolschewiken' I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and 'Pure Amusement'," *Res* 48 (2005); and Medina, "The 'Kulturbolschewiken' II: Fluxus, Krushchev, and the 'Concretist Society,'" *Res* 49/50 (2006). On the reception of the Soviet avant-garde in the post-war period, see Benjamin H. D. Buchloh, "Gold War Constructivism," in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, Serge Guilbaut, ed., Cambridge, Mass., MIT Press, 1986; Hal Foster, "Some Uses and Abuses of Russian Constructivism," in *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, New York, Rizzoli, 1990; and Maria Gough, "'Frank Stella Is a Constructivist,'" *October* 119 (winter 2007).

¹³ Julia Robinson, "Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s," *Grey Room* 33 (2008), p. 69.

¹⁴ George Maciunas to Tomas Schmit, January 1964, in Hendricks, ed., *Fluxus etc. /Addenda II*, p. 166-67.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Henry Flynt and George Maciunas, *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*, New York, Worldview Publishers, 1966, app. 1 and 2, reproduced in *Fluxus etc. /Addenda I*, Jon Hendricks, ed., New York, Ink & Press, 1983, p. 40-42.

¹⁷ Flynt, "Mutations of the Vanguard," p. 118.

¹⁸ Maciunas to Tomas Schmit, January 1964, in Hendricks, ed., *Fluxus etc. /Addenda II*, p. 166-67.

¹⁹ Cage redefined silence not as the absence of sound but as the presence of *unintended* sounds. See John Cage, *Silente*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

²⁰ *Fluxus News-Policy Letter No. 6*, in Hendricks, ed., *Fluxus, etc. /Addenda 1*, p.156.

²¹ Maciunas, "Comments on Relationship of Fluxus to So-Called 'Avant-Garde' Festival," 1964, in *Mr. Fluxus: a Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Emmett Williams and Ann Noël, eds., New York, Thames & Hudson, 1997, p. 120-21.

²² Maciunas to Tomas Schmit, late 1963, in Hendricks, ed., *Fluxus etc./Addenda II*, p. 165.

Petra Stegmann

“Ora la buona notizia: penso che Fluxus stia bollendo nella pentola polacca e anche in quella lituana. Naturalmente sarai dei nostri. OK? Tomas si presenterà come un cinese perché i polacchi non amano molto i tedeschi [*sic*] (perciò sarà To-Ma-Chi-mi't). Bisogna pensare velocemente a nuovi eventi, composizioni speciali adatte alla Polonia [...] Ho offerto 600 dollari per una station wagon Ford del 1960 (di proprietà dell'aeronautica). L'HO OTTENUTA! Così potremo viaggiare confortevolmente [*sic*] fino in Polonia & anche dormire sul sedile di dietro. Non credo che il viaggio ci costerà molto. Ma ora procurati visti & permessi per Cecoslovacchia, Polonia e Urss. OK?”

George Maciunas, lettera a Emmett Williams, febbraio 1963.

Fluxus era un movimento noto e diffuso anche nei paesi dell'Europa centrale e dell'Est¹. Gli appartenenti alla cerchia più ristretta del gruppo intrattenevano rapporti epistolari e personali con gli artisti che vivevano nei paesi dell'ex Patto di Varsavia. Le idee, gli scritti, gli oggetti seriali e non da ultimo i concerti di Fluxus trovarono un terreno fertile a Vilnius, Varsavia, Poznan, Praga e Budapest. Anche qui l'interesse per l'eredità del Dada e il rifiuto per l'arte artificiale – con particolare riferimento all'espressionismo astratto, per non parlare del realismo socialista – erano elementi importanti per la giovane generazione di artisti.

Maciunas e Fluxus

La storia di Fluxus in generale e quella della sua diffusione nell'Europa dell'Est in particolare è strettamente legata a Jurgis Mačiūnas, alias George Maciunas, nato nel 1931 a Kaunas, in Lituania, e trasferitosi negli Stati Uniti nel 1947. Architetto, designer e talvolta dispotico organizzatore di Fluxus, Maciunas aveva progetti in abbondanza. Tra questi, delle tournée – mai realizzate – che avrebbero portato gli artisti di Fluxus a viaggiare, tramite la transiberiana, nei paesi dell'Est per una serie di concerti da organizzarsi, per esempio, nelle stazioni merci.

Uno sguardo retrospettivo sugli esordi del movimento ci rivela come Maciunas avesse già in mente il termine “Fluxus” quando incontrò per la prima volta gli artisti che in seguito sarebbero divenuti celebri sotto quel nome. L'uso della parola Fluxus risale al 1960 circa, quando Maciunas non aveva ancora rotto i legami con i circoli della diaspora lituana e progettava la pubblicazione di una rivista d'avanguardia². In un manoscritto³, la madre Leokadija menziona un evento programmato per l'inizio del 1961, in cui la nuova rivista sarebbe stata annunciata al pubblico nelle sale delle Società lituane (la Baltic Freedom House), che invece all'ultimo momento lo proibì a causa delle evidenti simpatie di Maciunas per il comunismo.

Nel gennaio 1961, un biglietto ideato da Maciunas (reperito nei Jean Brown Papers del Getty Research Center) invita, in lingua lituana, a una conferenza sul tema “Musica moderna e antichi strumenti musicali” citando il “collettivo” della rivista “Fluxus” come organizzatore: “La conferenza è organizzata dal collettivo della rivista 'Fluxus', il cui primo numero verrà pubblicato a breve”. Fu forse l'uso della parola “collettivo” a causare il divieto della conferenza da parte della Società lituana, sensibile a tutto ciò che era in odore di comunismo? A ogni modo – così leg-

Petra Stegmann

“Now the good news: I think Poland fluxorum is cooking & also in Lithuania. So you will come with us of course. OK? Tomas will come as a Chinese, since Polish don't have a great love for germans [sic], (So he will be To-Ma-Chi-mi't). Think quick of new events—compositions especially suitable for Poland. [...] I bid \$ 600 on a 1960 Ford station wagon (Air Force property). I WON IT! So we can ride to Poland confortably [sic] & even sleep in the back. So I think this trip should not cost us much. But get visas & permits now: to Czechoslovakia, Poland & USSR. OK?”

George Maciunas, letter to Emmett Williams, February 1963

In Central and Eastern Europe¹, too, Fluxus was noted and spread; there were numerous postal and personal contacts between the artists of the immediate Fluxus circle and those living in the countries of the former Warsaw Pact. Thus, Fluxus ideas, writings, serial objects, and not least concerts were also present and fell on fertile soil in Vilnius, Warsaw, Poznań, Prague, and Budapest. Here, too, interest in the legacy of Dada and the rejection of everything artificial-artistic, in particular of Abstract Expressionism (not to mention Socialist Realism), played a great role among younger artists.

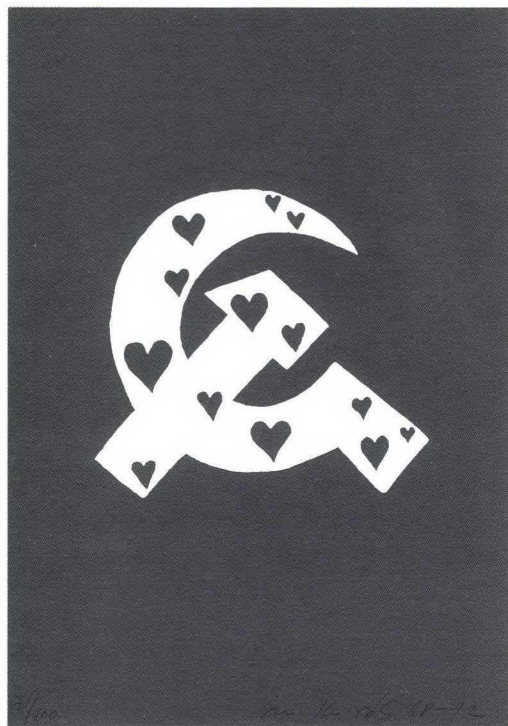
Maciunas and Fluxus

The history of Fluxus in general and of Fluxus in Eastern Europe especially is closely tied to George Maciunas, who was born in 1931 as Jurgis Mačiūnas in Kaunas, Lithuania, and had arrived to the US in 1947. Maciunas—architect, designer, Fluxus organizer, and sometimes a tyrant—had many plans. Numerous never-realized plans for concert tours of the Fluxus artists in Eastern Europe, including trips with the trans-Siberian railway and concerts in railway freight stations, were long part of them.

A look back to the beginnings of Fluxus shows how Maciunas brought the word “Fluxus” with him when he got to know the artists who would later become known under this title. The use of this word traces back to the time around 1960, when Maciunas had not yet broken with his Lithuanian diaspora circles and planned to publish an avant-garde magazine². In a manuscript³ his mother, Leokadija Maciunas, mentions an event planned for the beginning of 1961, in which the magazine project was to be unveiled to the public in the rooms of the Lithuanian Society, but the Society's board banned it on short notice because of Maciunas' apparent sympathy with communism.

A card (found in the Jean Brown Papers of the Getty Research Center in Lithuanian language), designed by Maciunas, extends an invitation for January 1961 to a lecture on New Music and old musical instruments. It mentions the “collective” of the magazine *Fluxus* as organizer. “This lecture is organized by the collective of the magazine *Fluxus*, whose first issue will appear soon.”

Was this invitation card using the word “collective” objectionable to the Lithuanian Society, which was sensitive to anything that smacked of communism? At any rate—so we read in Leokadija Maciunas' manuscript—after the ban, Maciunas withdrew from the Lithuanian emigrant community and changed his surname to George⁴.



Milan Knižák, *Untitled*, 1972
Serigrafia su cartone / Silkscreen on cardboard
20,8 x 14,6 cm
Collection Bonotto Archive

giamo nel manoscritto di Leokadija Maciunas – in seguito a questo veto, Maciunas abbandonò la comunità di emigranti lituani e cambiò il proprio nome in George⁴.

Tra la fine del 1960 e l'inizio dell'anno successivo accaddero molte cose contemporaneamente: oltre al desiderio di Maciunas di fondare una rivista intitolata "Fluxus", sono di questo periodo i suoi primi contatti con Yoko Ono, che andò a trovare nel loft di Chambers Street nel dicembre 1960⁵, e i successivi scambi con gli artisti associati ai corsi di composizione di Richard Maxfield (dopo quelli leggendari di John Cage) alla New School for Social Research, dove Maciunas conobbe George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow e Jackson Mac Low.

A partire dal marzo 1961, Maciunas organizzò concerti con musicisti quali Richard Maxfield, John Cage, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi, Yoko Ono, Jackson Mac Low, Joseph Byrd, La Monte Young, Henry Flynt, Walter De Maria e Ray Johnson negli spazi della AG Gallery di Madison Avenue, la nuova galleria fondata dallo stesso Maciunas insieme ad Almus Salcius. Sui biglietti d'invito riappare l'idea della rivista "Fluxus". I ricavi dei concerti avrebbero contribuito al finanziamento della nuova pubblicazione: "Un contributo di 3 dollari aiuterà la pubblicazione della rivista 'Fluxus'⁶". Una conferenza annunciata sulla musica antica e moderna non era molto diversa da quella che si sarebbe dovuta svolgere tre mesi prima alla Baltic Freedom House: l'ambiente era cambiato, ma gli interessi rimanevano i medesimi.

Alla fine del 1961, la AG Gallery fu costretta a dichiarare fallimento. Maciunas si trasferì con la madre in Germania, dove iniziò a lavorare come designer per l'aeronautica statunitense. Subito stabilì nuovi contatti con l'avanguardia artistica europea, cercando alleati anche nell'Est.

"I comunisti devono fornire una leadership rivoluzionaria alla cultura"

Maciunas considerava Fluxus l'erede del Lef, il gruppo russo formatosi tra il 1923 e il 1925 intorno alla figura di Vladimir Majakovskij, che pubblicava la rivista omonima⁷. Il Lef sosteneva l'idea che gli artisti fossero lavoratori chiamati a espletare una funzione sociale – un principio che lo stesso Maciunas prevedeva per il "collettivo" Fluxus: "Gli obiettivi di Fluxus sono sociali (non estetici). Essi sono connessi con il gruppo del gruppo Lef [sic] ... e si propone [sic]: la graduale eliminazione delle belle arti (musica, teatro, poesia, narrativa, pittura, scultura ecc. ecc.)"⁸.

Maciunas era convinto che Fluxus potesse trovare una patria in Unione Sovietica e già nel 1962 scrisse una lettera alle autorità di quel paese⁹, per convincerle a promuovere un'unione tra la società "realistico-rivoluzionaria" dell'Urss e gli artisti "realistico-rivoluzionari" di tutto il mondo. Questo "programma", sosteneva, era già iniziato sotto il nome di Fluxus ed egli sperava potesse essere capeggiato dal Partito comunista sovietico:

Considerando il nostro obiettivo originale e primario e l'orientamento politico rivoluzionario degli aderenti, crediamo sia importante cominciare a coordinare i nostri sforzi con gli scopi socio-politici della direzione del vostro partito¹⁰.

Il programma doveva tradursi in un periodico bilingue i cui numeri sarebbero stati di volta in volta pubblicati in un paese diverso e nell'organizzazione di un festival di arte e musica concretista che avrebbe avuto il suo centro nei paesi socialisti. A questo scopo, Maciunas proponeva un tour di diversi mesi attraverso l'Unione Sovietica. Nessuna replica del governo sovietico è presente negli archivi¹¹. Le richieste di Maciunas ai dirigenti sovietici erano atti unilaterali da parte del presidente – autonominatosi tale – di Fluxus, ma egli cercò anche ripetutamente di convincere gli artisti associati al gruppo ad aderire alla linea del partito, come emerge da questa lettera a Emmett Williams:

Krusciov non è entusiasta di Fluxus in questo momento, anche se nutre la nostra stessa



Robert Filliou, *The Obvious Deck*,
 Stampa nera su carta bianca / Black
 offset on white paper
 Etichetta di / Label by G. Maciunas
 Collection Bonotto Archive

Several things came together at the turn of the year 1960-1961: Maciunas' interest in founding a magazine titled *Fluxus*, his first contacts with Yoko Ono, whom he visited in December 1960⁵ in her loft on Chambers Street, and the ensuing intense contacts with the artists associated with the composition class of Richard Maxfield (succeeding the legendary Cage class) at the New School for Social Research, where Maciunas got to know George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, and Jackson MacLow.

Beginning in March 1961, Maciunas organized concerts with artists like Richard Maxfield, John Cage, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi, Yoko Ono, Jackson MacLow, Joseph Byrd, La Monte Young, Henry Flynt, Walter De Maria, and Ray Johnson in the AG Gallery, newly founded on Madison Avenue by him and Almus Salcius. The idea of a magazine named *Fluxus* reappears here on invitation cards. The proceeds from the concerts were to help fund the magazine: "Entry contribution of \$3 will help to publish *Fluxus* magazine⁶". An announced lecture on old and new music was thematically not far removed from the announcement for the Baltic Freedom House three months earlier. The circles changed, but the interest remained.

At the end of 1961, the AG Gallery had to close and file for bankruptcy; Maciunas moved with his mother to Germany, where he began working as a designer for the U.S. Air Force. He immediately made contact with avant-garde artists living in Europe. From the beginning, he also sought allies in Eastern Europe for his plans.

"Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture"

Maciunas saw Fluxus as an artistic collective in successorship to the Russian LEF group that formed around Vladimir Mayakovsky from 1923 to 1925 and published a magazine with the same name⁷. The LEF propagated that the artists belonging to it were workers carrying out a societal assignment—an idea that Maciunas also envisioned for his Fluxus "collective": "Fluxus objectives are social (not aesthetic). They are connected to the group of LEF group [sic] [...] and concern itself [sic] with: Gradual elimination of fine arts (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpture etc. etc.)"⁸.

Maciunas was thoroughly convinced that Fluxus could find a home in the Soviet Union and, as early as 1962, wrote a letter to this purpose to Soviet authorities⁹, trying to persuade them to support a union of the USSR's "revolutionary-realistic" society and the "revolutionary-realistic" artists of the world. This "program," he said, had already begun under the name Fluxus, and he hoped it could be led by the Communist Party of the USSR:

In consideration to our original and primary objective and the revolutionary political orientation of the adherents, it was important in our belief that we should commence coordinating our efforts with the socio-political aims of your party leadership¹⁰.

This program would be realized on the one hand in a bilingual periodical to be published in a different country for each issue and on the other hand by a worldwide concretistic art and music festival whose center would be in the socialist countries. To this end, Maciunas suggested a tour of several months through the Soviet Union. No answers from the Soviet government are present in the relevant archives¹¹.

Maciunas' requests for contact with the Soviet leadership were unilateral acts by the self-appointed chairman of Fluxus, but he also repeatedly tried to get the artists associated with Fluxus to commit to the Party line, as emerges from a letter to Emmett Williams:

Chruschov is not hot on Fluxus at this very moment, although he agrees with us in being against abstract art!!! So he is closer to Fluxus than say New York "Abstract expres-



La Monte Young
Milano, 1993
© Archivio Garghetti

avversione per l'arte astratta!!! Perciò è più vicino a Fluxus degli "espressionisti astratti" newyorkesi, diciamo, o dei "tachistes" francesi. Non è vero? Credo che Fluxus trovi il terreno più fertile possibile in Unione Sovietica, un paese non ancora guastato dalle astrazioni (almeno dopo la correzione di Stalin!). Dunque tutti dobbiamo lavorare in vista dell'approdo finale di Fluxus in Unione Sovietica. OK? [...] Possiamo aiutarli a imporre una supremazia politica su ogni attività artistica. Sei d'accordo??¹².

Maciunas cercò di fare di Fluxus un movimento e un collettivo unitario a livello sia interno sia esterno. Progettava di trasformare il gruppo di artisti indipendenti che si riuniva in occasione dei concerti di Fluxus in un'organizzazione coesa, con vari dipartimenti e sezioni nazionali. Si definiva "presidente" del collettivo, benché non si fossero mai tenute formali sessioni costitutive e la maggior parte degli artisti non mostrasse alcun interesse per la dimensione organizzativa del movimento.

Nella seconda metà degli anni sessanta, le affermazioni e i manifesti di Maciunas acquistano toni più moderati e si concentrano di più sull'ironia. Alla riduzione del numero dei festival corrisponde un incremento di edizioni di oggetti e pubblicazioni. Maciunas pensa ancora ai viaggi nell'Est europeo, ma alla fine comincia a realizzare il sogno di un collettivo/kolchoz con la Fluxhousing Cooperative a New York (SoHo), un progetto che accarezzava dal 1966. Fluxus Est comincia a esistere veramente solo in questo periodo e condurrà vita propria, eludendo quasi completamente il controllo di Maciunas.

Fluxus e la New Music

I primi contatti personali tra Maciunas e gli artisti e musicisti dell'Est europeo si verificarono nell'ambito della New Music. Maciunas conobbe Józef Patkowski, compositore polacco nonché fondatore e responsabile degli studi sperimentali della radio polacca, nell'estate 1962 ai cosiddetti Corsi delle vacanze (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) a Darmstadt¹³. Negli anni successivi i due si scambiarono lettere e materiali:

Il tuo pacco è arrivato in buone condizioni e ti sono molto grato per tutte queste recenti pubblicazioni di Fluxus. Varie persone qui sono molto interessate ai materiali che hai spedito e intendono includere alcuni pezzi nei loro concerti, per esempio la tua *Music for Everyman*, i pezzi di George Brecht, Christian Wolff, La Monte Young ecc.¹⁴.

Patkowski passò alcuni materiali (*Fluxkits*) a Edison Denisov a Mosca e a Jiří Kolář a Praga. Alla frontiera non ci fu alcun problema: i materiali venivano dichiarati semplici giochi e come tali accettati dagli ufficiali della dogana. Si pensava anche di organizzare concerti Fluxus a Varsavia con Patkowski, il quale tuttavia non prevedeva molte possibilità di successo, a dispetto della scena musicale estremamente progressista della città: "Mi dispiace, ma non possiamo organizzare un concerto per orchestra. In questo momento è veramente troppo difficile procurarsi una grande orchestra, una sala da concerto ecc. per la musica moderna"¹⁵. Già nel 1962, Maciunas aveva preso contatti con Krzysztof Penderecki, cercando di coinvolgerlo attivamente nelle attività di Fluxus. Ma anche Penderecki trovava che le sue possibilità di appoggiare il movimento fossero assai limitate:

È un peccato che i miei tanti impegni e la situazione complessiva non mi permettano di collaborare [sic] con Voi come condirettore di Fluxus. Naturalmente mi piacerebbe molto farlo, ma solo in qualità di collaboratore. [...] Alla fine, se sarà possibile, potrò eventualmente aiutarvi a organizzare un festival in Polonia¹⁶.

Il grande concerto che ci si augurava non fu mai organizzato, anche se alcune composizioni provenienti dalla cerchia più stretta di Fluxus vennero eseguite a Varsavia nell'ambito della serie di

sionists" or the French "Tachistes". Yes? So I believe Fluxus has best breeding ground in Soviet Union which was not spoiled yet by abstractions (or at least Stalin corrected that!). So we must all work towards eventual Fluxus in S.U. OK? [...] We can help them to impose a political supremacy over all art-activities. You agree??¹²

Maciunas attempted to establish Fluxus as a unified movement and collective internally as well as externally. He planned to turn the loose group of artists who came together for Fluxus concerts into a close-knit organization with various departments and country sections. He called himself the "chairman" of the collective, although there were never any constituting sessions and most of the artists had no interest at all in the organizational dimension of Fluxus.

In the second half of the 1960s, Maciunas became substantially more moderate in his statements and manifestos and focused more on humor. The number of festivals decreased, the number of object editions and publications increased. He still had plans to travel in Eastern Europe, but ultimately Maciunas began to realize his dream of a collective/kolkhoz with the Fluxhousing Cooperative, which he had been planning in New York (SoHo) since 1966. The "actually existing" Fluxus East, however, was actually only beginning at this time and developed a life of its own that would almost entirely elude Maciunas' control.

Fluxus and New Music

First personal contacts between Maciunas and artists and musicians in Eastern Europe arose in the area of New Music. Maciunas got to know Józef Patkowski, the Polish composer and founder and head of Polish Radio's experimental studio, in summer 1962 at the International Summer Courses for New Music in Darmstadt¹³. Several years of exchange of letters and materials ensued:

Your parcel arrived in good condition and I am really very grateful to you for all these recent Fluxus publications. Several people here are very interested in what you sent and intend to include some pieces in their concerts e.g. possibly your *Music for Everyman*, pieces by George Brecht, Christian Wolff, La Monte Young etc.¹⁴.

Patkowski passed some materials ("Fluxkits") on to Edison Denisov in Moscow and to Jiří Kolář in Prague. There were no problems at the border; the materials were simply declared as games and accepted as such by the customs officials.

Plans for Fluxus concerts in Warsaw were also discussed with Patkowski. But despite the city's extremely progressive musical scene, Patkowski saw little chance of success: "Sorry, we cannot arrange an orchestral concert. It's at the very moment too hard to get a large orchestra, concert hall etc. for very new music"¹⁵.

As early as 1962, Maciunas had also established contact with Krzysztof Penderecki, whom he wanted to win as an editor for Fluxus. But Penderecki, too, saw only limited possibilities of supporting Fluxus:

That is pity that my busy life and the whole situation do not allow me to collaborate [sic] with You as the coeditor of Fluxus. Of course, I should like to do that, but only as the contributor. [...] At last, if that would be possible, I can help You with the organisation of eventually plannig [sic] Festival in Poland¹⁶.

Although the hoped-for big concert was never held, individual compositions from the closest Fluxus circle were performed in Warsaw in the framework of the experimental studio's concert

concerti *Warsztaty Muzyczne* (laboratori musicali) organizzati dagli studi sperimentali della radio polacca. Secondo i programmi di questi concerti, vennero eseguite almeno due *performance* della composizione di La Monte Young dal titolo *Poem for Chairs, Tables, Benches etc.*¹⁷, la prima il 21 dicembre 1963, la seconda il 19 settembre 1964.

Oltre che con gli artisti polacchi, Maciunas era in contatto epistolare con altri compositori dell'Est, tra cui il russo Svjatoslav Leontevič Krutikov, il quale gli mandò anche una composizione intitolata *Fluxus*¹⁸, e il croato Miroslav Miletić. Maciunas collaborò per breve tempo anche con György Ligeti, che aveva lasciato l'Ungheria nel 1956. Insieme alla corrispondenza di Maciunas, che non si è interamente conservata¹⁹, anche le sue schede piene di annotazioni forniscono informazioni sulla rete di contatti che andava sviluppando. Le schede contengono indirizzi, riassunti di epistolari, progetti per futuri festival, ma anche commenti sui ristoranti e sul genocidio²⁰. Un'ulteriore fonte è costituita dai "Flux-Mail lists", con indicazioni sugli artisti appartenenti al movimento, sui membri associati e sugli "osservatori interessati", che Maciunas inviava regolarmente ai suoi colleghi.

"Ora la gente qui a Mosca detesta il tuo pezzo su Olivetti"

La realizzazione concreta di "Fluxus East" iniziò alla metà degli anni sessanta. Più che Maciunas, furono artisti come Eric Andersen, Emmett Williams, Alison Knowles, Dick Higgins e Ben Vautier ad avere il ruolo di protagonisti, sia nelle *performance* sia negli scambi artistici.

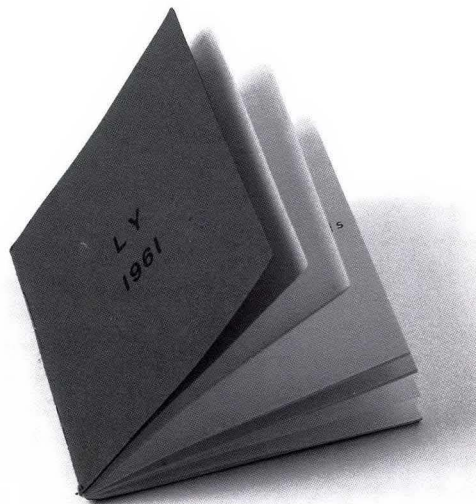
Nel 1964, Eric Andersen e il fratello Tony, dopo aver messo in valigia una gran quantità di materiali Fluxus, partirono alla volta della Polonia per poi fare tappa in Cecoslovacchia, in Ungheria e raggiungere finalmente l'Unione Sovietica²¹. Le cartoline spedite da Anderson a Maciunas durante questo viaggio sono entrate nella leggenda. In esse, l'artista informava il "presidente" delle *performance* immaginarie che pretendeva di aver organizzato con Emmett Williams, Tomas Schmit, e Arthur Köpcke. Anderson, per esempio, raccontava di aver eseguito la composizione aperta di Maciunas *In Memoriam to Adriano Olivetti* mangiando, bevendo e pisciando²².

Benché le loro esibizioni non si svolgessero proprio in questo modo – le idee di Fluxus erano diffuse in piccole cerchie di artisti che di solito si riunivano in appartamenti privati²³ – il loro viaggio lasciò molte tracce e moltiplicò l'attenzione per i pezzi e le edizioni di Fluxus. Per esempio, Andersen incontrò il pittore e critico russo Gurvič che qualche tempo dopo mostrò i materiali di Fluxus al critico ceco Jindřich Chalupecký, il quale a sua volta scrisse allo European Mail Order Warehouse di Willem de Ridder (che all'epoca era una specie di quartier generale di Fluxus):

Dal pittore Gurvič a Leningrado, ho visto per caso dei materiali pubblicati dal movimento Fluxus. Essi rivestono un grande interesse anche per noi e vi sarei infinitamente grato se poteste inviarcene un esempio. Abbiamo qui un gruppo di "arte attuale"²⁴ che si prefigge obiettivi simili, al quale vorrei mostrarlo. [...] La prego di scusarmi se non posso pagare, ma non ho valuta straniera²⁵.

Lo scambio di informazioni e materiali fu reciproco: Anderson portò con sé le partiture di compositori dell'Est europeo come Edison Denisov e le mandò a de Ridder²⁶, pubblicandole poi in Danimarca in un reportage sulla scena musicale sovietica nel 1965²⁷. Furioso per quel viaggio improvviso e non autorizzato, Maciunas chiese informazioni a de Ridder:

Domanda importante! Sai niente del Fluxus Tour nell'Europa dell'Est? Emmett Williams, Addi Köpcke, Eric Andersen e Tomas Schmit stanno viaggiando per tutta l'Europa dell'Est senza alcuna autorizzazione da parte del comitato Fluxus e mettono in scena pezzi molto compromettenti (e totalmente sbagliati per quei paesi). [...] La notizia di questo festival (tuttora in corso) mi ha spinto sulle prime a consigliare gli organizzatori est europei di can-



La Monte Young, *LY 1961* (Composition 1961), 1963
36 fogli, stampa nera / 33 sheets,
black offset
9 x 9,2 cm
Collection Bonotto Archive

series, Warsztaty Muzyczne. The concert programs thus show at least two performances of La Monte Young's composition *Poem for Chairs, Tables, Benches* etc.¹⁷ on December 21, 1963 and on September 19, 1964.

Along with his Polish contacts, Maciunas also corresponded with others, including the Russian composer Svjatoslav Leontevič Krutikov, who even sent Maciunas a composition titled *Fluxus*¹⁸, and the Croatian composer Miroslav Miletić. He also collaborated briefly with György Ligeti, who had already left Hungary in 1956. Along with Maciunas' correspondence, which has not been preserved in its entirety¹⁹, his thoroughly noted index cards in particular provide insight into the network of contacts he developed. The cards show addresses, summaries of the correspondences, and also plans for future festivals and notes on restaurants and on genocide²⁰. Another source are the Flux-Mail lists, which Maciunas sent to his colleagues at regular intervals and which provide information on the artists who belonged to Fluxus, on associated members, and on "interested bystanders".

"Now people hate your Olivetti Piece here in Moscow"

The "Fluxus East" that was actually realized began in the mid-1960s. Here it wasn't Maciunas, but artists like Eric Andersen, Emmett Williams, Alison Knowles, Dick Higgins, and Ben Vautier who played the leading role in performances and in actual artistic exchange.

In 1964, Eric Andersen drove with his brother Tony Andersen and a great deal of Fluxus materials in his luggage first to Poland, then to Czechoslovakia, Hungary, and finally the Soviet Union²¹.

The postcards Andersen sent Maciunas from his journey are legendary. He informed the "chairman" of fictional performances he had supposedly organized together with Emmett Williams, Tomas Schmit, and Arthur Köpcke. For example, he reported that they had performed Maciunas' open composition *In Memoriam to Adriano Olivetti* eating, drinking, and pissing²².

Even if the performances never happened this way Fluxus ideas were spread in small circles of artist colleagues, usually in private apartments²³; the trip left many traces and brought Fluxus pieces and editions to the attention of multipliers. For example, Andersen met the Russian painter and critic Gurvič, who showed Fluxus materials to the Czech critic Jindřich Chaloupecký a little later. Chaloupecký, in turn, wrote to Willem de Ridder's European Mail Order Warehouse (at this time a kind of European Fluxus headquarters):

By chance, at the painter Gurvič in Leningrad, I saw materials published by the Fluxus movement. They are of great interest to us, and I would be endlessly grateful to you if you could send us an example as well. We have a group "actual art"²⁴ that pursues similar goals and whom I would like to show it to. [...] Please excuse that I cannot pay anything, but I have no foreign currencies²⁵.

The exchange of information and material went both ways: thus, Andersen brought back with him the compositions of Eastern European composers like Edison Denisov, which he sent in turn to de Ridder²⁶ and published in Denmark in 1965 in a report on the Soviet music scene²⁷. Maciunas, who was angry about the unannounced and unauthorized Fluxus East tour, asked de Ridder about the journey:

Big question! Do you know anything about the East European Fluxus Tour? Emmett Williams, Addi Köpcke, Eric Andersen & Tomas Schmit are traveling all over East Europe without any authorization from Fluxus committee and performing very compromising pieces (and totally wrong ones for East Europe). [...] Upon hearing of this festival (already

cellarlo, avvertendoli che ci sono un paio di impostori che tentano di spacciarsi per Fluxus, ma poi non ho voluto irritare troppo quei 4 “musicisti ambulanti”. Se sai qualcosa di tutto questo, dimmela, perché ci sono un sacco di spiegazioni da dare qui²⁸.

A quanto sembra, secondo Maciunas il principio di Fluxus, per il quale ogni tipo di *performance* era legittimo, non si applicava all’Europa dell’Est, tanto che emanò un comunicato stampa per denunciare i quattro “impostori” ai quali inviò delle lettere informandoli della loro espulsione dal gruppo.

Concerti Fluxus

Dopo una fase iniziale in cui Fluxus era noto nell’Europa centrale soprattutto nell’ambito della New Music, nella seconda metà degli anni sessanta si tennero i primi grandi concerti Fluxus, che erano stati preceduti da una serie di happening, in parte animati dalle stesse figure. A Praga, il gruppo Aktualní umění (arte attuale) formatosi intorno a Milan Knížák aveva iniziato l’attività nel 1964. In seguito Maciunas nominò Knížák direttore di Fluxus Est. Jindřich Chaloupecký rese note a livello internazionale le attività del gruppo che venne presentato anche nel volume *Assemblage, Environments & Happenings* (1966) di Allan Kaprow. In Polonia, dopo l’happening musicale *Non Stop* di Boguslaw Schaeffer (1964), furono soprattutto gli allestimenti di Tadeusz Kantor ad attirare l’attenzione: l’onda d’urto di *Panoramic Sea Happening* per esempio andò ben oltre i confini polacchi²⁹. Il primo happening ungherese *The Lunch – In memoriam Batu Kán*, si tenne il 25 giugno 1966 ed ebbe come protagonisti i giovani Tamás St. Auby (all’epoca Szentjóbý) e Gábor Altorjay, insieme a Miklós Erdély.

Il 1966 segna anche l’inizio di una serie di concerti Fluxus nell’Europa centro-orientale. Nell’aprile 1966, Eric Andersen, Tomas Schmit e Arthur Köpcke furono ospiti del jazz club praghese Reduta. Sebbene il concerto non fosse annunciato con il titolo *Fluxus* (Maciunas aveva già “espulso” i tre nel 1964), i pezzi eseguiti, come *Zyklus for Water Pails (or Bottles)* di Tomas Schmit, erano spesso stati inseriti nel repertorio del gruppo. I tre artisti però eseguirono esclusivamente loro composizioni, e non quelle di altri appartenenti a Fluxus, com’era invece prassi abituale.

Le reazioni della stampa praghese ricordano quelle dei giornali tedeschi all’indomani dei primi concerti di Fluxus in Germania:

Essi (Andersen, Schmit e Köpcke) proclamano che i loro non sono veri happening, ma azioni, eventi. Il loro lavoro consiste nella collaborazione con il pubblico, a cui assegnano vari compiti. [...] Così la sera siamo andati a dare un’occhiata. Gli *happenists* hanno distribuito foglietti di carta con sopra delle scritte, batuffoli di cotone, bastoncini e altri oggetti simili. I partecipanti hanno iniziato a muoversi in vari modi da un punto all’altro, da una sala all’altra, senza alcuna logica apparente, ma rispondendo a un programma determinato e a incarichi precisi. [...] Non so cosa sia di preciso un happening, ma ieri sera ho concluso che non è diverso da quello che in ceco chiamiamo *recese*³⁰ e ho capito che le nostre *receses* di ragazzini di dieci anni erano molto migliori e più ingegnose degli happening³¹.

Le critiche vennero anche dagli artisti e intellettuali presenti tra il pubblico: alcuni trovarono la presentazione troppo artificiale (Milan Knížák), per altri invece era fin troppo simile al caos che caratterizzava la realtà quotidiana a Praga (Bohumila Grögerová)³².

Il concerto Fluxus – messo in scena come una sorta di cabaret – realizzato da Vytautas Landsbergis nella primavera/estate 1966 all’Istituto pedagogico di Vilnius insieme a un gruppo di studenti ebbe luogo in uno scenario totalmente diverso³³. L’evento ci rivela una delle scappatoie che resero possibile la presentazione di Fluxus nell’Europa dell’Est: l’accentuazione dell’elemento ironico e giocoso tipico dell’“Art Amusement” sostenuto da Maciunas. Il manifesto stilato per l’occasione proclama il senso e l’importanza dell’anti-arte:

in progress) I was at first urged to advise the East European organizers to cancel it and warn them that they have a couple of impostors [sic] there trying to pull a 'Fluxus' on them, but then I did not wish to anger those 4 "traveling musicians". If you know anything about this, let me know, since I must do a lot of explanation up here²⁸.

As Maciunas saw it, Fluxus' principles of permitting every imaginable form of performance did not apply to Eastern Europe, and so he issued a press release in which he denounced the four "impostors" and sent them letters informing them of their expulsion from Fluxus.

Fluxus Concerts

After an early phase in which Fluxus was known in Central Europe primarily in the area of New Music, in the second half of the 1960s the first larger Fluxus concerts were given. Preceding them had been Happenings, performed in part by the same people. In Prague, the activities of the group *Aktualní umění* (actual art) around Milan Knížák began around 1964. Maciunas later named Knížák the director of Fluxus East. Jindřich Chaloupecký made Aktual's activities internationally known; they were published in the book *Assemblage, Environments & Happenings* (1966) by Allan Kaprow. In Poland, after an early music Happening, *Non Stop* by Bogusław Schaeffer (1964), Tadeusz Kantor in particular drew attention with his staging of Happenings. *Panoramic Sea Happening* made waves far beyond the borders of Poland²⁹. The first Happening in Hungary, *The Lunch—In memoriam Batu Kán*, was held on June 25, 1966 by the young artists Tamás St. Auby (at that time: Szentjóbý) and Gábor Altorjay, together with Miklós Erdély.

The year 1966 also marks the beginning of a series of Fluxus concerts in Central Eastern Europe. In April 1966, Eric Andersen, Tomas Schmit, and Arthur Köpcke were guests in Prague's jazz club Reduta. Although the concert was not announced under the title *Fluxus* (Maciunas had already "expelled" the three artists in 1964), the performed pieces, for example *Zyklus for Water Pails (or Bottles)* by Tomas Schmit, often had been part of the Fluxus repertoire. But the artists performed mostly their own compositions and not also works by other Fluxus artists, as was otherwise usual at Fluxus concerts.

The reactions of Prague's newspapers are reminiscent of those of the German press to the first Fluxus concerts in Germany:

They (Andersen, Schmit und Köpcke) assure us that they don't stage real happenings, but so-called actions, events. Their work consists in collaboration with the audience, whom they set various tasks. [...] So we went to take a look at it in the evening. The happenists distributed slips of paper with writing, cotton balls, some sticks, and similar objects. The participants began moving in various ways from one spot to another, from one room to another, without any system at all, but according to a given plan with given assignments. [...] I don't know what a happening is, but yesterday I determined that it seems to be nothing other than what is called in Czech a "recese"³⁰ and I learned that we, as ten-year-old boys, carried out much better and cleverer 'receses' than happenings³¹.

The artists and intellectuals in the audience were also critical; on the one hand, the presentation was felt to be too artificial (Milan Knížák) while, on the other hand, it was considered all too similar to the chaos that the reality of life in Prague already was (Bohumila Grögerová)³².

There was a totally different setting at the Fluxus concert performed by Vytautas Landsbergis in spring/summer 1966 at the Vilnius Pedagogical Institute together with students as a kind of cabaret³³. This reveals one of the loopholes that made it possible to present Fluxus in

L'anti-arte è l'unica espressione reale, popolare e sociale del senso estetico umano, perché non aspira a creare illusioni di realtà prive di senso, enigmi intellettuali o vuote astrazioni. Popolare, perché tutti i rappresentanti del popolo – sciocchi e intelligenti, colti e ignoranti – possono crearla e percepirla nello stesso modo. [...] Basta con la dodecafonìa, la polifonia, l'armonia e la cacofonia! [...] Di nuovo trarremo un piacere estetico da semplici azioni come bere dell'acqua, sputare nel pozzo o soffiare il nostro naso naturale³⁴.

Il pathos scherzoso di simili postulati, che del resto sono perfettamente in linea con lo spirito di Fluxus, viene in certa misura relativizzato nell'aggiunta "a caratteri minuti", che recita: "Oggi verranno eseguiti qui alcuni pezzi sperimentali di anti-arte ai quali attribuiamo un valore puramente istruttivo"³⁵.

Landsbergis ha nei confronti di Fluxus un atteggiamento amichevole venato di ironia. Malgrado alcune fondamentali differenze di orientamento artistico, egli teneva in gran conto gli scambi con l'ex compagno di scuola Maciunas, al quale era debitore di informazioni e registrazioni di brani di musica contemporanea con cui non sarebbe potuto entrare in contatto neanche al Festival d'autunno di Varsavia, l'appuntamento più importante per la musica moderna nell'Europa centro-orientale. Il programma dettagliato del concerto Fluxus non si è conservato, ma sappiamo che esso comprendeva brani tratti da *An Anthology, Yellow Piece*³⁶ dello stesso Landsbergis e varie improvvisazioni.

Ancora nel 1966, Praga ospitò un doppio evento Fluxus. Dick Higgins e Alison Knowles – caduti in disgrazia presso Maciunas, soprattutto in seguito alla fondazione della Something Else Press da parte di Higgins nel 1963 – vennero invitati da Jindřich Chaloupecký a esibirsi nella capitale ceca. Contemporaneamente Milan Knížák organizzò un concerto con Ben Vautier, Jeff Berner e Serge Oldenbourg³⁷.

L'evento si articolava in tre serate. Ben Vautier organizzò la prima (13 ottobre 1966)³⁸. Nella seconda Dick Higgins tenne una conferenza ("molto professorale [sic]"³⁹, commentò Vautier), affiancata da numerose *performance*, che inaugurò anche una mostra di edizioni d'avanguardia. *Public Amusement* di Vautier – un'azione con giganteschi tubi di plastica che venivano spinti giù per la strada con il coinvolgimento del pubblico – fu il clou della serata. Vautier non partecipò agli eventi in programma il 17 e 18 ottobre, da un lato per ragioni finanziarie – erano sorti dei problemi per i costi del festival – e dall'altro perché riteneva di aver già avuto il suo momento:

1) Pensavo fosse meglio lasciare di me una buona impressione visto che avevo suonato i pezzi migliori il 13 e non avrei potuto suonarli di nuovo. 2) Il posto poi era una galleria senza sedie 3) Rimanevano pochissimi soldi. 4) Higgins e Jeff se ne erano andati o stavano per farlo, perciò non avevo attori. 5) Pochissima collaborazione, aiuto ecc. da parte della galleria, perciò ho deciso di lasciare, ma Serge voleva suonare⁴⁰.

Oldenbourg rimase a Praga e si esibì di nuovo il 17 ottobre. Tuttavia, la sua permanenza in città sarebbe durata molto più del previsto, quattordici mesi per l'esattezza, e non per sua volontà. Alla festa che seguì il concerto, ubriaco, diede il proprio passaporto a un soldato che lo utilizzò per lasciare il paese, dopo di che Oldenbourg venne arrestato. Maciunas vide messi in pericolo i suoi progetti per l'Europa dell'Est e scrisse a Vautier:

A quanto pare abbiamo un problema molto serio. Potrebbe essere il peggior tentativo di sabotaggio che Fluxus abbia mai subito. Ho ricevuto una lettera da Praga in cui mi si comunica che Serge Oldenbourg ha commesso un grave crimine, dando a un militare il suo passaporto e aiutandolo a fuggire all'Ovest. [...] Questo potrebbe rivelarsi un colpo mortale per Fluxus in tutta l'Europa dell'Est e in Urss, perché potrebbero sospettare che siamo agenti della Central Intelligence [sic] statunitense⁴¹.

Central Europe: the humor and playfulness of the “Art Amusement” propagated by Maciunas. A manifesto composed for the event proclaims the significance of anti-art:

Anti-art is the only real, popular, and social expression of human esthetic feeling, because it does not strive to create meaningless illusions of reality, intellectual riddles, or empty abstractions. Popular, because all representatives of the people—smart and stupid, educated and uneducated—can create and perceive it in the same way. [...] Away with dodecaphony, polyphony, harmony, and cacophony! [...] We will take esthetic pleasure again in such simple actions as drinking water, spitting in the well, or blowing our natural nose³⁴.

The joking pathos of these postulates, which are nonetheless quite in the sense of Fluxus, is somewhat relativized in the “fine print”: “Today some experimental works of anti-art will be performed here that we accord solely instructive significance”³⁵.

Landsbergis’ stance toward Fluxus can be characterized as friendly and tongue in cheek. Despite fundamental artistic differences, he esteemed the exchange with his former schoolmate Maciunas, to whom he owed the recordings of and information on the newest music, which went far beyond what Landsbergis could learn and experience even at the Warsaw Autumn, the most important gathering for New Music in Central Eastern Europe. The precise program of the Fluxus concert is no longer extant. The performed pieces were taken in part from *An Anthology*, and the *Yellow Piece*³⁶ by Landsbergis himself was played, along with various improvisations.

Also in 1966, a double Fluxus event was staged in Prague. Dick Higgins and Alison Knowles, who had fallen from Maciunas’ good graces, primarily because Higgins founded the Something Else Press in 1963, were invited by Jindřich Chalupecký to perform. On the other hand, Milan Knížák organized a concert with Ben Vautier, Jeff Berner, and Serge Oldenbourg³⁷.

They performed on three evenings. Ben Vautier organized the first evening of the concert (October 13, 1966)³⁸. The following evening, Dick Higgins gave a lecture (“very Professor [sic] like”³⁹, commented Vautier), which was supplemented by numerous performances and which also opened an exhibition on avant-garde editions. The high point of the evening was Ben Vautier’s *Public Amusement*, in which gigantic plastic tubes were pushed down the street in an action with the audience. Vautier did not carry out the evenings planned for October 17 and 18. On the one hand, for financial reasons—there were problems coming up with the pay for the festival—and Vautier also thought he had blown his wad:

1) I thought it better to leave on a good impression since I had played best pieces on the 13th so I could not play again. 2) also the place was in a gallery with no chairs 3) had very little money left 4) Higgins and Jeff had left or were leaving so I had no actors 5) Very little corporation from the Gallery for help etc So I decided to leave but Serge refused he wanted to play⁴⁰.

Oldenbourg remained in Prague and performed again on another evening (October 17). His stay would last another involuntary 14 months: at a party after the concert, drunken, he gave his passport to a soldier, who used it to leave the country, whereupon Oldenbourg was arrested. Maciunas, in turn, saw all his Eastern European plans in danger and wrote to Vautier:

It seems a very serious problem is being created for us. It may be a worst sabotage of Fluxus yet. I received a letter from Prague, telling me that Serge Oldenbourg committed a serious crime in Prague by giving his passport etc. to a military man and helping him defect

Maciunas elaborò immediatamente un piano d'azione: "Dobbiamo ripudiare & denunciare Oldenbourg come irresponsabile e chiarire che non è mai stato membro di Fluxus"⁴². Chiese a Vautier di scrivere una lettera amichevole a Oldenbourg ("senza rimproverarlo però"⁴³) per strappargli informazioni sul "disertore" in modo da poter rinviare quest'ultimo alle autorità.

Le premesse che portarono Tamás St. Auby (all'epoca Sentjóby) a organizzare un concerto Fluxus a Budapest nel 1969 furono completamente diverse⁴⁴. Pur in mancanza di contatti con gli artisti Fluxus del luogo, nella capitale ungherese si era realizzato uno degli obiettivi di Maciunas, senza che lui stesso ne sapesse niente. Il *Fluxfest Sale*, un manifesto a stampa contenente informazioni sulle modalità organizzative di un Fluxfest, che offriva soprattutto un lungo elenco di brani musicali – a quanto sembra St. Auby li aveva ricevuti da Gábor Altorjay, che nel frattempo era fuggito dall'Ungheria – servì da modello per l'evento. Evidentemente, un semplice scritto bastava per rappresentare e sperimentare Fluxus, anche lontano da Maciunas e dagli altri artisti del gruppo. (Maciunas avrebbe gradito molto meno il fatto che St. Auby avesse utilizzato allo scopo anche il libro di Jürgen Becker e Wolf Vostell, *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, in quanto considerava Vostell un rivale e un "impostore".) Durante l'intervallo, le autorità decisero di proibire la prosecuzione del concerto, perciò gli organizzatori non riuscirono a realizzare appieno il loro programma originale, che comprendeva non soltanto composizioni tipiche di Fluxus come quelle di Robert Rauschenberg, George Brecht e Tomas Schmit, ma anche pezzi di St. Auby e Miklós Erdély.

Benché si abbia precocemente notizia di composizioni Fluxus a Varsavia, soprattutto tramite Józef Patkowski, il primo vero Festival Fluxus polacco si tenne solo nel 1977 alla Galeria Akumulatory 2 diretta da Jarosław Kozłowski. Intorno al 1972, insieme a Kostolowski, Kozłowski aveva fatto circolare il manifesto *Net*⁴⁵. Questo lo aveva portato in contatto con molti membri di Fluxus, e nel 1974 fu organizzata una mostra dell'artista Fluxus californiano Ken Friedman. Nel 1977, quando Kozłowski invitò Maciunas a organizzare una mostra⁴⁶, quest'ultimo gli diede il seguente suggerimento:

Poiché in questo momento le mie finanze non mi permettono un viaggio in Polonia, e per voi sarebbe uno spreco, nonché un'inutile stravaganza, sostenere questa spesa, suggerisco che siate voi a organizzare l'intera mostra/evento. È molto semplice. Infatti, secondo la nostra politica non esistono performer professionisti Fluxus e chiunque può farlo⁴⁷.

Maciunas allegò alla lettera le istruzioni per *3 Flux Days of Fun and the Fourth Day in a Flux Clinic* e spedì a Kozłowski una gran quantità di materiali, tra cui un'ampia collezione di brani, manifesti, piccole edizioni e film. Più avanti Kozłowski gli spedì la documentazione dell'evento, ringraziandolo dell'opportunità: "In generale, è stata per noi un'esperienza splendida e di grande importanza, sia in senso artistico che relativamente a quella che chiamiamo vita, cioè alla nostra esperienza umana, esistenziale"⁴⁸.

Ognuno dei concerti Fluxus qui sinteticamente delineati si svolse secondo modalità diverse. Ad accomunarli è il fatto che ognuno di essi è frutto dell'iniziativa di artisti – musicisti, artisti concettuali o "azionisti" che fossero – il cui obiettivo non era quello di adottare Fluxus come prassi o di autodefinirsi artisti Fluxus, ma che invece vedevano in Fluxus una possibilità di arricchimento e una fonte di ispirazione per il loro lavoro. In particolare, l'assurdità di molti eventi Fluxus echeggiava i paradossi della vita quotidiana nei regimi comunisti. Gli artisti che organizzarono le *performances* di Fluxus correvano seri rischi personali: la repressione poteva tradursi nella proibizione di mostre ed eventi precisi oppure nel divieto di esibirsi tout court ma anche in attività di spionaggio ai loro danni, fino ad arrivare alla carcerazione (Knižák) e all'espulsione (St. Auby). Evidentemente, l'idea di Maciunas per cui Fluxus era l'autentica realizzazione del realismo socialista non convinceva la censura, né tantomeno i servizi segreti.

to the West. [...] This would be the death blow to Fluxus in all East Europe and USSR, since we would be suspect as U.S. Central Intelligence [sic] agents⁴¹.



Carla Liss, *Sacrament fluxkit*, 1969
Stampa nera su carta bianca / Black
offset on white paper
Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive

Maciunas immediately drew up a plan of action: “We must denounce & renounce Oldenbourg as irresponsible and make it clear that he never was a Fluxus member”⁴². He asked Vautier to write a friendly letter to Oldenbourg (“without scolding him yet”⁴³) to elicit information from him about the “defector” in order to ultimately turn the latter over to the authorities.

An entirely different path led in 1969 to a Fluxus concert organized in Budapest by Tamás St. Auby (at that time: Szentjóbó)⁴⁴. Without any contact to Fluxus artists, here one of George Maciunas’ goals was achieved—though he apparently never learned of this. The *Fluxfest Sale*, a printed poster providing information on how a “Fluxfest” can be organized and above all offering an extensive collection of scores—St. Auby seems to have received them from Gábor Altorjay, who had meanwhile fled Hungary—served as a model for the concert program. One piece of writing was enough to make Fluxus performable and experienceable far away from Maciunas and the other artists. (That to this purpose St. Auby used the book *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* by Becker/Vostell, as well, would have been less pleasing to Maciunas, who regarded Vostell as an “impostor” and rival.) The concert was forbidden during the intermission, and so the original plan of performing not only the typical Fluxus compositions by Robert Bozzi, George Brecht, and Tomas Schmit, but also pieces by St. Auby and Miklós Erdély, could not be realized as planned.

Despite early information on Fluxus compositions in Warsaw, particularly through Józef Patkowski, the first genuine Fluxus festival in Poland was not held until 1977 in the Galeria Akumulatory 2 headed by Jarosław Kozłowski. Together, Kozłowski and Andrzej Kostolowski had sent his manifesto NET⁴⁵ around in 1972. It brought him in contact with many members of Fluxus, and in 1974 an exhibition by the Californian Fluxus artist Ken Friedman was shown. In 1977, Kozłowski invited Maciunas to an exhibition⁴⁶. Maciunas answered with a suggestion:

Since at this moment I can’t afford to pay for a trip to Poland and it would be a waste and needless extravagance for you to pay any costs at all, I suggest that you do the whole show/event yourselves. It is very easy. In fact flux-policy is that there are no professional flux performers and anyone can do it⁴⁷.

Maciunas included in his letter the instructions for *3 Flux Days of Fun and the Fourth Day in a Flux Clinic* and sent Kozłowski extensive materials like the *Flux Fest Kit 2*, which, like *Flux Fest Sale*, included a large collection of scores, posters, small editions, and films. Kozłowski later sent Maciunas a documentation and thanked him for this opportunity: “Generally speaking, it was for us a great, splendid and truly important experience—both in the sense of art and in the sense of so called life, that is as our human, existential experience”⁴⁸.

Each of the Fluxus concerts briefly sketched here came about in a different way. What they have in common is that each of these events was initiated by artists whose interest was not in adopting Fluxus as an artistic practice or in defining themselves as Fluxus artists, but who rather saw Fluxus as an enrichment and inspiration for their own artistic work—whether they were musicians, concept artists, or action artists themselves. In particular, the absurdity of many Fluxus pieces also recalled the absurdities of everyday life in a Socialist state. The artists who organized Fluxus performances always underwent a major personal risk. Repressions ranged from banned exhibitions and events, through being forbidden to perform in general and being spied upon, to imprisonment (Knížák) and expulsion (St. Auby). Maciunas’ vision of Fluxus as the true Socialist Realism did obviously not persuade censors or secret intelligence agencies.

Il presente saggio è la versione abbreviata dell'introduzione a *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, Berlino 2007, il volume che accompagnava la mostra itinerante "Fluxus East" tenutasi in varie sedi europee dal settembre 2007 al febbraio 2011.

¹ Le espressioni Europa centrale e Europa dell'Est si riferiscono qui ai paesi occidentali dell'ex Patto di Varsavia, in particolare Polonia, ex Cecoslovacchia, Ungheria e Lituania. Il termine "Est" è usato nella sua accezione politica: dal punto di vista geografico e culturale, infatti, questi paesi appartengono all'Europa centrale.

² Cfr. Mats B., *Birth of Fluxus—the ultimate version*, in "Kalejdoskop", Lund 1979, copertina interna.

³ Leokadija Maciunas, *My Son*, copia del dattiloscritto originale, Archivio Sohm, Stoccarda, Staatsgalerie.

⁴ Prima di questo avvenimento Maciunas usava già il nome George, come rivela per esempio la sua corrispondenza con il ministero della Cultura sovietico, risalente al 1958 e ora in possesso della Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation di Detroit. In queste lettere "Džordž" Maciunas scrive usando l'alfabeto cirillico. In lettere successive indirizzate a ex compagni di scuola, Maciunas si firma nuovamente col nome Jurgis.

⁵ Su questo, cfr. Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*, Colonia 2007, p. 44.

⁶ Su questo, cfr. *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, cat. Venezia 1990, p. 108.

⁷ Lef sta per Levj Front Iskusstv (Fronte di sinistra delle arti). Il gruppo si formò nel 1923-1925; nel 1927 venne ribattezzato Novyj Lef (Nuovo fronte di sinistra delle arti) e pubblicò una nuova rivista.

⁸ George Maciunas, lettera a Tomas Schmit, gennaio 1964; l'originale è nella Silverman Collection.

⁹ George Maciunas, lettera, forse a Nikita Krusciov, s.d.; copia nell'Archivio Sohm.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Thomas Kellein cita (in *George Maciunas...* cit., p. 63) il discorso di Jean-Pierre Wilhelm in occasione dell'inaugurazione dell'evento "Neo-Dada in Music" (16 giugno 1962): "Maciunas scrisse a Cruschtschow [sic], che la vita culturale in Unione Sovietica doveva essere riorganizzata. Per quanto improbabile possa sembrare, la risposta del Presidente non fu del tutto scoraggiante."

¹² George Maciunas, lettera a Emmett Williams, primavera 1964, copia nell'Archivio Sohm.

¹³ Qui, il 13 luglio 1962, Patkowski tenne una conferenza sulla musica moderna in Polonia (con brani registrati di Penderecki, Baird, Lutoslawski, e tratti dallo studio sperimentale della radio polacca). Devo questa informazione sui contatti tra Maciunas e Patkowski alla mia conversazione con quest'ultimo, il 29 giugno 1998 a Varsavia. In quell'occasione, Patkowski mi disse che Maciunas gli aveva parlato soprattutto di architettura.

¹⁴ Józef Patkowski, lettera a George Maciunas, 9 febbraio 1965, originale nella Silverman Collection. L'anno prima, Patkowski aveva già declinato la proposta di Willem de Ridder

di organizzare un concerto Fluxus a Varsavia: "Non ho denaro a disposizione per concerti di musica moderna e il programma del Festival è già stato stabilito. L'agenzia musicale Pagart, responsabile degli inviti di musicisti stranieri ha scarso interesse per gruppi come Fluxus e non potrà organizzare la vostra tournée [sic] a settembre perché troppo impegnata con l'organizzazione del Festival d'Autunno". Józef Patkowski, lettera a Willem de Ridder, 30 maggio 1964, copia nella Silverman Collection.

¹⁵ Józef Patkowski, lettera a George Maciunas, 9 febbraio 1965, originale nella Silverman Collection.

¹⁶ Krzysztof Penderecki, lettera a George Maciunas, 3 settembre 1962, copia nell'Archivio Sohm.

¹⁷ Nei programmi, la composizione compare col semplice titolo *Poem*. John Tilbury, che all'epoca era a Varsavia, conferma che il brano in questione è *Poem for Tables, Chairs, Benches etc.* John Tilbury, e-mail a Petra Stegmann, 17 maggio 2007.

¹⁸ Una fotocopia incompleta di questo pezzo è contenuta nell'Archivio Sohm.

¹⁹ Parte della corrispondenza è conservata nella Silverman Collection, un'altra parte nell'Archivio Sohm.

²⁰ Intorno al 1965, Maciunas pubblicò un certo numero di volantini e poster-bandiera dal titolo *U.S. Surpasses all the Genocide Records*, intesi soprattutto come protesta contro la guerra del Vietnam.

²¹ Per un resoconto più dettagliato di questo viaggio, vedi l'articolo di Eric Andersen, *The East Fluxus Tour of 1964*, in *Fluxus East...* cit., pp. 53-62.

²² Eric Andersen, cartolina a George Maciunas, s.d., copia nell'Archivio Sohm.

²³ Non è più possibile ricostruire con esattezza ciò che accadde durante il viaggio. Andersen parla soprattutto di serate in ambienti privati, con manifesti e biglietti d'invito fatti a mano e un pubblico difficilmente superiore alle 15 persone. Non sono stati reperiti documenti fotografici o testi dettagliati.

²⁴ Il gruppo Aktual (Aktualní umění fino al 1966) riunitosi intorno a Milan Knížák, che poco dopo sarebbe entrato a far parte della rete di Fluxus.

²⁵ Jindřich Chaloupecký, lettera a Willem de Ridder, 5 aprile 1965, copia nella Silverman Collection.

²⁶ Lettera di Eric Andersen a Willem de Ridder, copia nella Silverman Collection New York, s.d.

²⁷ Eric Andersen, *Musikalske miljøer i Sovjet*, in "Dansk Musik Tidsskrift" (1965) 2, pp. 36-38.

²⁸ George Maciunas, lettera a Willem de Ridder, 7 ottobre 1964, copia nella Silverman Collection.

²⁹ Per esempio, Tamás St. Auby si mise in viaggio da Budapest per arrivare fino alla costa polacca del Baltico. Ben Vautier, che aveva visto delle foto dell'happening, fu protagonista di eventi simili a Nizza.

³⁰ Un "tiro mancino" nel gergo studentesco ceco.

³¹ Articolo apparso sul giornale "Večerní Praha", 6 aprile 1966.

³² Cfr. in *Fluxus East...* cit. i contributi di Eric Andersen, Pavlína Morganová e Milan Knížák, come pure la *Cronologia*, pp. 207 sgg.

³³ Cfr. *Interview with Vytautas Landsbergis*, in *Fluxus East...* cit., pp. 63-76.

³⁴ Vytautas Landsbergis, *Manifesto*, inedito. Il testo completo è riportato nella *Cronologia* in *Fluxus East...* cit., p. 209.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cfr. *Interview* in *Fluxus East...* cit., pp. 72,74.

³⁷ L'invito a questo concerto viene anch'esso da Chaloupecký, come testimonia la lettera che George Maciunas scrisse a George Brecht il 22 gennaio 1966; copia al Getty Research Institute, Jean Brown Papers.

³⁸ Cfr. *Cronologia*, in *Fluxus East...* cit., pp. 211 sgg.

³⁹ Ben Vautier, lettera a George Maciunas, ottobre 1966, originale nella Silverman Collection.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ George Maciunas, lettera a Ben Vautier, 23 novembre 1966 (timbro postale), Silverman Collection.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L'Artpool Art Research Archive di Budapest conserva la copia di uno scritto che testimonia come già nel 1966-1967 (prima della fuoriuscita di Altorjay dall'Ungheria), St. Auby e Gábor Altorjay progettavano un concerto Fluxus dal titolo *Action Concert – In Memoriam Fluxus*, richiamando l'happening *The Lunch – In Memoriam Batu Kán* e l'annuncio della morte di Fluxus già pubblicato nell'*Happening Book* di Vostell.

⁴⁵ Cfr. l'articolo di Luiza Nader, in *Fluxus East...* cit., pp. 111-124.

⁴⁶ George Maciunas, lettera a Jaroslaw Kozłowski, 1° marzo 1977, originale nella Silverman Collection.

⁴⁷ George Maciunas, lettera a Jaroslaw Kozłowski, marzo 1977, originale nella Silverman Collection.

⁴⁸ Jaroslaw Kozłowski, lettera a George Maciunas, 6 gennaio 1978, copia nell'Archivio Sohm.

This essay is an abbreviated version of the introductory text for the publication *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, Berlin 2007, accompanying the exhibition “Fluxus East” that toured throughout Europe from September 2007 until February 2011.

¹ In the following, Eastern Europe and Eastern Central Europe refer primarily to the western countries of the former Warsaw Pact, especially Poland, the former Czechoslovakia, Hungary, and Lithuania. “East” is used as a political term; geographically and culturally, these countries belong to Central Europe.

² Cf. also Mats B., “Birth of Fluxus—the ultimate version,” in *Kalejdoskop*, Lund 1979, inside jacket.

³ Leokadija Maciunas, *My Son*, copy of the original typescripts, Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, 19 pages.

⁴ That Maciunas already used the surname George before this event is evidenced, for example, by his 1958 correspondence with the Cultural Ministry of the USSR, which is in the possession of the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit. There a Džordž Maciunas writes in Cyrillic script. In later letters to his earlier schoolmate, Maciunas uses the surname Jurgis again.

⁵ On this, cf. Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*, Cologne 2007, p. 44.

⁶ On this, cf. *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, cat. Venice 1990, p. 108.

⁷ LEF stands for Levj Front Iskusstv (Leftist Front of the Arts). The group existed from 1923-1925. In 1927, it named itself Novyj LEF (New Leftist Front of the Arts) and again published a magazine.

⁸ George Maciunas, letter to Tomas Schmit, January 1964, original in the Silverman Collection.

⁹ George Maciunas, letter, possibly to Nikita Chruščev, n.d., copy in the Archive Sohm.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Thomas Kellein quoted in *George Maciunas. Der Traum von Fluxus*, Cologne 2007, p. 63, from Jean-Pierre Wilhelm’s speech opening the event *Neo-Dada in Music* (June 16, 1962): “Maciunas wrote to Cruschtschow [sic], cultural life in the Soviet-Union [sic] must be reorganised. As improbable as it sounds, it received a not entirely discouraging answer from the President.”

¹² George Maciunas, letter to Emmett Williams, spring 1964, copy in the Archive Sohm.

¹³ There, on July 13, 1962, Patkowski held the lecture “New Music in Poland” (with recorded examples by Penderecki, Baird, Lutoslawski, and from the experimental studio of Polish Radio). I owe the information on the contact between Maciunas and Patkowski to my discussion with the latter on June 29, 1998 in Warsaw. In it, Patkowski reported that Maciunas had spoken with him primarily about architecture.

¹⁴ Józef Patkowski, letter to George Maciunas, February 9, 1965, original in the Silverman Collection. A year earlier, Patkowski had already turned down Willem de Ridder’s request for a Fluxus concert in Warsaw: “I have no money on my own disposal for concerts on new music and the

Festival Programme is already fixed. The Concert Agency PARGART, which is responsible for inviting foreign musicians has too little interest for developments like Fluxus and will not be able to arrange your tournee [sic] in September having so much work with the “Warsaw Autumn” Festival,” Józef Patkowski, letter to Willem de Ridder, May 30, 1964, copy in the Silverman Collection.

¹⁵ Józef Patkowski, letter to George Maciunas, February 9, 1965, original in the Silverman Collection.

¹⁶ Krzysztof Penderecki, letter to George Maciunas, September 3, 1962, copy in the Archive Sohm.

¹⁷ In the programs, the composition is termed merely *Poem*. John Tilbury, who was in Warsaw at that time, confirms that the work in question was *Poem for Tables, Chairs, Benches etc.* John Tilbury, e-mail to Petra Stegmann, May 17, 2007.

¹⁸ An incomplete photocopy of this piece is in the Archive Sohm.

¹⁹ Part of the correspondence is in the Silverman Collection, another part in the Archive Sohm.

²⁰ Around 1965, Maciunas published a number of flyers and poster flags under the title *U.S. Surpasses all the Genocide Records*; these primarily protested the Vietnam War.

²¹ For a more detailed report on this trip, cf. the article by Eric Andersen: “The East Fluxus Tour of 1964,” in *Fluxus East...*, op.cit., p. 53-62.

²² Eric Andersen, postcard to George Maciunas, n.d., copy in the Archive Sohm.

²³ It is no longer possible to reconstruct what exactly did happen on this trip. Andersen reports mostly on soirées in private surroundings with in part hand-made posters/invitation cards and an audience seldom exceeding 15 persons. No photographs or extended texts can be found.

²⁴ The group Aktual (still Aktualní umění until 1966) around Milan Knížák, who would soon thereafter belong to the Fluxus network.

²⁵ Jindřich Chalupěcký, letter to Willem de Ridder, April 5, 1965, copy in the Silverman Collection.

²⁶ Letter from Eric Andersen to Willem de Ridder, copy in the Silverman Collection New York, n.d.

²⁷ Eric Andersen, “Musikalske milieuer i Sovjet,” in *Dansk Musik Tidsskrift* (1965) 2, p. 36-38.

²⁸ George Maciunas, letter to Willem de Ridder, October 7, 1964, copy in the Silverman Collection.

²⁹ For example, Tamás St. Auby traveled all the way from Budapest to Poland’s Baltic coast. Ben Vautier, who saw photos of the Happening, carried out similar activities several times in Nice.

³⁰ Czech student slang for a practical joke.

³¹ Newspaper article, *Večerní Praha*, April 6, 1966.

³² Cf. *Fluxus East...*, op.cit., the contributions by Eric Andersen, Pavlína Morganová, and Milan Knížák, as well as the “Chronology”, p. 207f.

³³ Cf. “An Interview with Vytautas Landsbergis,” in *Fluxus East...*, op.cit., p. 63-76.

³⁴ Vytautas Landsbergis, *Manifesto*, unpublished. Complete text in the “Chronology”, in *Fluxus East...*, op.cit., p. 209.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cf. “Interview,” in *Fluxus East...*, op.cit., p. 72,74.

³⁷ The invitation to this concert also originally came from Chalupěcký, as is evident from a January 22, 1966 letter from George Maciunas to George Brecht, copy in the Getty Research Institute, Jean Brown Papers.

³⁸ Cf. “Chronology,” in *Fluxus East...*, op.cit., p. 211ff.

³⁹ Ben Vautier, letter to George Maciunas, October 1966, original in the Silverman Collection.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ George Maciunas, letter to Ben Vautier, November 23, 1966 (postmark) Silverman Collection.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ The Artpool Art Research Archive, Budapest, has a copy of a piece of writing that shows that, as early as 1966/1967 (before Altorjay’s escape from Hungary), St. Auby and Gábor Altorjay already planned a Fluxus concert titled *Action Concert – In Memoriam Fluxus*, recalling the Happening *The Lunch – In memoriam Batu Kán*, and the death notice for Fluxus already published in Vostell’s Happening book.

⁴⁵ Cf. the article by Luiza Nader, in *Fluxus East...*, op.cit., p. 111-124.

⁴⁶ Cf. Jaroslaw Kozłowski, letter to George Maciunas, March 1, 1977, copy in the Archive Sohm.

⁴⁷ George Maciunas, letter to Jaroslaw Kozłowski, March 1977, original in the Silverman Collection.

⁴⁸ Jaroslaw Kozłowski, letter to George Maciunas, January 6, 1978, copy in the Archive Sohm.

Gianni Emilio Simonetti

A Marilyn Ann Briggs che mi ha mostrato il congegno che struttura la produzione simbolica dell'inconscio.

Lo sguardo, il più estremo degli esercizi aporetici.

Come definire la dedica di questo breve scritto se non la dovuta premessa a una *Erörterung*?

Se intendiamo Fluxus come un *dispositivo* allora Fluxus rappresenta l'aspetto materiale e coercitivo di un accadimento in contrapposizione alla sua zavorra narrativa. In questo senso può essere *allineato* a un "flusso" testuale, la parte riflettente di un congegno di significante che fa combaciare il concetto di arte al *non-sense* della vita corrente. Nella sua rappresentazione topica appare come il *riflesso* di una concinnità. Ne discende che l'opera è paragonabile a un congegnato (*con.cidnus*), il corpo di un evento nella forma di una *mise-en-scène*.

Fluxus dalla parte della platea è la proiezione di un accadimento. Per esperirlo occorre seguirne le pieghe. Stringere gli occhi sulle sue traballanti simmetrie rizomatiche. Sfilettare le merlettature dell'oscuro. Rinunciare al luccichio (mercantile) del *firmare*. Solo così diventa evidente la fissità del *firmamento*.

Pensare l'arte moderna come una "sfogliatura" implica una risposta: c'è *jouissance* nello sfogliamento, ovvero nell'arte di rendere sottile il senso? Uno degli obiettivi propri dell'azione in un concerto Fluxus è lo svelamento (la *sfogliatura*) della motilità del *noise* musicale. Qui, rispetto al "pro-gettare", lo *jectare* è un lirismo.

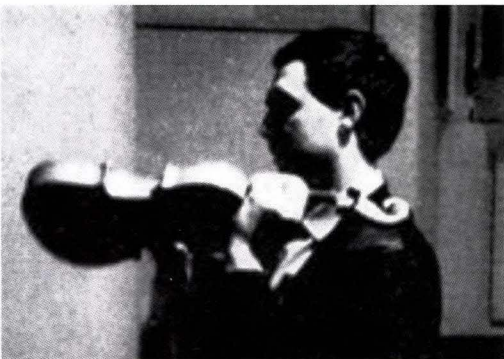
Allo spettatore Fluxus appare come un *pagus* che *rivolta* l'esperienza dispiegandola attraverso il suo paradigma. Se poi ipotizziamo uno iato tra truisimo ed evidenza è qui che questa poetica ha scavato il solco del *non-sense*. È qui che riposano le sue tracce escatologiche.

L'azione, infatti, deve spingersi fino alla lacerazione del *pagus*, come fa talvolta la punta del pennino sulla pagina. Diventare una macchia, una resistenza. Solo il pennino che trattiene l'inchiostro conosce l'oscura profezia del senso. È quello che c'insegnano due scrivani d'eccezione, Raymond Roussel e Franz Kafka.

Gli chiesi. Maestro come devo fare?

Mi rispose. Sali sul palcoscenico come una giovane donna attratta dal peccato.

Un concerto Fluxus è un sistema di mutazioni del senso. Come agisce? Minando la figurabilità per disattendere l'atteso, per inciampare nell'inatteso. Dunque, è una tecnica di riguardamento.



Fluxus. Behind the Green Box

Gianni Emilio Simonetti

To Marilyn Ann Briggs, who showed me the device that structures the symbolic production of the unconscious.

The gaze, the most extreme of the aporetic exercises.

How to define the dedication to this little contribution, if not the obligatory introduction to an *Erörterung*?

If we understand Fluxus as a *device* then Fluxus represents the material or coercive aspect of an event as opposed to its narrative ballast. In this sense it can be *aligned* to a textual flow, the reflecting part of a signifier device that makes a meaningful concept of art to match the *non-sense* of current life. In its topical representation it appears as a *reflection* of a concinnity. It follows that the work is comparable to a contrivance (*con.cidnus*), the body of an event in the form of a *mise-en-scène*.

Seen from the side of the audience, Fluxus is the projection of an event. To experience it one has to explore its recesses. Look hard at its rickety rhizomatic symmetries. Clear the embroidery of obscurity. Renounce the (mercantile) glitter of the *signature*. Only in this way does the apparent fixity of the *firmament* become evident.

Thinking of modern art as a "stripping" implies an answer. Is there a *jouissance* in stripping, in the art of making meaning finer? One of the objectives of the action in a Fluxus concert is the unveiling (*stripping*) of the motility of musical noise. Here, compared to the "pro-ject," *jectare* is a lyricism.

The viewer Fluxus appears like a *pagus* that turns experience inside out through its paradigm. Then if we assume a gap between truism and evidence it is here that this poetic dug the groove of *non-sense*. It is here that its eschatological traces rest.

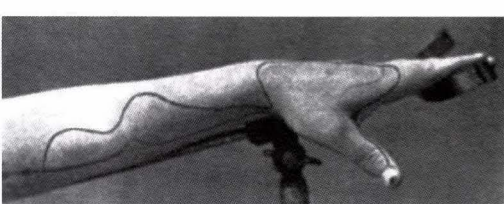
Action has to go so far as to lacerate the *pagus*, as the nib of the pen sometimes does on the page. To become a blot, a resistance. Only the nib that holds the ink knows the obscure prophecy of meaning. That is what two outstanding writers teach us, Raymond Roussel and Franz Kafka.

I asked him. Master what should I do?

He replied. Enter the stage like a

young woman who is attracted by sin.

A Fluxus concert is a system of mutations of meaning. How does it work? By undermining conceivability so as to defeat expectations and stumble onto the unexpected. Hence it is a technique of "*riguardamento*".



L'errore (fatale) invece è pensare a Fluxus aspettandosi una rivelazione. Nella lingua tedesca l'*heimlich* è il familiare, ma occorre una certa prudenza interpretativa perché – come ha notato Sigmund Freud – la significazione può capovolgerlo nel suo contrario. Inavvertitamente.

Un concerto Fluxus nel suo insieme per essere efficace deve apparire un disordine di ordini. Una tempesta che spira dall'ovvio e s'impiglia nel *non-sense*. Così se la tempesta è assimilabile a una poetica quella di Fluxus è nella forma di una *sintomatia*.

Il valore mercantile dell'arte moderna è simile a un *riflesso* magico-sacrale. Attraverso questo riflesso il mercato inverte il *medium* della comunicazione artistica. Questo medium è un *impianto* dal punto di vista del suo profitto poiché è pensato a sua immagine. Di contro il valore artistico è necessariamente un valore economico perché l'oggetto necessita non tanto della "cura" (Heidegger) quanto di un costoso *maternage*. Il mercantilismo, del resto, è omogeneo all'arte di cui è la levatrice, dai coproliti alle scatolette della merda manzoniana.

Nella modernità, a cominciare dai *Salon de Paris*, è l'istituzione a "istituire" l'arte. Questo fare ha la sua radice semiotica nel "porre" e un tale porre sormonta ogni possibile autorità dell'artista. Da questo punto di vista la resurrezione estetica imposta (*impiantata*) dalla forma di museo ai *ready-made* è stata esemplare. L'alternativa era la polvere, altrimenti perché Robert Filliou la raccoglieva nei musei?

C'è una grande differenza tra i *ready-made* e le *box* di George Maciunas. I *ready-made* sono un oggetto nel *dipinto*. Provate a togliete il dipinto e l'*opera* sparisce. Per intenderci possiamo anche chiamare contesto il dipinto, non cambia nulla, siamo sempre in presenza di un artificio culturale.

L'arte come *resto* è un rispecchiamento nel quale l'arte *a.diviene* a se stessa confrontandosi con l'utilità e la funzione, passo d'esordio verso la valorizzazione. Ecco perché il resto in Fluxus non può essere affrontato con il *de.costruzionismo*, se si vuole evitare l'inutile esercizio della cosiddetta lettura testuale sull'eterogeneo dismesso.

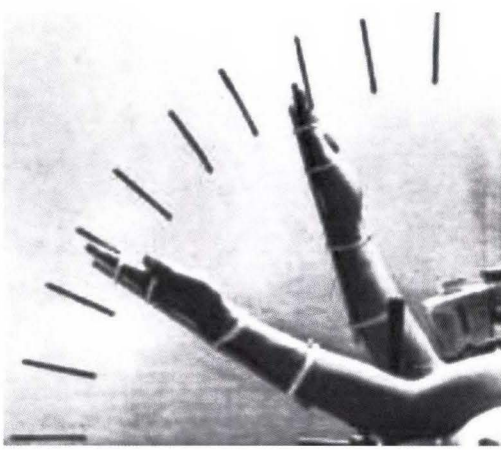
Esiste una civiltà degli *arte.fatti*? Sono forse un'epifania della cultura materiale? Che succede se la cultura delle immagini precipita nella voragine del digitale? Altri inferni o altre glaciazioni?

Frugare l'avvenire nel passato annebbia la storia, ma rivela la debolezza dell'essere così. In altri termini, il rapporto dell'evento con l'apparenza (Adorno).

Il *resto* si oppone alla resurrezione e dissolve la *funzionalità* della forma come la rivoluzione sociale dissolve il sistema nel quale l'insensato domina il teleologico. Un tale dissolversi porta con sé le condizioni che lo condannano. In ogni modo, la latenza anticipa il suo destino! Il vero dramma di un artista è di essere ignorato dalla propria arte.

Quando la forma mente lo fa per sposare il contenuto o per divorziare dalla barbarica letterarietà di ciò che l'estetica impone all'illusione? La ribellione delle apparenze rafforza la totalità.

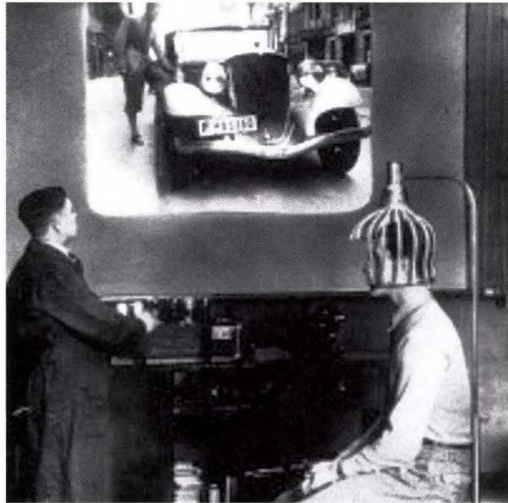
Attraverso l'ombra, che *stanzia* la vita corrente, Fluxus diviene lo *stanzarsi* (Heidegger), questo implica che l'opera d'arte venga interpretata come l'origine dell'artista. Ma l'arte può mai essere l'origine di qualcosa? Diventare la sanscrita nube gravida d'acqua? Vincere la forza di gravità (Thomas Mann)?



The (fatal) error is to think of Fluxus expecting a revelation. In German the *heimlich* is the familiar, but interpretation calls for a certain caution because, as Sigmund Freud pointed out, the meaning can flip into its opposite. Inadvertently.

In order to be effective, a Fluxus concert as a whole has to appear a disorder of orders. A storm blowing from the obvious and getting entangled in nonsense. So if the storm is comparable to a poetic, Fluxus is in the form of a *sympptomata*.

The commercial value of modern art is like a magic-sacral *reflex*. Through this reflex the market materializes the medium of artistic communication. This medium is an *implant* from the point of view of its profit because it is conceived in its image. By contrast artistic value is necessarily a financial value because the object does not need so much "care" (Heidegger) as an expensive mothering. Commercialism, moreover, is homogeneous to art of which it is the midwife, from coprolites to the Manzoni's cans of shit.



In modern times, beginning with the Salon de Paris, it is the institution that "institutes" art. This action has its semiotic root in "put" and a putting of this kind surmounts all the possible authority of the artist. From this point of view, the esthetic resurrection imposed (implanted) by the form of the museum on the ready-made has been exemplary. The alternative was dust. Why otherwise would Robert Filliou have collected it in museums?

There is a big difference between ready-mades and George Maciunas's boxes. Ready-mades are an object in the *painting*. Try to remove them from the painting and the work disappears. To be clear, we can even call the painting the context. Nothing changes. We are still in the presence of a cultural artifact.

Art as *remainder* is a reflection in which art *becomes* itself by comparing itself with utility and function, a first step towards its enhancement. That is why the *remainder* in Fluxus cannot be dealt with by *deconstructionism*, if one wants to avoid the pointless exercise of the so-called textual reading on the decommissioned heterogeneous.

Is there a civilization of *art.e.facts*? Are they perhaps an epiphany of material culture? What happens if the culture of the image falls into the gulf of the digital? Other infernos or other glaciations? Rummaging the future in the past blurs history, but it reveals the weakness of being like that. In other words, the relation of the event to the appearance (Adorno).

The *remained* is opposed to the resurrection and dissolves the *function* of form as the social revolution dissolves the system in which the senseless dominates the teleological. Such a dissolution brings with it the conditions that condemn it. In any case latency anticipates its destiny! The real drama of an artist is to be ignored by his own art.

When form lies, does it do so in order to wed the content or to divorce from the barbaric literalness of what esthetics imposes on illusion? The rebellion of appearances reinforces the whole.

Through the shadow, which *allocates* the current life, Fluxus becomes the *allocation* (Heidegger). This implies that the work of art is interpreted as the origin of the artist. But can art ever be the origin of something? Become the Sanskrit cloud gravid with water? Overcome the force of gravity (Thomas Mann)?

Fluxus è una relazione sociale di uomini e donne che credono alla creazione mediata dal sogno di una cosa (George Maciunas). Ecco perché la spontaneità creativa è stata il colpo al cuore che alcuni artisti (*sic*) dopo Maciunas hanno portato alle ragioni di Fluxus.

Le istruzioni per l'esecuzione di un evento sono le mappe apparecchiate per la messa-in-scena dei lati nascosti dell'ovvietà. In questa assenza ontologica l'evento è l'insorgere dell'*hic et nunc*.

Conviene credere per vedere, se dopo aver creduto si vede il niente. Nei concerti Fluxus il pubblico tende a scambiare l'apparizione *del* niente come la rappresentazione *di* niente. Questo perché quando la banalità fa baluginare una possibile ontologia lo spettatore è indotto a vedere al di là di ciò che crede (di vedere). Purtroppo per la fede il fine dell'opera non è qualcosa sospeso da qualche parte sopra di essa, come la tortora nella sospensione del volo che si usa chiamare dello spirito santo.

L'arte povera e quella concettuale – che per un breve tempo hanno corso a fianco di Fluxus – sono i sepolcri vuoti che la fede nell'artisticità ha indicato come abitati dallo *Zeitgeist*, per questo a differenza di Fluxus hanno bisogno di sacerdoti per le loro cerimonie – il *dominus* è colui che forma. Del resto se l'artisticità riesce a sembrare un contenuto la fiducia nell'arte opera miracoli.

Poiché la rappresentazione non mantiene mai le sue promesse i delusi tendono a rifugiarsi nella tautologia. Diciamo che nella modernità l'avidità del senso beatifica la sua bulimia quanto basta per non fare i conti con il crepuscolo dell'iconoclastia.

Un esempio. Con Victor Hugo le macchie d'inchiostro e di caffè sono apparse un sollievo narrativo. Ma come dimenticare dietro il narrativo lo *gnarigàre* (la purgazione) che George Maciunas prometteva al mondo?

Se l'illusione è il participio passato dell'ingannare, Fluxus rappresenta l'avventura sociale più vicina all'arte della prestidigitazione. Lo spettatore, che si è sempre aspettato qualcosa dall'arte, nella società dello spettacolo non può attendersi più nulla né lo merita, ciò non toglie che resti in attesa con il cappello in mano, in attesa di un coniglio che non c'è!

Dopo Dada è Fluxus che pensa freudianamente per rappresentazioni senza immagini che incrinano il "che-cos'è"? Ma il "che-cos'è" non implica una definizione. Per la rappresentazione non c'è contraddizione tra il luna-park è il valore estetico, tra lo spettacolo e Babele. Come dire altrimenti? E se il "che-cos'è" dormisse nella polvere?

A proposito del *crossdressing* in Fluxus. Ho sempre sognato di essere Dora. Il ritorno del rimosso fa dell'*artista* un *héros malgré lui*.

La complessità ha fatto fallire la visione prospettica nelle arti dominandola con la logica dell'evidenza. Ma qui c'è un vantaggio: la complessità ammutolisce la farneticazione di certa critica, quella dei *de.marcatori* di un *pagus* di cui non riconoscono neppure il seminato.

Ai lettori di *Semiotext(e)*. Il successo del cognitivismo estetico che contraddistingue la *neo.lingua* della critica d'arte ha il suo migliore alleato nel ritrarsi del materialismo dialettico dalle barricate della questione sociale. In un altro modo. Ciò che rende invisibile il peso dell'economico nell'analisi delle forme artistiche è il suo *determinismo*.



Fluxus is a social relation of men and women who believe in creation mediated by the dream of a thing (George Maciunas). This is because creative spontaneity was the blow to the heart that some artists (*sic*) after Maciunas dealt to the reasons of Fluxus.

The instructions for the execution of an event are the maps prepared for the *mise-en-scène* of the hidden sides of the obvious. In this ontological absence the event is the occurrence of *hic et nunc*.

It's worth believing in seeing, if after believing you see nothing. At Fluxus concerts the public tends to exchange the appearance of nothing as the representation of nothing. This is because when banality suggests the glimmer of a possible ontology the viewer is led to see beyond what he believes (he is seeing). Unfortunately for faith the end of the work is not something suspended somewhere above it, like the dove hovering in flight that is called the holy spirit.

Arte Povera and conceptual art which for a short time ran beside Fluxus are the empty sepulchers that faith in artisticity indicated as inhabited by the *Zeitgeist*. So, unlike Fluxus, they need priests for their ceremonies the *dominus* is the one that forms. Besides, if artisticity manages to seem like a content, confidence in art works miracles.

Since representation never keeps its promises, the disappointed tend to take refuge in tautology. Let's say that in modernity the avidity of sense beatifies its bulimia sufficiently so as not to deal with the twilight of iconoclasm.

For example, with Victor Hugo ink stains and coffee appeared as a narrative relief. But how can we forget, behind the narrative, the *gnarigàre* (the purgation) that George Maciunas promised the world?

If illusion is the past participle of deceiving, Fluxus is the social adventure that comes closest to the art of prestidigitation. The viewers, who have always expected something from art, in the society of the spectacle can no longer expect or deserve anything. Yet the fact remains that they keep waiting with hat in hand, waiting for a rabbit that is not there!

After Dada it was Fluxus that thought Freudianly by representations without images that cracked the "what is it"? But the "what is it" does not imply a definition. For the representation there is no contradiction between a funfair and esthetic value, between the spectacle and Babel. How can we say otherwise? And if the "what is it" were asleep in the dust?

As for *cross-dressing* in Fluxus. I've always dreamed of being Dora. The return of the repressed makes the *artist*, a *héros malgré lui*.

Complexity caused the failure of perspective vision in the arts by dominating with the logic of evidence. But here there is an advantage: complexity silences the ravings of some critic, that of the *de.marcaters* of a *pagus* that do not even recognize a sown field.

Readers of *Semiotext(e)*. The success of the esthetic cognitivism that distinguishes the *neo.lan-guage* of art criticism has its best ally in the retreat of dialectical materialism from the barricades of the social question. In another way. What renders invisible the weight of the economic in the analysis of art forms is its *determinism*.

La forma di merce tende a trasformare la rappresentazione in specificità. Più un oggetto è specifico più merita l'attenzione mercantile. Più lo è e più ha bisogno di altari. Nello zoo delle specificità l'opera come "operazione" perde la buccia della rappresentazione. Infatti, la specificazione può fare di un asciugabottiglie un'opera d'arte a patto che un tale oggetto sia messo in un paradigma significante o goduto dopo una sbornia.

In Fluxus non è raro che il dettaglio – percepito come una rovina, un resto, un'inezia – contenga la totalità. Di contro, la totalità senza dettagli di molte poetiche dell'arte moderna non è che un'infatuazione metafisica se non reazionaria. Qui va osservato come nel "basso inglese" della critica d'arte la totalità sia spesso scambiata per una *gestalt*. Esempio è il caso di Robert Morris e delle sue "elle" di cartapesta. Nella critica d'arte ciò che non si può dire è. Per esempio il suo oggetto. Oh, la bella nostalgia per i bagni rigeneratori della tautologia!

Scriva Heidegger, la "servibilità" (dell'opera) si coniuga con la sua *Gestalt*.

Semplice non vuol dire elementare. Ciò che è semplice in un'azione Fluxus non può essere più semplice di un'azione qualunque a causa del resto. C'è poi da osservare che il semplice nelle arti è un surrogato del senso del tutto che ci sfugge in quanto tutto. Per molto tempo, a questo riguardo, la tautologia è stata considerata come la rappresentazione del tutto senza un linguaggio, nonostante vada intesa almeno come una figura retorica.

Un linguaggio a pezzi non è assolutamente composto da pezzi di linguaggio. La certezza visiva non è una certezza semiotica. Basta evitare di fumare la pipa.

L'evidenza non sta nel resto, dice Ernst Bloch, s'istalla. Dalla condizione dell'autoreferenzialità s'istalla la rappresentazione. (Forse per Bloch la radice è in *stellen*, ma qui facciamo perno sul greco *stèlein*, alla larga, collocare.) L'evidenza del resto è in ciò che non diviene e che fa dire a Martin Heidegger che essere-opera significa...affermare un mondo.

Concludiamo con Ernst Bloch. Il rapporto tecnico con l'arte ripete in un'altra forma il rapporto sociale esistente.

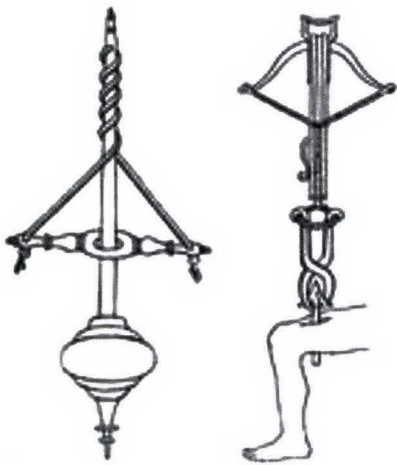
Là dove Fluxus è uno svuotamento della rappresentazione cosa *ci riguarda?* Corollario. Su Fluxus non si possono *levare* gli occhi intanto che persiste come uno svuotamento. Né si può *dis.togliere* da esso il grado zero del senso. Lo svuotamento ha una natura semiotica (perché) la rappresentazione è una denegazione del vuoto.

Con la scomparsa dello "sguardo" (Barthes) l'osservazione visiva non è più in grado di "pensare" la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è ancora.

Fluxus è sempre stato sottovalutato perché lo spettacolo favorisce la percezione estetica a spese di un *resto* dell'arte. Nell'estetica il meno è il più, una compensazione, come nella sindrome paranoide. È il vuoto del sepolcro in cui si è putrefatto l'*in-stare*.

A questo proposito ci sono poche poetiche che hanno fallito così "platealmente" sul palcoscenico dell'arte moderna, *con.segnandosi* alla questione simbolica e resuscitando per la debolezza delle convinzioni. Come dire? La lucciola della paranoia si *di.segna* sull'ombra!

Stiamo attenti al successo mercantile. La sua santità rende democratici gli artisti – anche quelli Fluxus – fino all'altruismo: tutto è arte, tutti possono essere artisti.



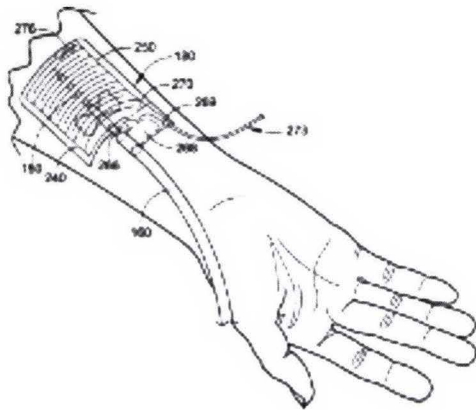
The commodity form tends to transform the representation into specificity. The more specific an object is, the more mercantile attention it deserves. The more it is specific the more it needs altars. In the zoo of the specifics of the work as "operation" it loses the skin of representation. In fact specification can make a bottle-dryer a work of art provided that such an object is put in a significant paradigm or enjoyed after going on a binge.

In Fluxus it is not uncommon for the detail perceived as a ruin, a remnant, a pittance to contain the whole. By contrast, the totality without details of many poetics of modern art are only a metaphysical or even reactionary infatuation. Here it should be noted that in the "low English" of art criticism the whole is often mistaken for a *Gestalt*. A good example is the case of Robert Morris and his papier-mâché L's. In art criticism what cannot be said is. For example, its object.

Oh, the wonderful nostalgia for the regenerating bathrooms of tautology!

Heidegger writes the "servability" (of the work) is combined with its *Gestalt*.

Simple does not mean elementary. What is simple in a Fluxus action cannot be simpler than just any action because of the rest. It should also be noted that the simple in the arts is a surrogate for the sense of the whole that eludes us inasmuch as it is a whole. For a long time, in this respect, tautology was regarded like a representation of the whole without a language, although it should be understood at least as a rhetorical figure.



A language in pieces is not in the least composed of pieces of language. Visual certainty is not a semiotic certainty. One only needs to avoid smoking a pipe.

Evidence does not lie in the rest, says Ernst Bloch, it is installed. From the condition of self-referentiality representation is installed. (Perhaps for Bloch the root was in *stellen*, but here we are turning on Greek *stèlein*, away, place.) The evidence of the rest is in that which does not become and makes Martin Heidegger say that being-work signifies... affirming a world.

We can conclude with Ernst Bloch. The technical relationship with art repeats the existing social relationship in another form.

Where Fluxus is an emptying of representation what *regards.us?* Corollary. On Fluxus we cannot *raise* our eyes as long as it persists as emptying. Nor can it *dis.tract* from it the zero degree of meaning. The emptying has a semiotic nature (because) the representation is a degeneration of the void.

With the disappearance of the "gaze" (Barthes) visual observation is no longer able to "think" the difference between what is art and what is not yet art.

Fluxus has always been underrated because the spectacle promotes the esthetic perception at the expense of the *rest* of the art. In esthetics less is more, a compensation, as in the paranoid syndrome. It is the void of the sepulcher in which the *in-star* has rotted.

In this regard there are few poems that have failed so "blatantly" on the stage of modern art, *con.signing* themselves to the symbolic question and resurrecting by the weakness of convictions. How to put it? The firefly of paranoia *de.signs* on the shadow!

We are careful to commercial success. His holiness makes democratic artists even those Fluxus up to altruism: Everything is art, everyone can be artist.

Alla maniera di George Maciunas. Quando si spezza il legame conflittuale tra arte e realtà si finisce nella *piattanza* delle spugnette detersive. Perché? Tra arte e realtà non c'è *de.marcazione*, ma conflitto.

Poi c'è l'inganno dei *cultural studies*: tutto è arte, tutto può la mano e le sue proteste, basta che stia lontano dagli strumenti della lotta di classe, come sono quegli ettogrammi di una "certa sostanza" che a cavallo di Ottocento-Novecento accompagnava la colazione al sacco degli *che-minots*... un gioco di ruolo.

Fluxus non ha bibliografie autorevoli. Perché? Perché la critica d'arte affida a queste il compito di disegnare quel paradigma poetico che non sa dire altrimenti. Guardate i libri di Arthur C. Danto.

Nell'arte i *limites* si "tagliano", in Fluxus si "ricuciono". Per i *tessitori* la ragione è oscura, ma il mercato lo sa, occorre passare dall'illusione di *sapere-arte-sapere* all'agghiacciante *denaro-arte-denaro*. Per questo oggi si definisce come filosofia dell'arte la cartografia dei percorsi di valorizzazione dell'opera. Qui, è ovvio, la "speculazione" distingue l'arte da ciò che non conviene che sia arte!

Speculazione: da luogo eminente dello sguardo a tentata impresa commerciale.

Il "ben fatto" appartiene alla tecnica non all'arte, ma anche questo è problematico se consideriamo il suo potere di lacerazione, al contrario della cura.

L'interpretazione del "ben fatto" nelle arti più è abituale e più è un sopruso. Eccede. L'abilità per chi sale su un palcoscenico per schiacciare noci o cantare (*Josephine*) è un logoramento. Non importa se l'etimo di logoramento è un *divorare* o un *lucrare*. L'importante è che l'abilità della forma di capitale non raggiunga il contenuto umano (Marcuse).

Il successo è assicurato agli artisti che definiscono la loro epoca dal punto di vista della passività, si comincia con Andy Warhol e la cultura dei detersivi – meglio forse sarebbe con la suggestione dell'imballo come feticizzazione della merce – per arrivare a Damien Hirst e alla sua mezza mucca.

Il riduzionismo, qui, agisce sulla rappresentazione come sulle idee e crea simulacri per la liturgia della forma di spettacolo. Provate per credere, tagliate in due una pulce e immergetene una metà nella formaldeide. In questa prospettiva la spontaneità si muta in deiezione.

Per la teoria istituzionale dell'arte un'opera Fluxus è "d'arte" solo con il riconoscimento degli esperti, ma questo è in contraddizione con ciò che Fluxus definisce arte. Dunque, se un esperto definisce come opera d'arte qualcosa di riconducibile a Fluxus questo qualcosa non è un'opera d'arte o l'attribuzione a Fluxus è falsa. Non c'è alternativa se non si vuole rimettere in discussione il senso dell'opera nell'ambito della cultura borghese.

Se l'evento è una situazione non esistono eventi che si possono ripetere a cuor leggero da parte del *performer*. Non c'è versatilità nella ripetizione, ogni concerto o *performance* Fluxus, come l'energia, è un processo che segue comunque un verso, una direzione privilegiata, e non è reversibile, come plasticamente c'insegna la combustione. Forse nasce qui il "formalismo accidioso" della carovana di artisti Fluxus sempre in giro per il mondo ma lontani da Ginger Island. Oppure. La *tyche* in Fluxus è la cattiva coscienza della vittoria. Dunque, guai a chi non inciampa nella corda che giace sull'impiantito dello spettacolo!

In the manner of George Maciunas. When the bond of conflict between art and reality conflict one ends in the "*piattanza*" of detergent wipes. Why? Between art and reality there is not *de.mar-cation*, but conflict.

Then there is the deception of *cultural studies*: everything is art, the hand and its prosthesis are capable of everything, provided one stays away from the instruments of the class struggle, like those hectograms of a "certain substance" that in the late nineteenth and early twentieth century accompanied the lunch box of the *cheminots* ... a role-playing game.

Fluxus has no authoritative bibliographies. Why? Because art criticism relies on them to perform the task of designing that poetic paradigm that cannot say differently. Look at the books of Arthur C. Danto.

In art the *limites* are "cut"; in Fluxus they are "resutured." For *weavers* the reason is obscure, but the market knows this. One has to pass from the illusion of *knowledge-art-knowledge* to the chilling *money-art-money*. For this reason the mapping of paths to enhance the work is defined as a philosophy of art. Here, clearly, "speculation" distinguishes art from what it is not convenient should be art!

Speculation: From the high place of the gaze to an attempted commercial enterprise.

The "well made" belongs to technology, not to art, but this is also problematic if we consider its power of laceration, as opposed to the cure.

The more the interpretation of "well made" in the arts is habitual the more it is an outrage. It goes too far. Ability, for those who go on stage to crack nuts or sing (*Josephine*), is grueling. It does not matter if the etymology of attrition is a *devouring* or a *profiteering*. The important thing is for the ability of the form of capital not to reach the human content (Marcuse).

Success is assured for artists who define their age from the standpoint of passiveness. It begins with Andy Warhol and the culture of detergents perhaps it would be better with the suggestion of packaging as a fetishization of the commodity and comes down to Damien Hirst and his half a cow. Reductionism, here, acts on representation as on ideas and creates simulacra for the liturgy of the form of the spectacle. Try it and see for yourselves. Cut a flea in two and immerse half of it in formaldehyde. In this perspective, spontaneity is transformed into an excrement.

To the institutional theory of art, a Fluxus work is "art" only with the recognition of experts, but this is in contradiction to what Fluxus defines as art. So if an expert defines something related to Fluxus as a work of art, that something is not a work of art or the attribution to Fluxus is false. There is no alternative unless you want to call in question the meaning of the work within bourgeois culture.

If the event is a situation there are events that can be repeated lightly by the performer. There is no versatility in the repetition; every Fluxus concert or performance, like energy, however, is a process that anyway has a course, a preferred direction, and is not reversible, as plastically taught by combustion. Perhaps it is this that gives rise to the "slothful formality" of the caravan of Fluxus artists always wandering around the world but far from Ginger Island. Or. The *tyche* in Fluxus is the bad conscience of victory. Hence, woe betide anyone who does not stumble on the rope lying on the stage of the spectacle!



Quando osserviamo gli annuari divisi per nazionalità degli *artisti*, amici e simpatizzanti di Fluxus è inevitabile pensare ai cartelli appesi negli androni dei palazzi del Quartiere Latino a Parigi al tempo delle "avanguardie storiche": *Eau et gaz à toutes les stage. Pas de chiens, pas de chats, pas des russes.*

Se l'arte come *dizione* è una rappresentazione d'insiemi è qui che va cercato il significato di un evento Fluxus dal punto privilegiato dell'*attualità*, del suo valore d'uso che si mette a testa in giù (Marx).

L'evento in Fluxus non comunica niente d'immediato e di diretto che possa risolversi nell'equazione che fa dell'arte un complemento della vita. Comunicare non è semplice, così come non lo è raccogliere un'ombra.

La critica d'arte di lingua inglese ha sempre ignorato Fluxus nel confronto con la altre poetiche del suo tempo e il fatto che sfugga allo strumento metodologico dell'*analisi comparativa* non è un'attenuante (per questa critica). La circostanza che l'opera rimane tale anche standosene fuori da ogni riferimento mostra, di contro, come non sempre le appartiene lo stare in un insieme di riferimenti (Heidegger). Quando Arthur C. Danto si esercita in questa analisi critica possiamo essere sicuri che alla sua base stia effettivamente ponendo un'opera d'arte?

Questo spiega perché chi scrive detesta le spugnette per lavare il culo delle pentole. Glosando Theodor W. Adorno: a che punto siamo con l'arte si vede dalle sedi dove dovrebbe *abitare*. I cartoni da imballaggio e i loro scarti sono usati dai senzatetto per proteggersi dal freddo a dispetto di ogni trasfigurazione estetica.

Osserva Martin Heidegger: "Le opere d'arte vengono spedite in giro come il carbone della Ruhr o i tronchi della Foresta Nera". Il ricorso all'ironia serve ad attenuare l'impatto con l'indole di *res* dell'opera e con le conseguenze di essa. Marcel Duchamp nel confezionare le livree agli scapoli l'aveva intuito tanto da ricorrere alla transustanziazione.

Aveva abbastanza amici al *Congresso di Tours* per non sapere che l'altra faccia della *res* (*Ding*) era la forma di merce o il puro nulla.

Quello che conta in un evento Fluxus è il cumulo delle proprietà dell'azione attraverso le quali si genera l'insieme o il fatto musicale. Questo cumulo determina l'interpretazione. Qui è evidente che la *res* non è una sostanza, ma una determinazione. Quando si sbatte un vaso di fiori su un pianoforte o si rompe un violino sul bordo di un tavolo non siamo in presenza di *dati acustici* (Heidegger) o di un rumore, ma *di ciò che ci distoglie*. Visivamente il distogliere è un dissuadere. Se poi questo plasma l'accadere lo scopo è raggiunto.

L'azione sul palcoscenico è sempre *auto formativa* e trasmette quell'agire liberamente che nei *Manoscritti* del '44 "riguardano le funzioni animali come il mangiare, il bere, il procreare" (Marx).

La *performance* esemplare Fluxus la deve a Karl Marx. Consiste nel calcolare quante scatole di lucido per scarpe vale la nostra vita (*Per la critica dell'economia politica*, 1859).

When we look at the yearbooks divided by the nationality of the *artists*, friends and supporters of Fluxus, it is inevitable to think of the signs hanging in the halls of buildings in the Latin Quarter in Paris at the time of the “historical avant-gardes”: *Eau et gaz à toutes les etages. Pas de chiens, pas de chats, pas des russes.*

If art like *diction* is a representation of wholes it is here that the significance of a Fluxus event is to be found from the vantage point of *topicality*, its use value which is put upside down (Marx).

The event in Fluxus conveys nothing immediate and direct that can resolve the equation that makes art a complement of life. Communicating is not simple, just like picking up a shadow.

The English-language art criticism has always ignored Fluxus in comparison with the other poetics of its time and the fact that escapes the methodological instrument of comparative analysis is not a mitigating factor (for this criticism). The fact that the work remains such even when remaining outside any reference shows, by contrast, that being in a set of references does not always appertain to it (Heidegger). When Arthur C. Danto exercises himself in this critical analysis can we be sure that he is actually placing a work of art at its base?

This explains why I hate sponges for washing the bottoms of pans. To gloss Theodor W. Adorno: where we have got to with art can be seen from the place where it is meant to *live*. Cardboard packaging and their waste are used by the homeless to keep out the cold in spite of any esthetic transfiguration.

Observes Martin Heidegger: “Works of art are shipped around like the Ruhr coal or logs from the Black Forest.” Recourse to irony serves to attenuate the impact on the character of *res* of the work and with its consequences. In fashioning the liveries for bachelors Marcel Duchamp had guessed it so as to resort to transubstantiation.

He had enough friends at the *Congress of Tours*, not knowing that the other side of the *res* (*Ding*) was the form of goods or pure nothing.

What counts in a Fluxus event is a combination of the properties through which it generates the whole or the musical fact. This combination determines the interpretation. Here it is evident that the *res* is not a substance, but a determination. When you bang down a vase of flowers on a piano or break a violin on the edge of a table we are not in the presence of *acoustic data* (Heidegger) or a noise, *but of what distracts us*. Visually distracting is deterring. If then this shapes the occurrence its aim has been reached.

The action on stage is always *self-formative* and transmits that action freely that in the *Manuscripts* of '44 “refer to the animal functions such as eating, drinking, procreating” (Marx).

The exemplary performance of Fluxus we owe to Karl Marx. It consists of calculating how many boxes of shoe polish our life is worth (*Towards a Critique of Political Economy*, 1859).

Fluxus

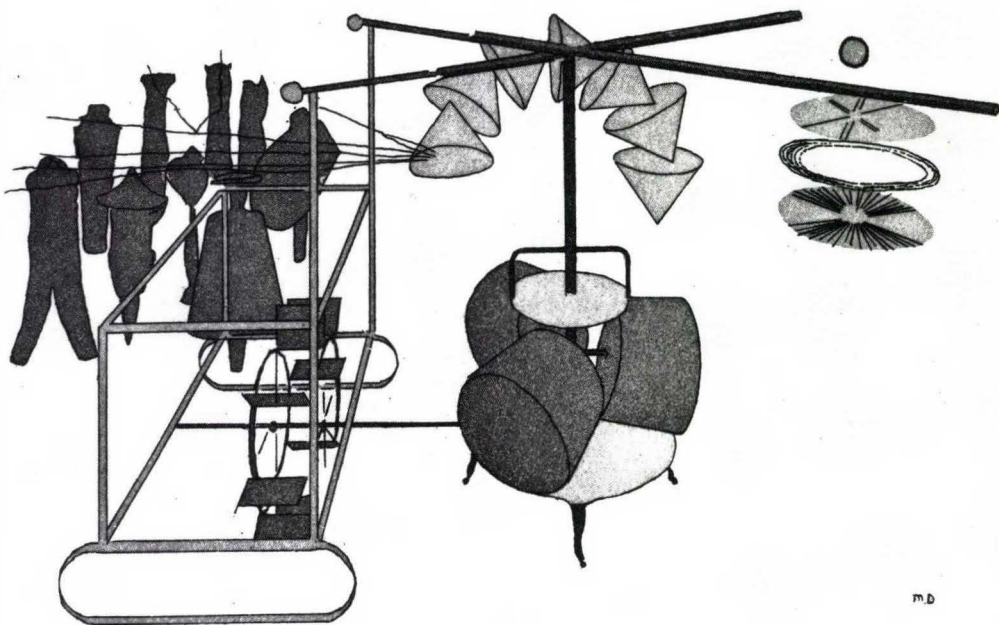
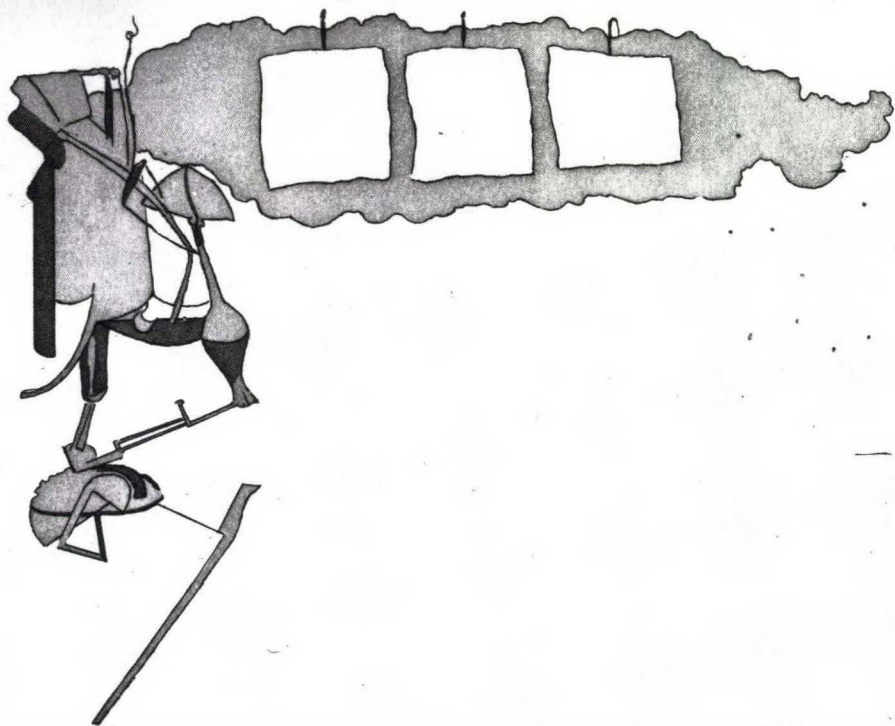
Marcel Duchamp

Le Grand Verre, 1965

Acquaforte firmata / Signed etching

50,5 x 32,5 cm

Arturo Schwarz Collection



m.d

John Cage

Music scores, 1948-1993

Scatola di cartone contenente 63 spartiti /

Cardboard box containing 63 music scores

27,9 x 43,1 x 1,5 cm

Collection Bonotto Archive



John Cage

Watercolor, n.d.

Acquarello su cartoncino / Watercolour
on pasteboard

11 x 9 cm

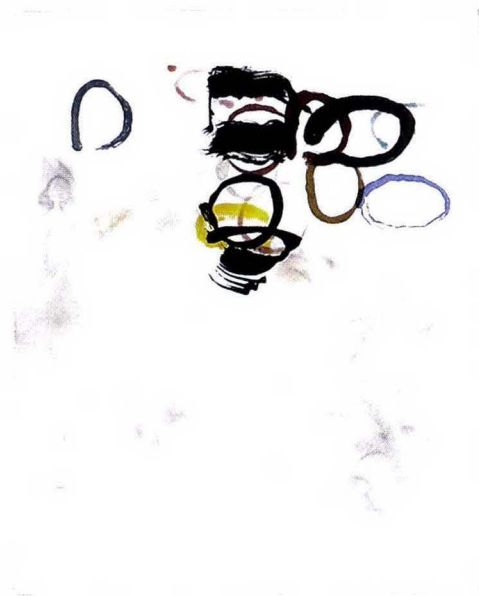
Orsini Collection, Gallarate

*Not wanting to say anything about
Marcel (Plexigram II), 1969*

8 pannelli serigrafati su plexiglas /
8 panels of serigraphy on plexiglas
35,5 x 50,8 x 0,5 cm

Scatola di plexiglas / Plexiglas box
50 x 70 x 45 cm

Collection Bonotto Archive



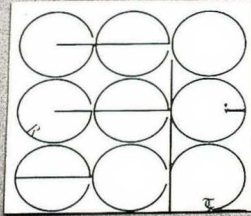
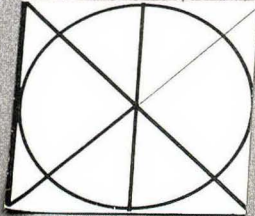
book
design
ZHH

BEN
VAN
DUSEN

ERIC
&
ersen

the
studio

©



STAN
VAN
BUREN

Robert
Watts

JOHN
VAN
DUSEN
a
LUGH

soort

FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L
FREdericNvMwR3B31L

GOOR
ma
sas

RI
D
ER

ay
albert

George Maciunas

Name Cards, 1966

15 cartoline imbustate, da *Fluxyearbox 2* /
15 cards in envelope part of

Fluxyearbox 2

Litografie su cartoncino / Lithographs
on cardboards

6 x 6 cm

Collection Bonotto Archive

Fluxusyearbox 2, 1966

Scatola di legno con titolo serigrafato sul
coperchio e contenente il film *Anthology*
e carte stampate / Wooden box with title
silkscreened on the lid, containing

Anthology film and paper events

20 x 20 x 9 cm

Collection Bonotto Archive

Fluxusyearbox 1, 1964

Formato libro / Book version

19 x 21 x 4 cm

Collection Bonotto Archive



George Maciunas

Excreta Fluxorum, 1973

Scatola di plastica contenente
escrementi / Plastic box containing
excrements

21 x 11 x 3,5 cm

Collection Bonotto Archive

Spell your Name with these Objects.

Jasminka Ban, 1977

Scatola di plastica contenente vari
oggetti / Plastic box containing various
objects

7 x 9,4 x 2,2 cm

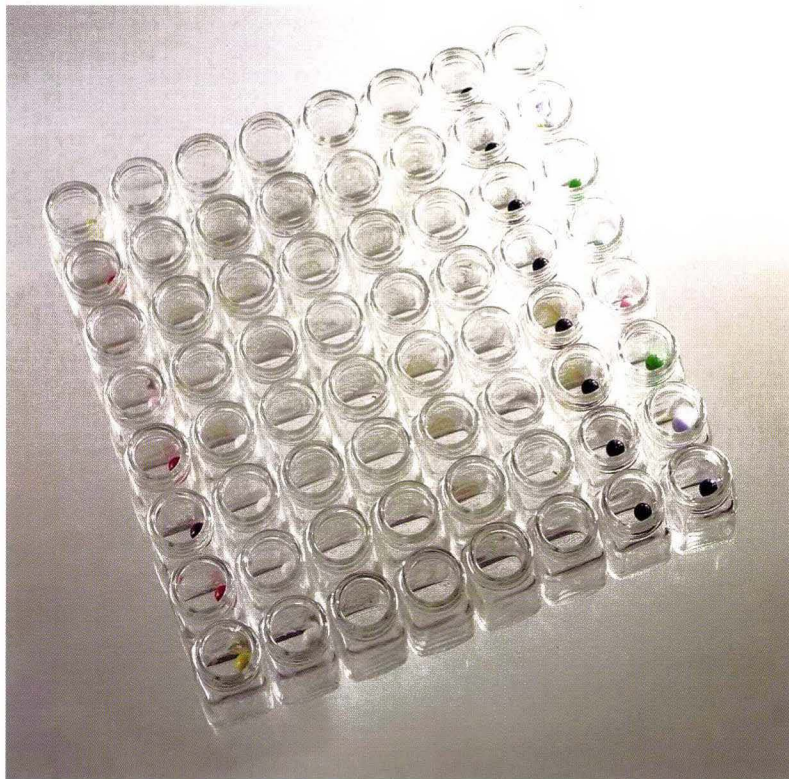
Collection Bonotto Archive



George Maciunas

Fluxchess Sets, "Colour balls in bottle-board chess", 1966
A cura di / Edited by G. Maciunas,
New York
64 bottles / 64 bottiglie
27,5 x 27,5 x 6,3 cm
Collection Bonotto Archive

Fluxchess Sets, "Spice chess", 1966
Progetto di / Designed by T. Saito
A cura di / Edited by G. Maciunas,
New York
96 bottiglie / 96 bottles
28 x 42 x 6,5 cm
Collection Bonotto Archive



George Maciunas

Perpetual Fluxus Festival, 1964

Poster

44 x 41 cm

Collection Bonotto Archive

Stomach Anatomy Apron, 1975

Stampa nera su vinile bianco / Black

offset on white vinyl

50,7 x 40,6 cm

Collection Bonotto Archive

"U.S.A. surpasses all the genocide

records!", 1966

Poster

80 x 110 cm

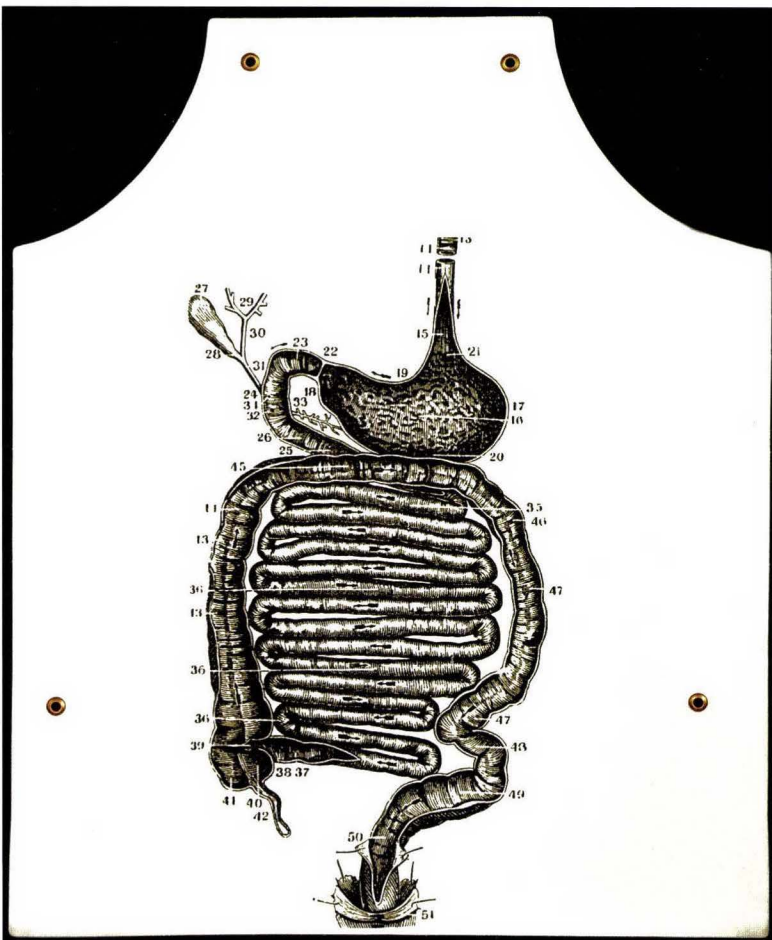
Collection Bonotto Archive

HURRY! HURRY!
FULLY GUARANTEED!
stupendous impressive

PERPETUAL FLUXUS FESTIVAL PRESENTS

AT WASHINGTON SQUARE
GALLERY 52 WEST BROADWAY 9 PM

colossal gigantic
GREATEST MUSICAL SHOW ON EARTH!
COME ONE! COME ALL!





U.S.A. SURPASSES ALL THE GENOCIDE RECORDS!

KUBLAI KHAN MASSACRES 10% IN NEAR EAST

SPAIN MASSACRES 10% OF AMERICAN INDIANS

JOSEPH STALIN MASSACRES 5% OF RUSSIANS

NAZIS MASSACRE 5% OF OCCUPIED EUROPEANS AND 75% OF EUROPEAN JEWS

U.S.A. MASSACRES 6.5% OF SOUTH VIETNAMESE & 75% OF AMERICAN INDIANS

FOR CALCULATIONS & REFERENCES WRITE TO: P.O. BOX 180, NEW YORK, N.Y. 10013

Fluxdiagrams, "Fluxus (its historical development and relationship to Avant-Garde movement)", 1966

Stampa nera su carta rossa / Black offset on red paper

43,2 x 14,3 cm

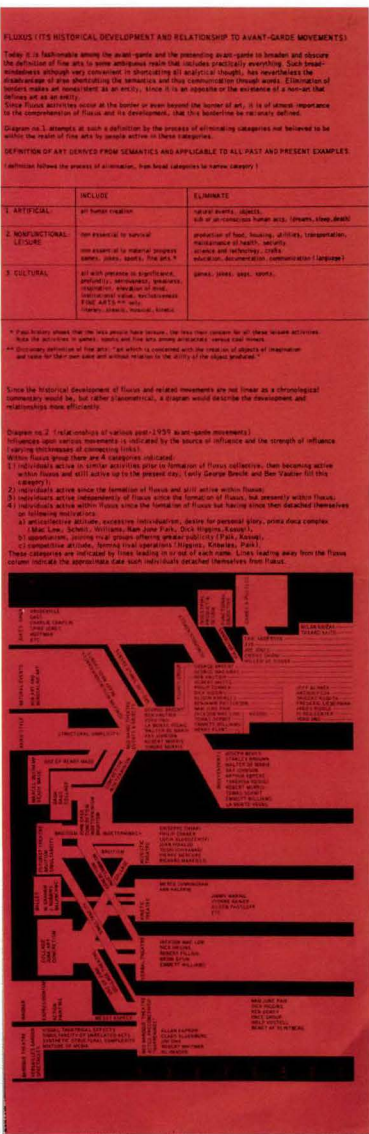
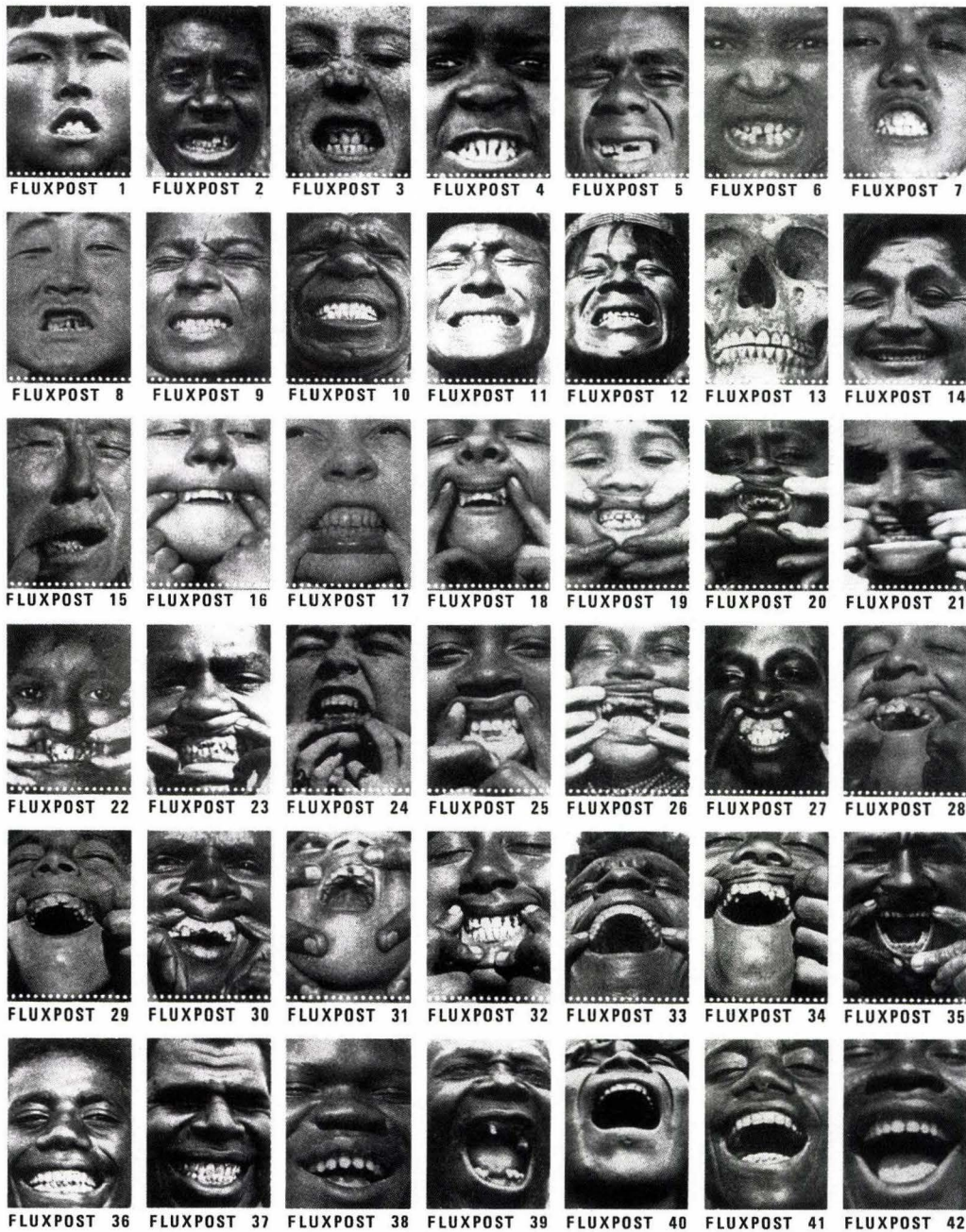
Collection Bonotto Archive

Fluxpost "Smiles", 1978

42 immagini su un foglio di carta perforata per francobolli / 42 images on perforated postage stamp paper

28 x 21,5 cm

Collection Bonotto Archive



George Maciunas

Fluxus Vaudeville TouRnamEnt, No.6,

July 1965

Stampa nera su carta beige, stampato
su entrambi i lati / Black offset on beige
paper, printed on both sides

56 x 43 cm

Collection Bonotto Archive



*Festum Fluxorum. Fluxus. Musik
und anti-musik das instrumentale
theater. Düsseldorf, 1963*

Poster

47,5 x 23,3 cm

Collection Bonotto Archive

FESTUM FLUXORUM FLUXUS

MUSIK UND ANTIMUSIK
DAS INSTRUMENTALE
THEATER

Staatliche **K**unstakademie
Düsseldorf, Eiskellerstraße
am 2. und 3. Februar 20 Uhr
als ein **C**olloquium für die
Studenten der **A**kademie

George Maciunas
Nam June Paik
Emmet Williams
Benjamin Patterson
Takehisa Kosugi
Dick Higgins
Robert Watts
Jed Curtis
Dieter Hülsamanns
George Brecht
Jackson Mac Low
Wolf Vostell
Jean Pierre Wilbelm
Frank Trowbridge
Terry Riley
Tomas Schmit
Gyorgi Ligeti
Raoul Hausmann
Caspari
Robert Filliou

Daniel Spoerri
Alison Knowles
Bruno Maderna
Alfred C. Dunst
La Monte Young
Henry Flynt
Richard Maxfield
John Cage
Yoko Ono
Jozef Patkowski
Joseph Byrd
Joseph Beuys
Griffith Rose
Phillip Corner
Achof Mr. Kerrochev
Kenjiro Ezaki
Jumnao Tone
Lucia Dlugoszewski
Istvan Anhalt
Jörgen Friisholm

Toshi Ichinyanagi
Cornelius Cardew
Pär Ahlbom
Gherasim Luca
Brion Gysin
Stan Vanderbeek
Yoriaki Matsudaira
Simone Morris
Sylvano Bussotti
Musika Vitalis
Jak K. Spek
Frederic Rzewski
K. Penderecki
J. Stasulenas
V. Landsbergis
A. Salcius
Kuniharu Akiyama
Joji Kuri
Tori Takemitsu
Arthur Köpcke

George Maciunas

Festum Fluxorum, 1962

Lastra per la stampa / Original printing
plate

5,5 x 23 cm

Collection Bonotto Archive



APR 18-24
TICKETS BY
JOHN LENNON
& FLUXTOURS



APR 25-MAY 1
MEASURE BY
JOHN AND YOKO
+ HI RED CLINIC



MAY 2-8
BLUE ROOM
BY JOHN + YOKO
AND FLUXLIARS



MAY 9-14
WEIGHT &
WATER BY
JOHN + YOKO
+ FLUXFAUCET



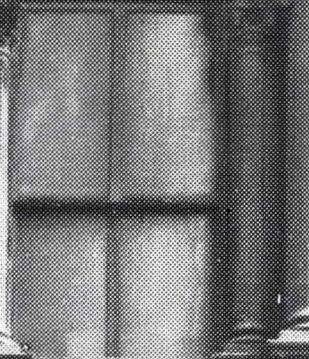
FLUXFEST PRESENTS JOHN & YOKO +

1 TO 8PM AT JJ STORE 18 N. MOORE ST. OPENING APR 11 4PM COME AS JOHN LENNON OR YOKO ONO. GRAPEFRUIT FLUXBANQUET APR 11-17. DO IT YOURSELF BY JOHN + YOKO + ALL

MAY 16-22
CAPSULE BY
JOHN & YOKO +
FLUXSPACEMEN



MAY 23-28
PORTRAIT OF
JOHN LENNON
AS A YOUNG
CLOUD BY YOKO
AND EVERYBODY



MAY 30
TO JUNE 5
THE STORE BY
JOHN AND YOKO
+ FLUX FACTORY



JUNE 1-12
EXAM. BY
JOHN & YOKO
+ FLUXSCHOOL



George Maciunas

Fluxfest Presents John & Yoko, 1970

Poster

40,8 x 43,4 cm

Foto / Photo: P. Moore

Collection Bonotto Archive

Manifesto, 1963

"Festum Fluxorum Fluxus", Düsseldorf

Stampa nera su carta beige / Black offset

on beige paper

21 x 15 cm

Collection Bonotto Archive

Manifesto:

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

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

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

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

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

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

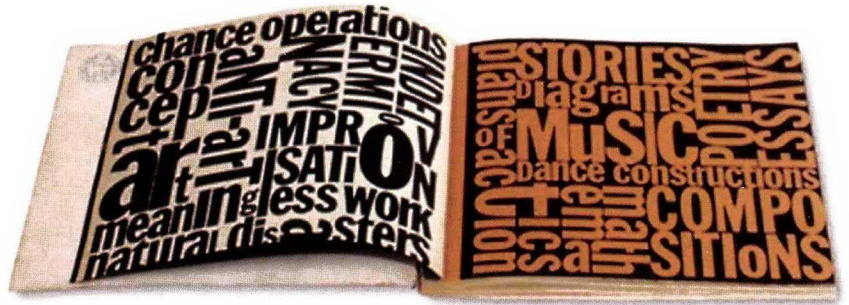
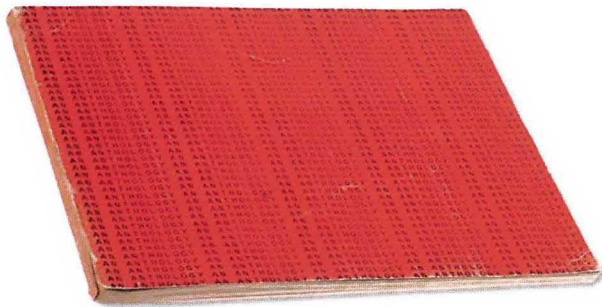
FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

sonderdruck fluxus 2-3-ll'63 maciunas manifest

George Maciunas

An Anthology, First edition, 1961-63
Progetto / Designed by G. Maciunas
A cura di / Edited by La Monte Young,
Jackson Mac Low; pubblicato da /
published by Heiner Friedrich,
New York
19,7 x 22,7 cm
Collection Bonotto Archive

An Anthology, 1961-63
Progetto / Designed by G. Maciunas
A cura di / edited by La Monte Young,
Jackson Mac Low; pubblicato da /
published by Heiner Friedrich,
New York
19,7 x 22,7 cm
Collection Bonotto Archive



George Maciunas

"FesTum FLuXoRum. FLUXUS. Poesie, musique et antimusique evènementielle et concrete", 1962

Poster

32,5 x 23,5 cm

Collection Bonotto Archive

New Fluxyear, 1973

Scatola di fiammiferi con coriandoli di carta / Matchbox with paper confetti

5,6 x 3,7 x 1,8 cm

Collection Bonotto Archive

AMERICAN STUDENTS & ARTISTS CENTER, 261 Bd. RASPAIL, PARIS 14^e
CENTRE DE MUSIQUE (direction MUSICALE Keith HUMBLE) PRESENTE

FesTUM FLUXORUM

POESIE, MUSIQUE ET ANTIMUSIQUE EVENEMENTIELLE ET CONCRETE

3 DECEMBRE 1962 LUNDI 20.30 HRS.	CONCERT NO.1, MUSIQUE EVENEMENTIELLE. RAUL HAUSMANN: POESIE PHONETIQUE / JOSEPH BYRD: PIECE FOR R. MAXFIELD / JACKSON MAC LOW: THANKS II / ROBERT WATTS: NEWS & TWO INCHES / EMMETT WILLIAMS: ALPHABET SYMPHONY / G.BRECHT: DRIP MUSIC & DIRECTION / GEORGE MACIUNAS: IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NO.7 & 4 / BENJAMIN PATTERSON: SEPTET FROM "LEMONS" AND SOLO FOR DANCER / LA MONTE YOUNG: COMPOSITION 1961 NUMBER 29 / NAM JUNE PAIK: ONE FOR VIOLIN SOLO & SERENADE FOR ALISON / WOLF VOSTELL: DECOLLAGE MUSIQUE "KLEENEX" / ALISON KNOWLES: PROPOSITION / TERRY RILEY: EARPIECE / G. BRECHT: WORD EVENT.
4 DECEMBRE 1962 JEUDI 20.30 HRS.	CONCERT NO.2, MUSIQUE INSTRUMENTALE ET VOCALE. JACKSON MAC LOW: LETTERS FOR IRIS NUMBERS FOR SILENCE & BIBLICAL POEMS / DICK HIGGINS: GRAPHIS 82 / EMMETT WILLIAMS: 4-DIRECTIONAL SONG OF DOUBT FOR 5 VOICES / GEORGE MACIUNAS: SOLO FOR UKULELE & SOLO FOR MOUTH AND MICROPHONE / BENJAMIN PATTERSON: VARIATIONS FOR DOUBLE BASS / GEORGE BRECHT: CARD PIECE FOR VOICE, FLUTE SOLO, STRING QUARTET AND SAXOPHONE SOLO / LA MONTE YOUNG: COMPOSITION 1960 NO. 7 (STRING QUARTET).
5 DECEMBRE 1962 MARDI 20.30 HRS.	CONCERT NO.3, DANIEL SPOERRI: COMPOSITION NO. X / KENJIRO EZAKI: DISCRETION / TOSHI ICHIYANAGI: STANZAS AND MUSIC FOR ELECTRIC METRONOME / YASUNAO TONE: ANAGRAM FOR STRINGS / EMMETT WILLIAMS: LITANY AND RESPONSE / TAKENHISA KOSUGI: MICRO I & ANIMA I / ROBERT PAGE: GUITAR SOLO / NAM JUNE PAIK: TO BE DETERMINED.
6 DECEMBRE 1962 MERCREDI 20.30 HRS.	CONCERT NO.4, ROBERT FILLIOU: POI POI SYMPHONY NO. 2 / ARTHUR KOPCKE: MUSIC WHILE YOU WORK / ROBERT WATTS: EVENT 13 / SYLVANO BUSSOTTI: PIECE FOR PAIK, SIMONE MORRIS: DANCE CONSTRUCTION / GEORGE BRECHT: CANDLE PIECE FOR RADIOS / DICK HIGGINS: DANGER MUSIC NO. 17 / DIETER SCHNEBEL: VISIBLE MUSIC II, (SOLO FOR ONE CONDUCTOR) / TOSHI ICHIYANAGI: IBM FOR MERCE CUNNINGHAM / B. PATTERSON: TWO PIECES FROM METHODS & PROCESSES / LA MONTE YOUNG: COMPOSITION 1960 NO. 3.
7 DECEMBRE 1962 VENDREDI 20.30 HRS.	CONCERT NO.5, POUR PIANO. TOSHI ICHIYANAGI: MUSIC FOR PIANO NOS. 2, 5 AND 7 / LA MONTE YOUNG: 566 TO HENRY FLYNT / GYORGY LIGETI: TROIS BAGATELLES / PHILIP CORNER: PIANO ACTIVITIES (FOR 10 PIANISTS) / GEORGE MACIUNAS: PIANO PIECE NO.11 FOR N.J.P. / GIUSEPPE CHIARI: GESTI SUL PIANO / GRIFITH ROSE: SECOND ENNEAD / TERRY RILEY: PIECE FOR 2 PIANOS & MAGNETIC TAPE / YORIAKI MATSUDAIRA: CO-ACTION / GEORGE BRECHT: INCIDENTAL MUSIC / LA MONTE YOUNG: PIANO PIECE FOR D. TUDOR NO. 2.
8 DECEMBRE 1962 SAMEDI 19.00 HRS.	CONCERT NO.6, MUSIQUE ENREGISTREE ET FILMS. JOHN CAGE: MUSIC FOR THE MARRYING MAIDEN & FONTANA MIX / RICHARD MAXFIELD: COUGH MUSIC, RADIO MUSIC, PASTORAL SYMPHONY AND NIGHT MUSIC / STAN VANDERBEEK: (FILMS) A LA MODE, WHAT WHO HOW, ACHOO MR. KEROOCHEV / CIONI CARPI: POINT AND COUNTERPOINT / GEORGE BRECHT: YELLOW EVENTS, AND 2 DURATIONS / NAM JUNE PAIK: FILMS / DICK HIGGINS: REQUIEM.
8 DECEMBRE 1962 SAMEDI 21.00 HRS.	CONCERT NO.7 POESIE OUVERTE. FRANCOIS DUFRENE: LE TOMBEAU DE PIERRE LAROUSSE / ROBERT FILLIOU: PÈRE LACHAISE NO.1 / BRION GYSIN: PERMUTATIONS SANS FLUX / JEAN-CLARENCE LAMBERT: X ALÉAS / GHERASIM LUCU: QUART D'HEURE DE CULTURE METAPHYSIQUE. SOIREE ORGANISEE AVEC LE CONGOURS DU DOMAINE POETIQUE ET LA PARTICIPATION DE JACQUES GRUBER ET JEAN-LOUP PHILIPPE.

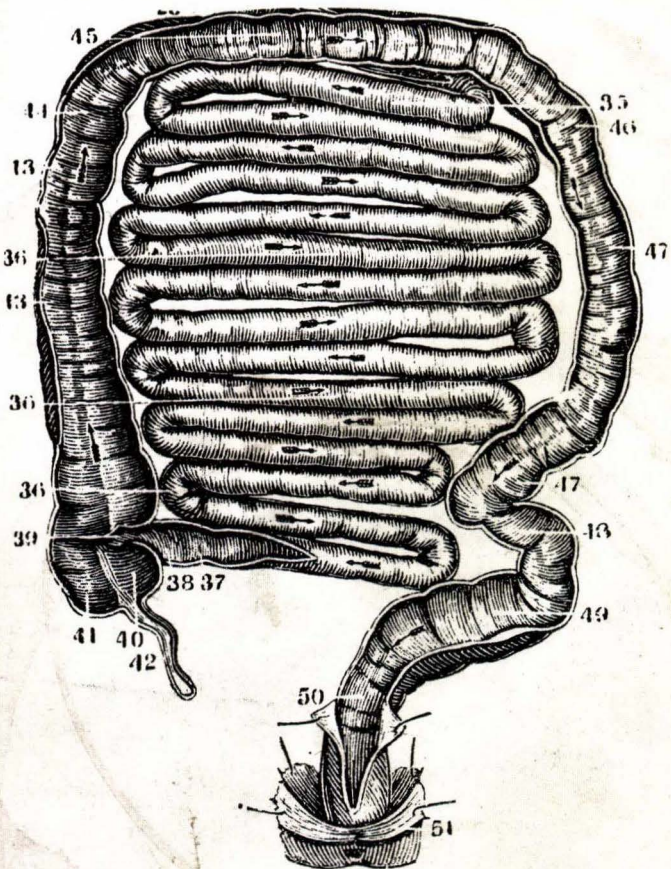
PLACES: 4 N.E., 2 N.E. CHAUFFANTS, 20 M.F. ABONNEMENT POUR LES



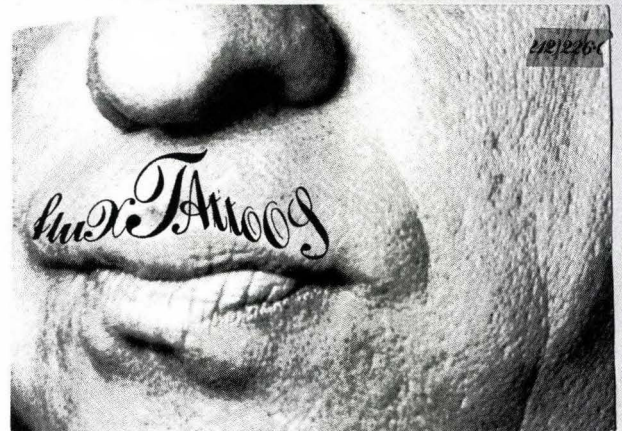
George Maciunas

Excreta fluxorum, 1973
Scatola di plastica contenente
escrementi / Plastic box containing
excrements
21 x 11 x 3,5 cm
Collection Bonotto Archive

Flux Tattoos, 1967
Etichetta / Label
12,2 x 17,2 cm
Collection Bonotto Archive



**EX-
CRETA
FLUXORUM
BY GM'73**



George Maciunas

Hi Red Center, 1965

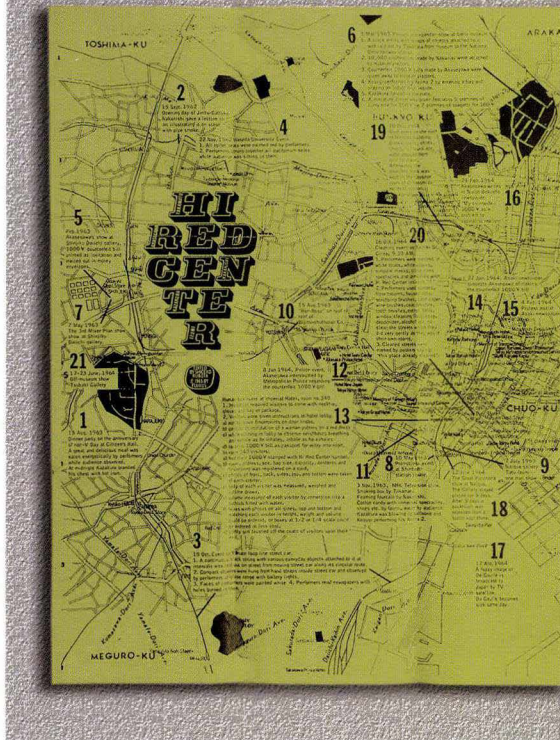
Stampa nera su entrambi i lati di un foglio di carta / Black printed on both sides of a sheet of paper
56,2 x 43,2 cm
Collection Bonotto Archive

Hour Fluxclock, 1968

Ø 5 cm
Collection Bonotto Archive

Alphabet face clock, 1968

Ø 6,5 cm
Collection Bonotto Archive



Eric Andersen

Rosso lacca, 1993

Tela plastificata con parole e oggetti /
Plasticized canvas with words and
objects

80 x 55 x 19 cm

Collection Bonotto Archive



Eric Andersen

The Lost Work, 1994

Scatola di legno con scritta /

Wooden box and writing

115 x 25 x 25 cm

Caterina Gualco Collection

Banner

Stampa serigrafica / Silkscreen print

500 cm

Proprietà dell'artista



Ay-O

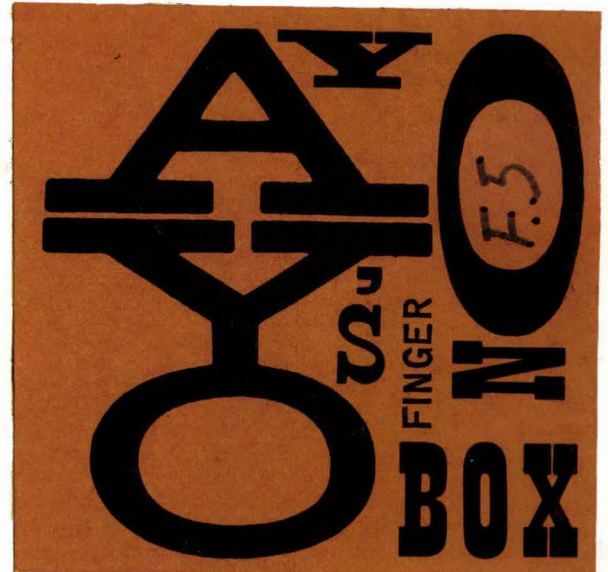
One eye is enough, 1993
Stampa serigrafica / Silkscreen print
26 x 31,5 cm
Collection Bonotto Archive

Finger box No. F.5, 1965
Etichetta / Label
Progetto / Designed by G. Maciunas
A cura di / Ed. by Ay-O; Fluxus Editions,
New York.
Scatola di legno plastificata / Plastic
coated wooden box
10 x 10 x 10 cm
Collection Bonotto Archive



54/120

one eye is enough Ay-O '93



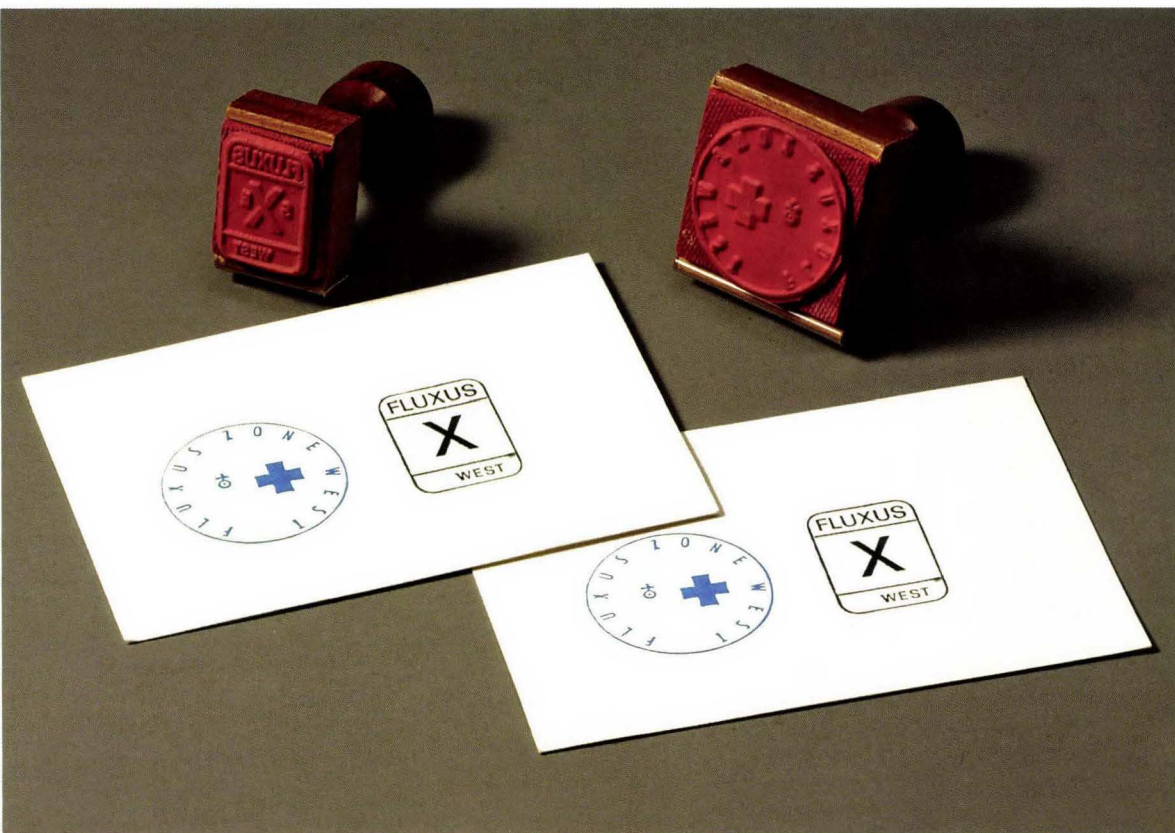
Joseph Beuys – Ken Friedman

Rubbers stamps, 1972-1975

Cartoline / Postcards

10,5 x 14,8 cm

Collection Bonotto Archive



Joseph Beuys

Intuition, 1968

Scatola di legno e grafite / Wooden box
and graphite

27,7 x 20,7 x 5,7 cm

Caterina Gualco Collection



George Brecht

Three pencils, 1973

3 matite in una scatola di legno /
3 pencils in a wooden box
30 x 17,5 x 4,9 cm
Collection Bonotto Archive

Water Yam, 1963-2002

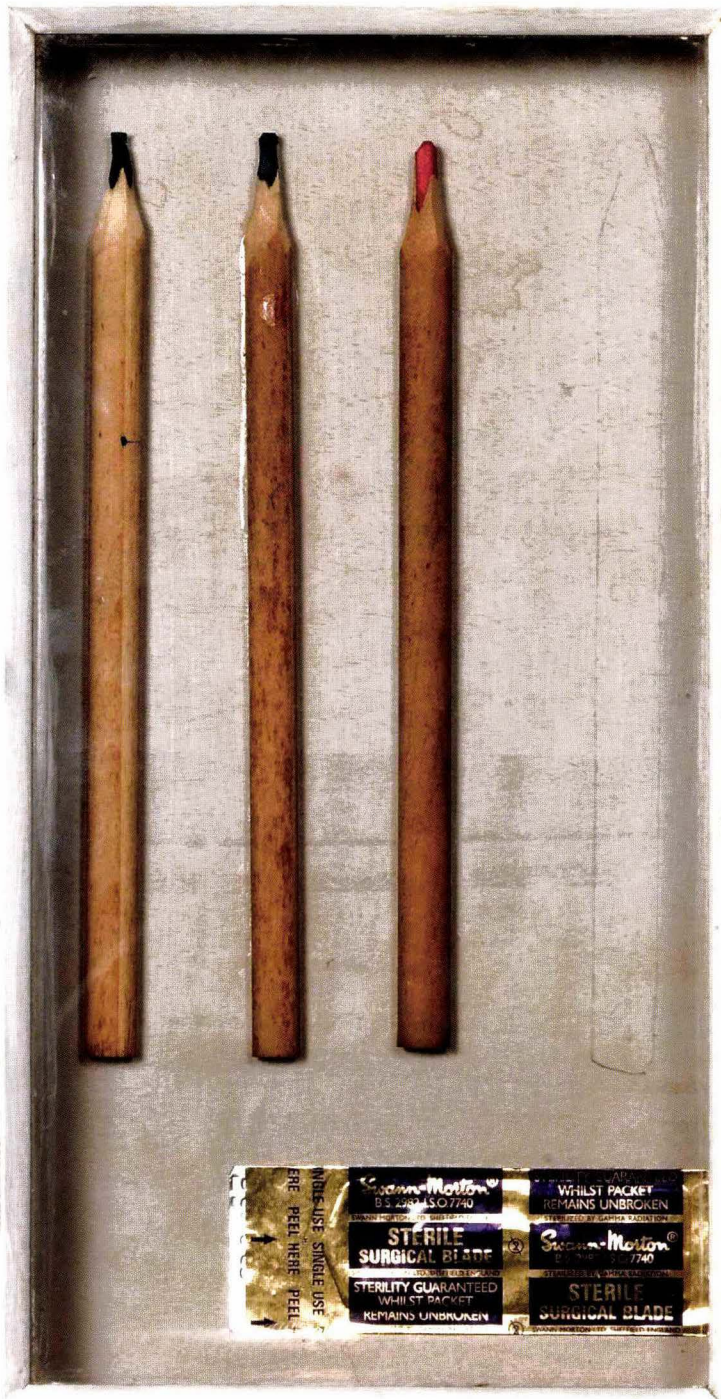
- Prima edizione / First edition, 1963
Scatola di cartone contenente carte
di varie dimensioni / Cardboard box
containing cards, various sizes
15,2 x 16,4 x 4,5 cm
Collection Bonotto Archive

- Terza edizione / Third edition, 1964
Scatola di plastica contenente oggetti
vari / Plastic box containing various
objects
13 x 18,2 x 3,1 cm
Collection Bonotto Archive

- Sesta edizione / Sixth edition, 1972
Scatola di plastica contenente oggetti
vari / Plastic box containing various
objects
13 x 23 x 55 cm
Collection Bonotto Archive

- Settima edizione / Seventh edition,
1986
Scatola di cartone contenente oggetti
vari / Cardboard box containing various
objects
17,4 x 17,4 x 3,3 cm
Collection Bonotto Archive

- Ottava edizione / Eighth edition, 2002
Scatola di legno contenente oggetti vari /
Wood box containing various objects
13,2 x 18,2 x 4,6 cm
Collection Bonotto Archive



WATER
YAM
George Brecht
GALLERY
380

WATER YAM
george brecht

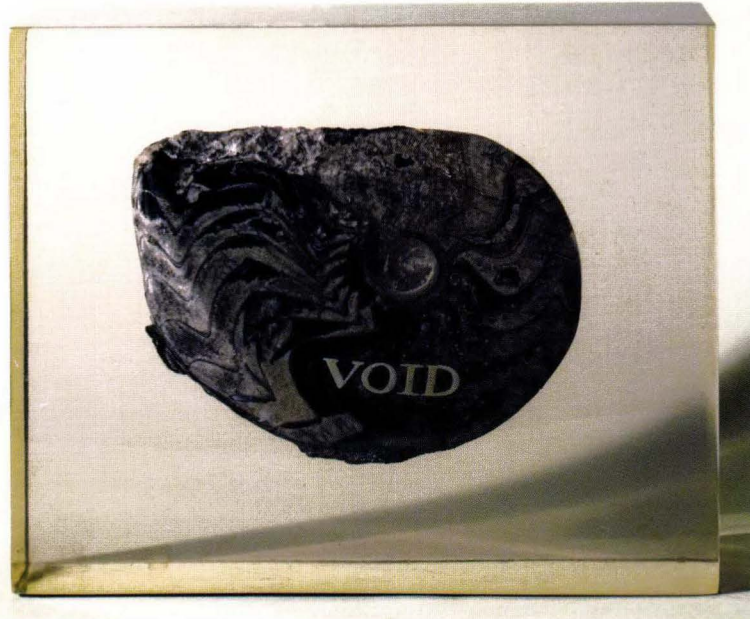
George Brecht

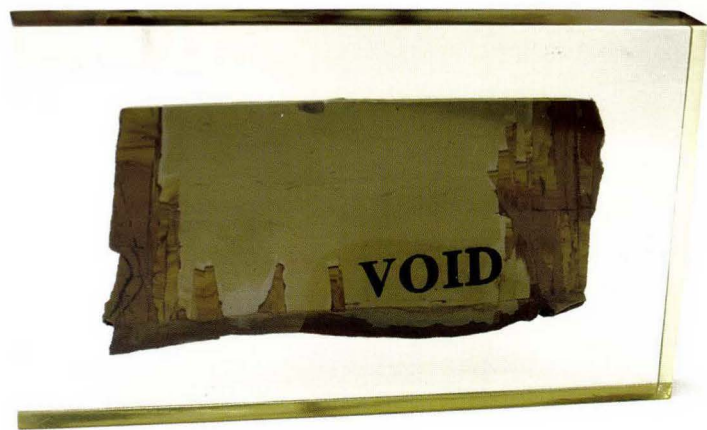
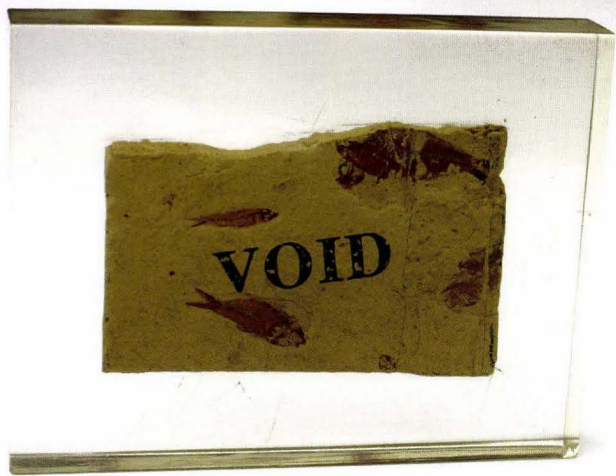
WATER-YAM



Editions Lebes Hausmann, Bruxelles, Hambourg







George Brecht

Exhibit 19 - Chapter of the "Book of the Tumbler on Fire"

1964

Polimaterico / Mixed media

41 x 31 x 2 cm

Arturo Schwarz Collection

Boîte en bois, 1973

Polimaterico / Mixed media

17,5 x 30 cm

Private collection

Void, 1987

Fossile incastonato nel plexiglass /

Fossil set in plexiglass

16 x 21 x 3,3 cm

Orsini Collection, Gallarate

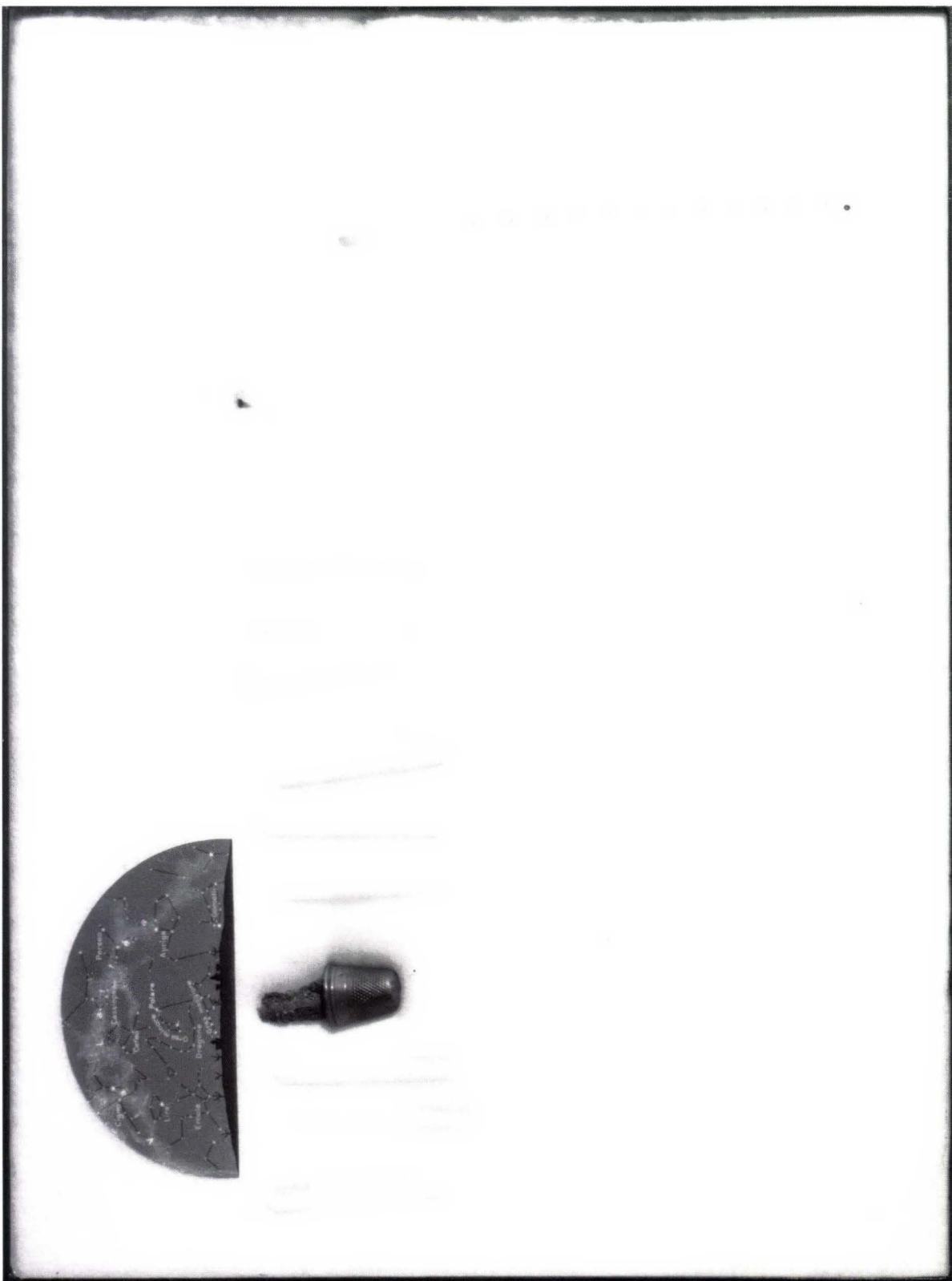
Void, 1987

Fossile incastonato nel plexiglass /

Fossil set in plexiglass

17 x 29 x 3,3 cm

Orsini Collection, Gallarate



George Brecht

*Hand of Robert Filliou, Chapter XII
of the "Book of the Tumbler on Fire",
1964*

Polimaterico / Mixed media
39 x 26 x 6 cm
Arturo Schwarz Collection

*Chapter of the "Book of the Tumbler
on Fire", 1965*

Polimaterico / Mixed media
41 x 31 x 2 cm
Arturo Schwarz Collection

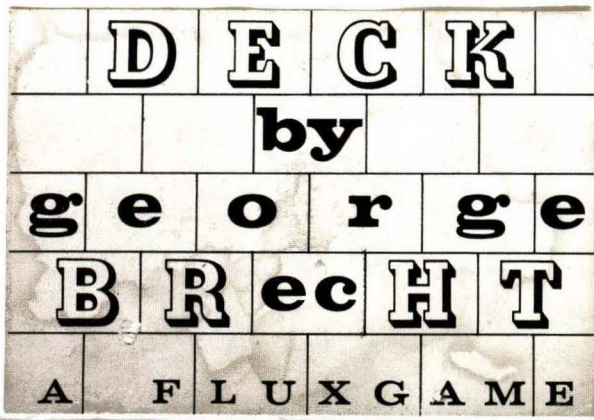
*Le livre du décrocheur du timbale
en flammes: Une Page du troisième
chapitre, 1961*

Sedia con quaderno / Chair with
copybook
75 cm

Arturo Schwarz Collection







George Brecht

Deck, A Fluxgame, 1966-1969
 Scatola di plastica contenente carte da gioco / Plastic box containing playing cards

Etichetta di / Label by
 G. Maciunas

5,6 x 8,8 x 2,5 cm

Collection Bonotto Archive

Ball puzzle, 1964

Scatola di plastica contenente una carta stampata e 2 biglie / Plastic box containing printed card and 2 balls

Etichetta di / Label by
 G. Maciunas

9,2 x 12 x 1,6 cm

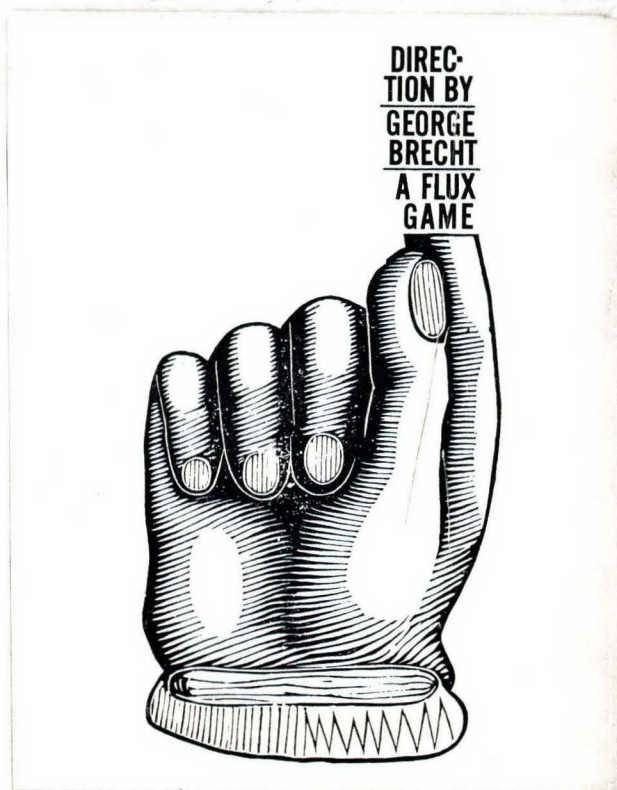
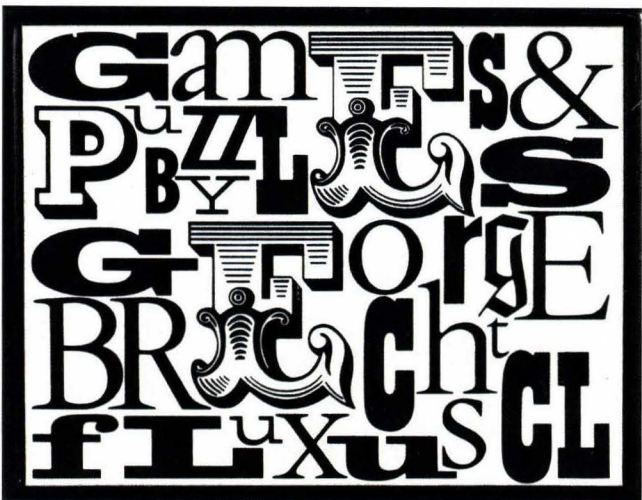
Collection Bonotto Archive

Direction, 1963

Stampa nera su carta / Black offset on card

6,5 x 9 cm

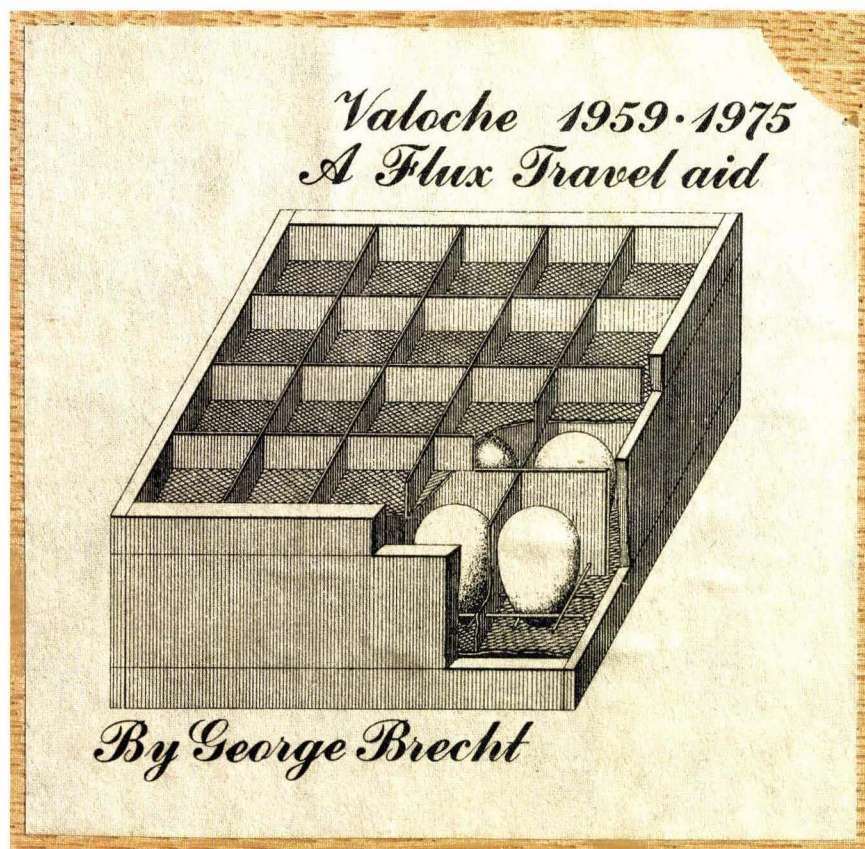
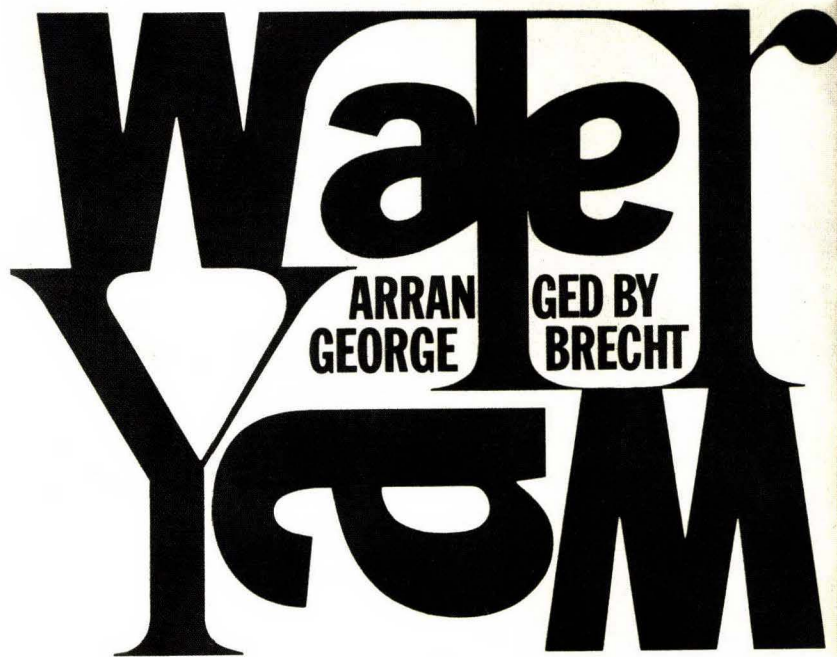
Collection Bonotto Archive



George Brecht

Water Yam, 1962
Stampa nera su carta / Black offset
on paper
12,8 x 16 cm
Collection Bonotto Archive

Valoche 1959-1975 A Flux Travel aid,
1970
Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive



stanley brouwn
tatvan
aktionsraum 1 münchen
1970

Stanley Brouwn

X-Tatvan, Aktionsraum 1, 1970

Libro d'artista / Artist's book

15,1 x 21,4 cm

Collection Bonotto Archive

One distance, 1981

Libro d'artista / Artist's book

20 x 20 cm

Collection Bonotto Archive

1 x 1 step 1 x 1 m, 1986

Libro d'artista / Artist's book

50 x 25 cm

Collection Bonotto Archive

stanley brouwn

one distance

1x1 step
1x1 m
stanley brouwn

Giuseppe Chiari

La Serenata, 1970

Interventi a inchiostro colorato su uno

spartito / Coloured ink interventions

on a music score

98 x 68 cm

Collection Bonotto Archive



Giuseppe Chiari

Aritmetica, 1964

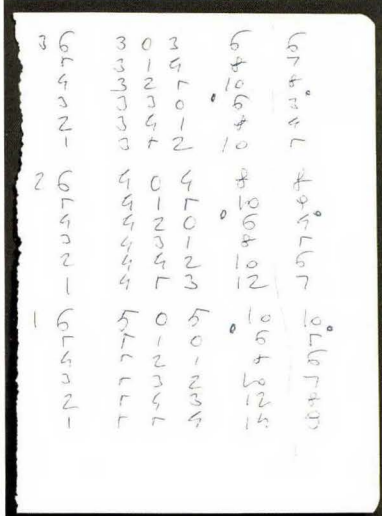
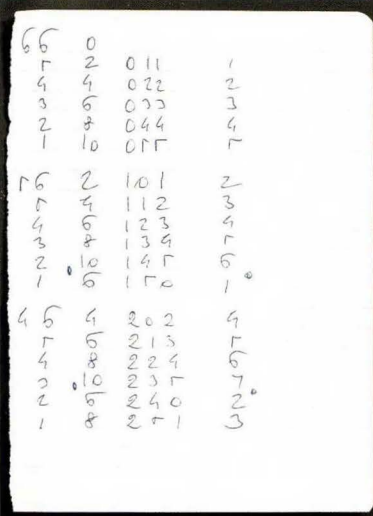
Penna su due fogli di quaderno / Pen
on two sheets of ruled exercise book
20,4 x 14,9 cm
Collection Bonotto Archive

L'Arte non esiste, 1973

Pennarello nero su carta / Black felt-tip
pen on paper
33 x 22 cm
Collection Bonotto Archive

*Non siamo più artisti non siamo più
niente*, 1973

Pennarello nero su carta / Black felt-tip
pen on paper
33 x 22 cm
Collection Bonotto Archive



L'ARTE
NON
ESISTE

CHIARI 73

NON SIAMO
PIÙ ARTISTI

NON SIAMO
PIÙ NIENTE

CHIARI 73

Giuseppe Chiari

Play the violin in the tram, 1987

Tecnica mista su cartoncino / Mixed

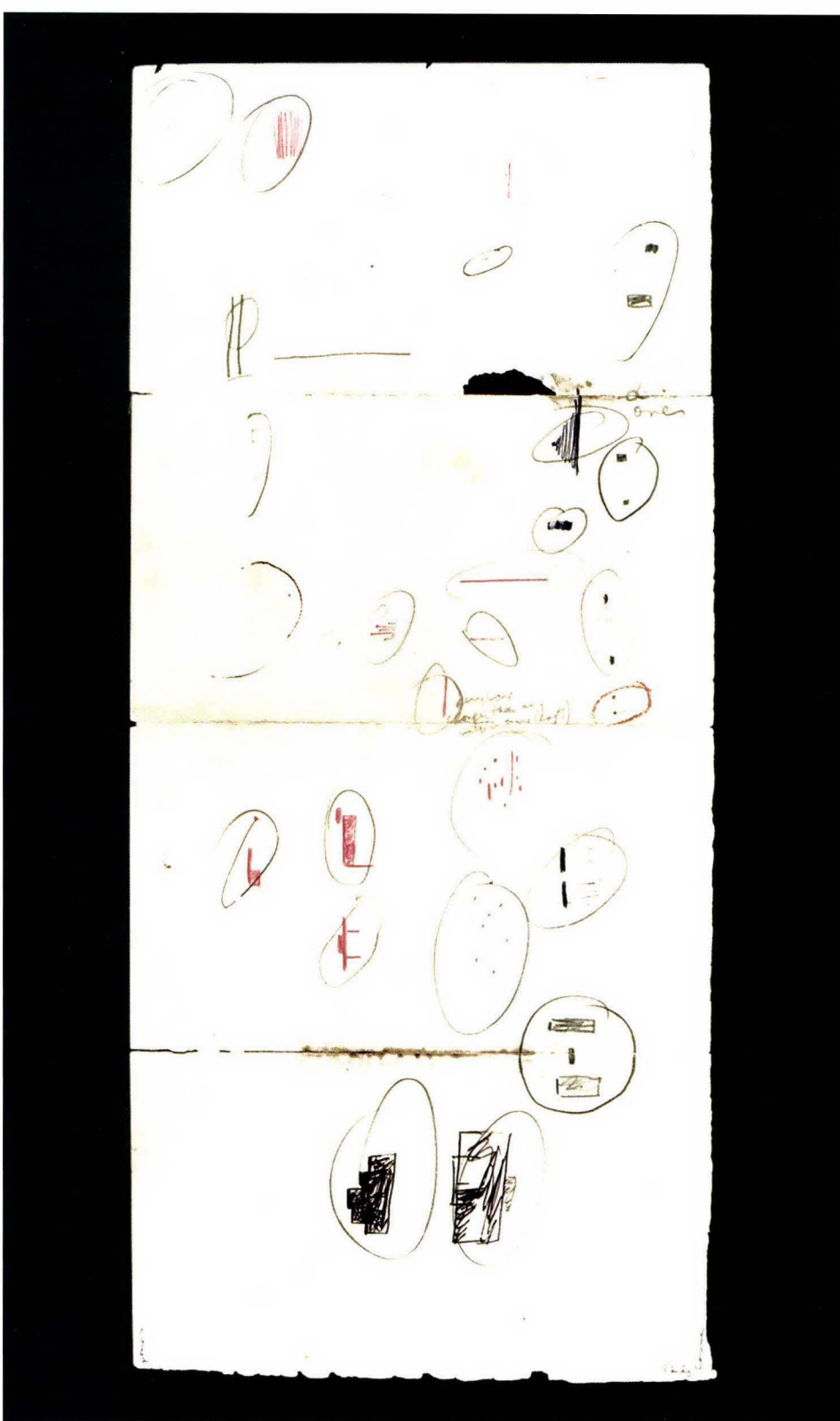
media on cardboard

50 x 36 cm

Caterina Gualco Collection



Philip Corner
High contrast, 1962
Matite colorate e inchiostro su carta /
Coloured pencils and ink on paper
44 x 19,5 cm
Collection Bonotto Archive



Philip Corner

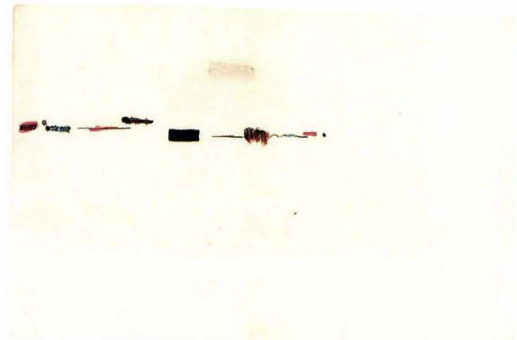
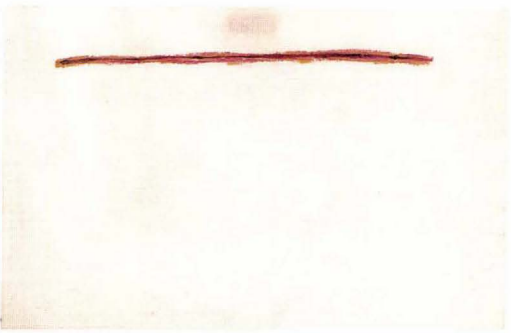
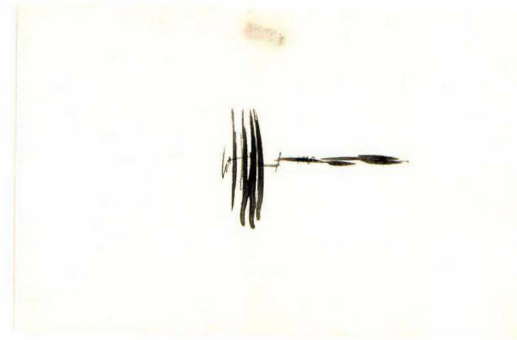
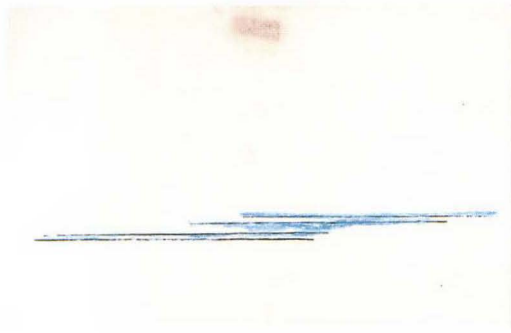
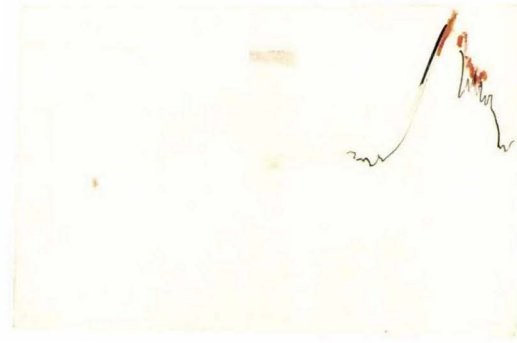
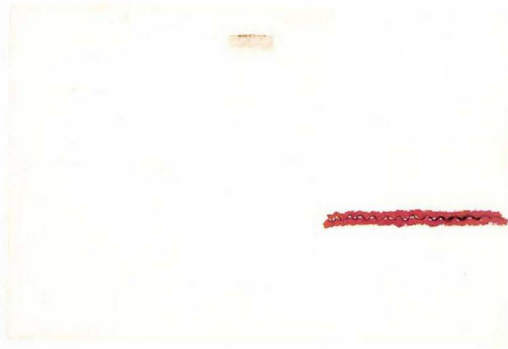
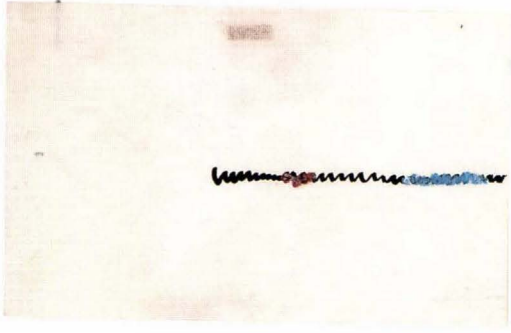
Flares 1, 1963

Tecnica mista su carta / Mixed media

on paper

50 x 70 cm

Caterina Gualco Collection



Philip Corner

High Contrast, 1962

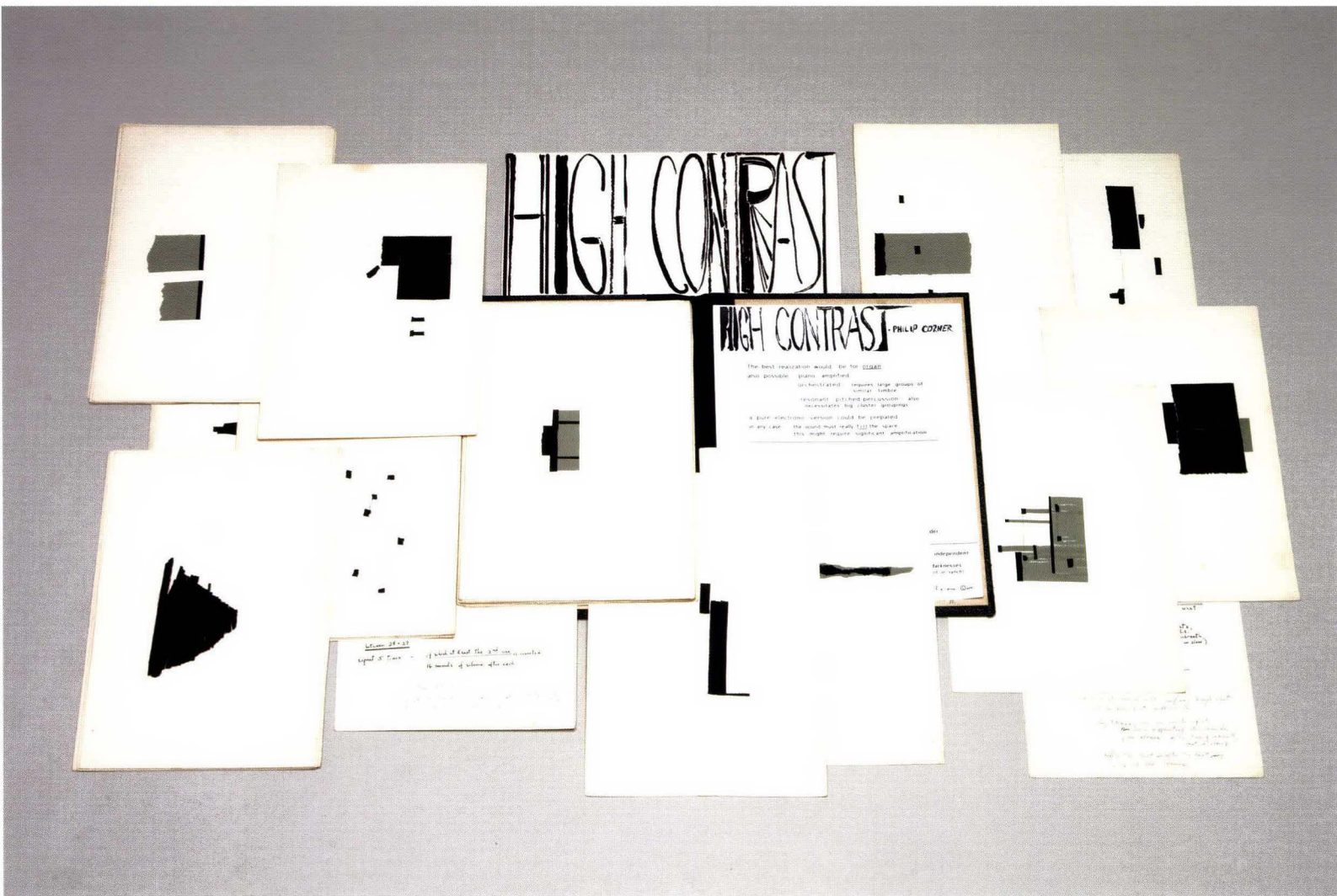
Portfolio con 42 fogli, china su carta /

Portfolio containing 42 sheets, china

on paper

30 x 24 cm

Artist's Collection



Philip Corner

Metal Meditations, 1977

Serigrafia, portfolio contenente LP + 47
tavole + 1 tavola doppia / Silkscreen
print, portfolio, containing LP + 47 plates
+ 1 double plate

A cura di / Edited by F. Conz, Asolo

35 x 45,5 x 5 cm

Caterina Gualco Collection



Willem de Ridder

*Casa Cavalieri explanationist arts
portfolio, Eight plates, 1980*

Acquarello su carta, con insetto e
audiocassetta / Watercolour on paper
with an insect glued and audio cassette

Scatola / Box

35,5 x 28 x 4 cm

Collection Bonotto Archive

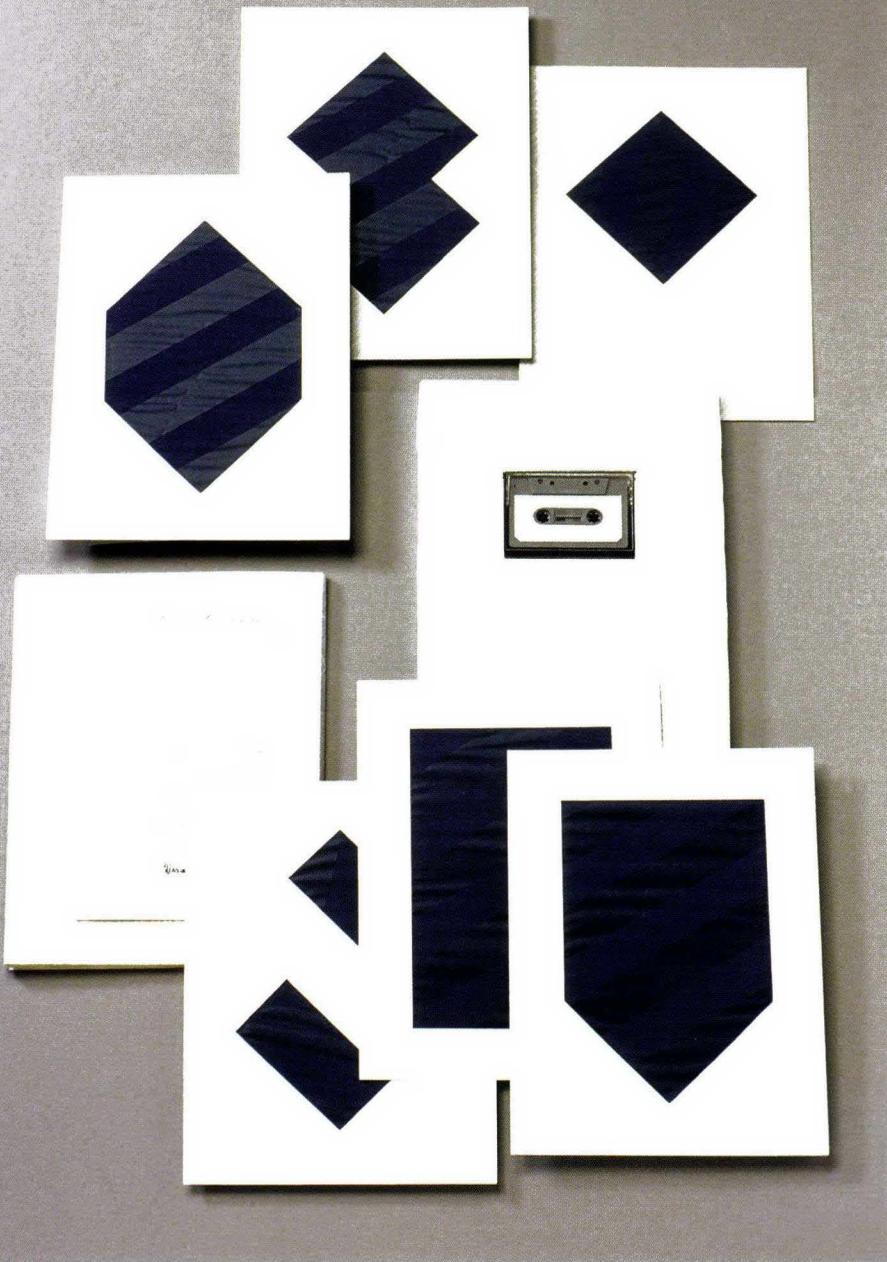
Paper Fluxwork, 1967

Etichetta di / Label by G. Maciunas

Scatola / Box

10 x 12 x 1 cm

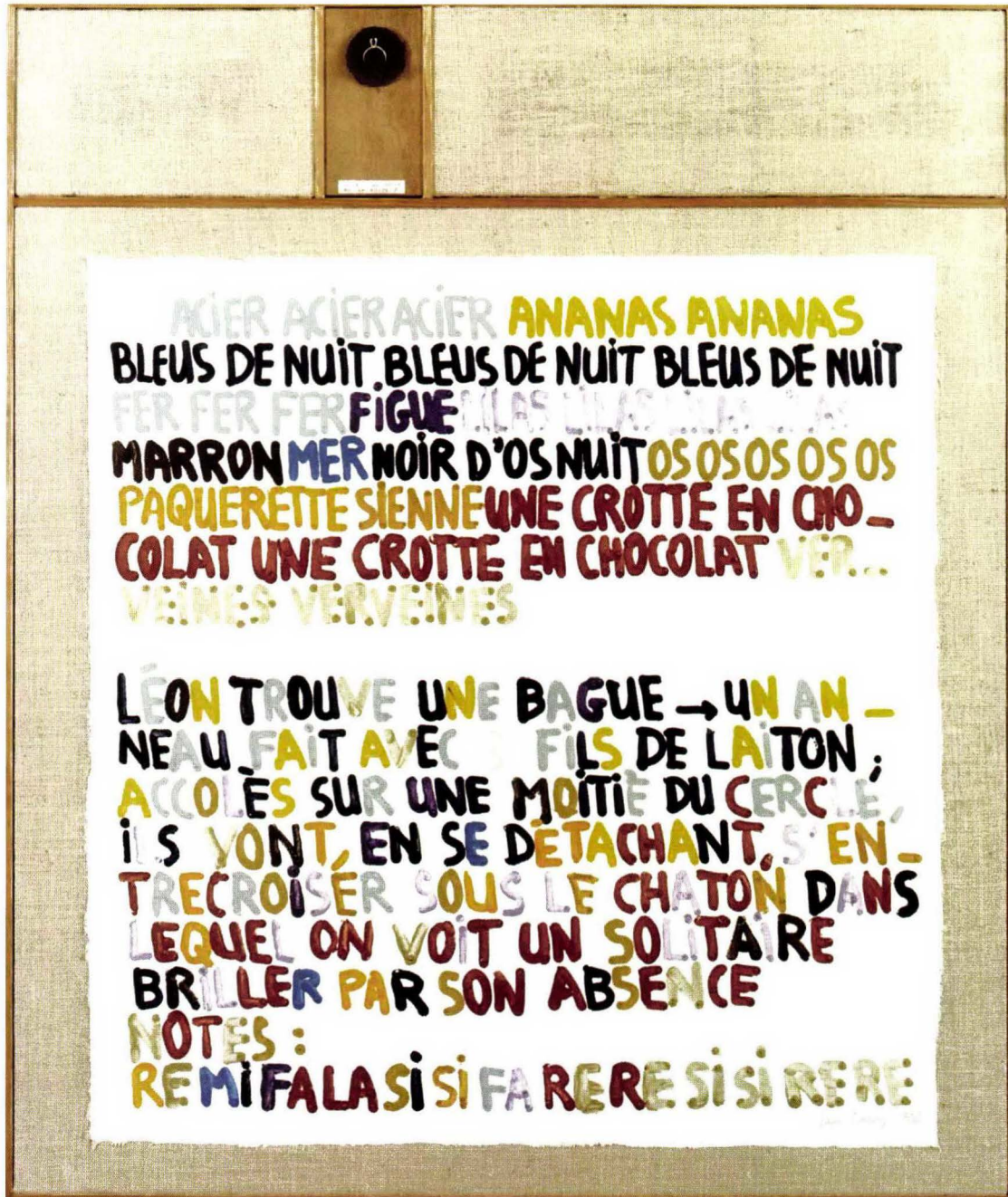
Collection Bonotto Archive



Jean Dupuy

Un solitaire qui brille par son absence,
1989

Acrilici su tela e un anello senza
una gemma / Acrylic colors on canvas
and one anel without a gem
84 x 80 cm
Collection Bonotto Archive



ACIER ACIER ACIER ANANAS ANANAS
BLEUS DE NUIT BLEUS DE NUIT BLEUS DE NUIT
FER FER FER FIGUE
MARRON MER NOIR D'OS NUIT OS OS OS OS OS
PAQUERETTE SIENNEUNE CROTTE EN CHOCOLAT VER...
COLAT UNE CROTTE EN CHOCOLAT VER...
VERNES VERVEINES

LÉON TROUVE UNE BAGUE → UN AN -
NEAU FAIT AVEC FILS DE LAITON ;
ACCOLÉS SUR UNE MOITIÉ DU CERCLE,
ILS YONT, EN SE DÉTACHANT, S'EN-
TRECROISER SOUS LE CHATON DANS
LEQUEL ON VOIT UN SOLITAIRE
BRILLER PAR SON ABSENCE

NOTES :
REMIFALASISIFARERESISIRE

Robert Filliou

Untitled, 1964

Manette di plastica e pane su tavola /
Plastic handcuffs and bread on wood
board

39 x 27 cm

Collection Bonotto Archive

La Cedille qui Sourit, 1969

Scatola di fiammiferi a misura di libro
contenente una scatola di fiammiferi,
carte sottili e documenti / Book-sized
matchbox containing a matchbox,
thin cards and documents

16,3 x 20,6 x 2,1 cm

Collection Bonotto Archive

Hand show, 1967

Scatola di legno con coperchio
in plexiglas contenente 25 cartoncini
serigrafati con le immagini della mano
destra degli artisti / Wooden box with
plexiglas cover, containing 25 pieces
of cardboard with serigraphies
representing the artists' right hands

154 x 123 cm

Collection Bonotto Archive





Robert Filliou

Fluxdust, 1966

Scatola di plastica contenente polvere /

Plastic box containing dust

12 x 10 x 1,5 cm

Collection Bonotto Archive



Albert M. Fine

Piece for Fluxorchestra, 1966

Scatola di plastica contenente 11 biglietti

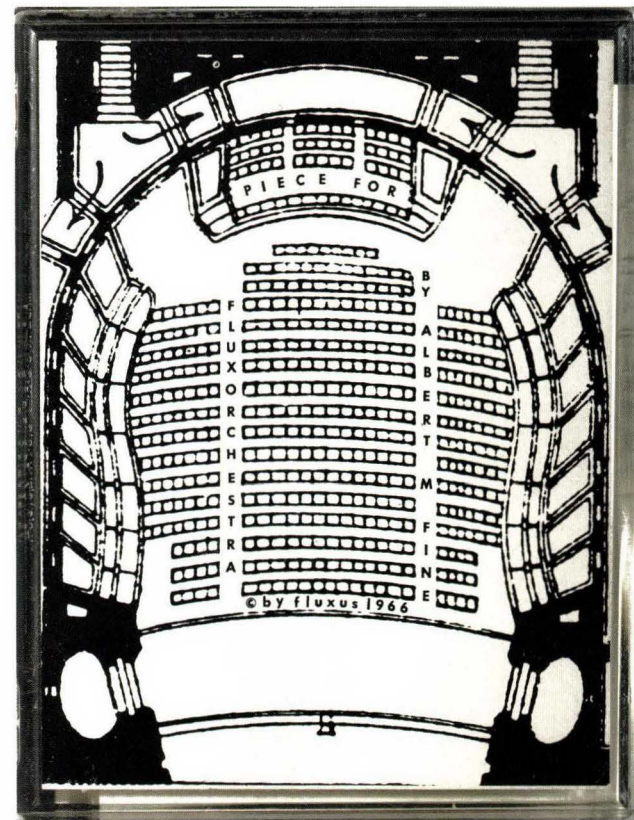
per Fluxorchestra / Plastic box containing

11 printed notecards for Fluxorchestra

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9 x 9,3 x 1,3 cm

Collection Bonotto Archive



Ken Friedman

Garnisht kigele, 1966

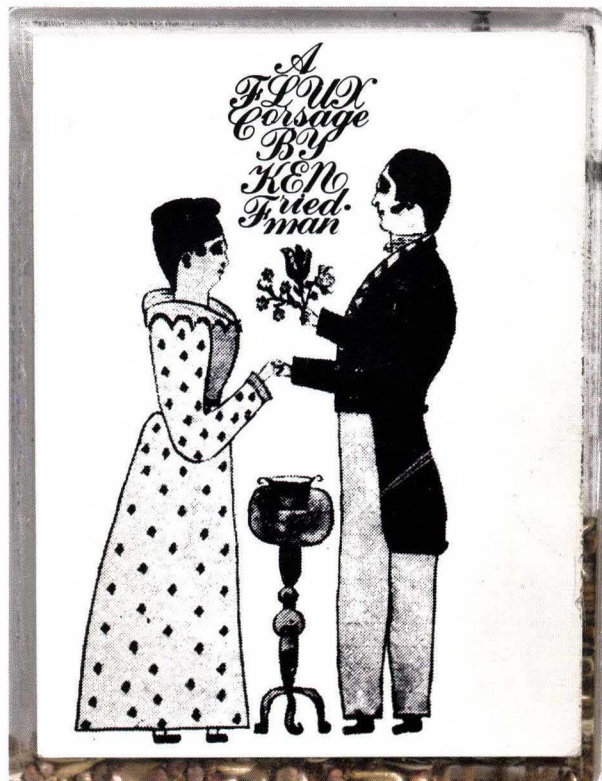
Scatola di plastica contenente un pulsante stampato / Plastic box containing printed button
Etichetta di / Label by G. Maciunas
9,3 x 12 x 1,5 cm
Collection Bonotto Archive

A Fluxcorsage, 1966

Scatola di plastica contenente semi / Plastic box containing seeds
Etichetta di / Label by G. Maciunas
12 x 10 x 1,5 cm
Collection Bonotto Archive

Flux clippings, 1967

Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive



Al Hansen

HerShe, 1967

Scatola di legno con collage di carta e
cioccolato / Wooden box with chocolate
paper collage

14,5 x 10,5 x 7 cm

Private collection



Al Hansen

Ninfe di Vahalla, 1998

Collage di carta argentata su cartone /
Collage of silver paper on cardboard
134 x 100 cm

Collection Bonotto Archive

Alle pagine seguenti / Following pages

Geoffrey Hendricks

Anatomy of the sky, 1991-1995

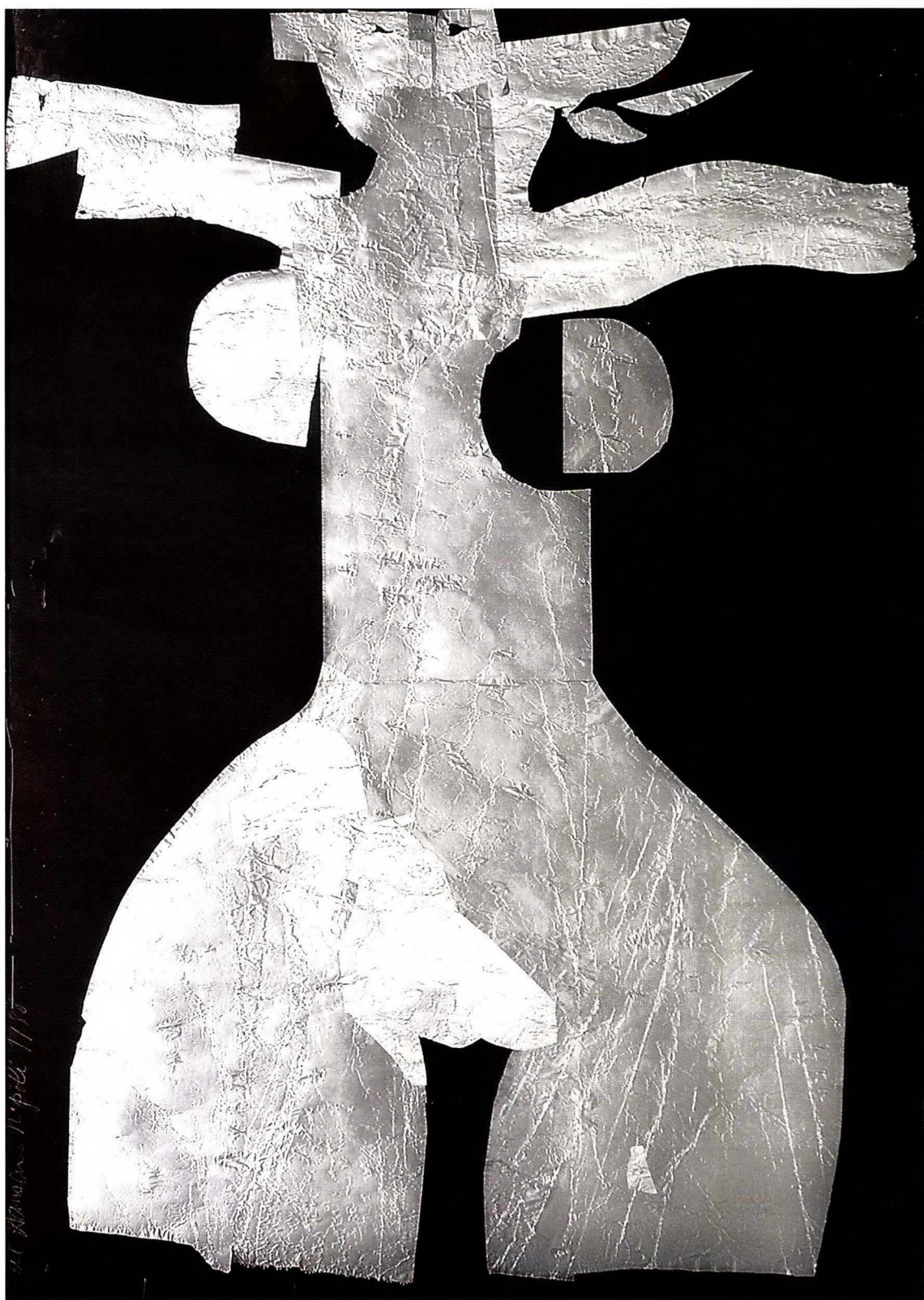
Dipinto a mano su serigrafia /
Hand-painted on serigraphy edition
175 x 165 cm

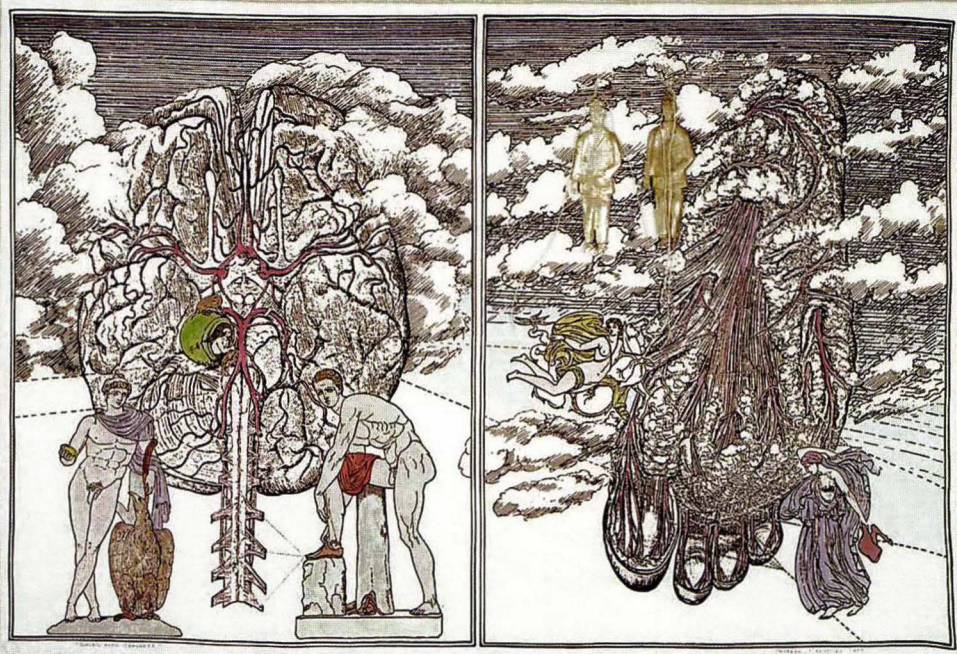
Collection Bonotto Archive

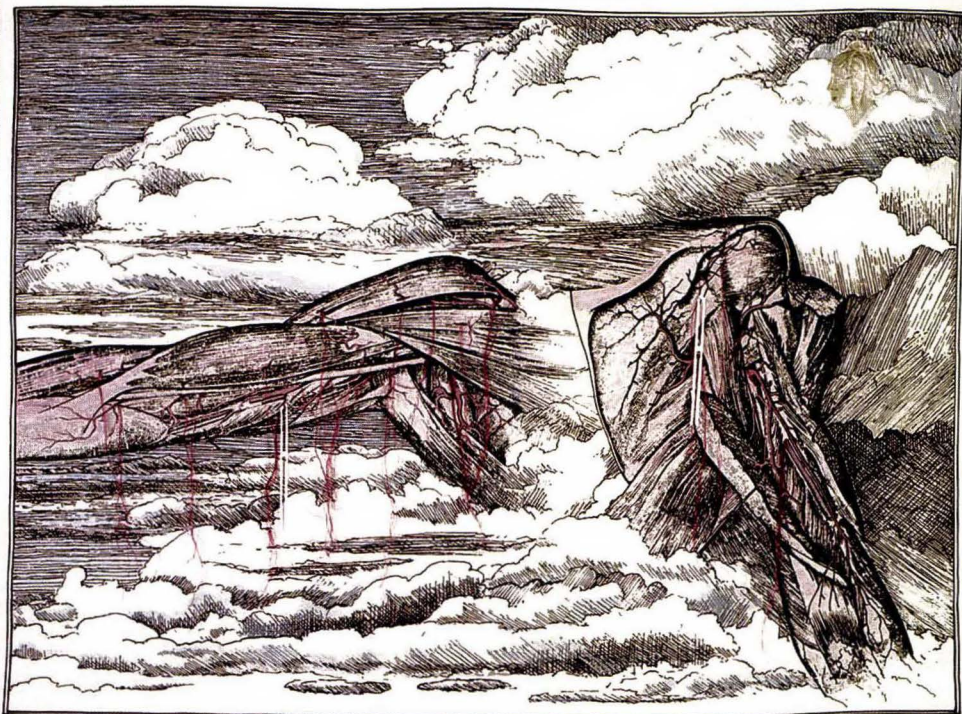
Anatomy of the sky, 1991-1995

Dipinto a mano su serigrafia /
Hand-painted on serigraphy edition
175 x 165 cm

Collection Bonotto Archive









Geoffrey Hendricks

Scythe, 1992

Assemblaggio di due acquarelli su carta
Arches con offerta votiva sulla falce /
Assemblage of two watercolours on
Arches paper and votive offering on
sickle

180 x 110 cm

Collection Bonotto Archive

Geoffrey Hendricks

Headstand for Dick Higgins, 1998

Fotografia e oggetti / Photograph and objects

Foto / Photo: 163 x 107 cm

Caterina Gualco Collection

Fluxreliquary, 1973

Scatola di plastica contenente 7 pseudo

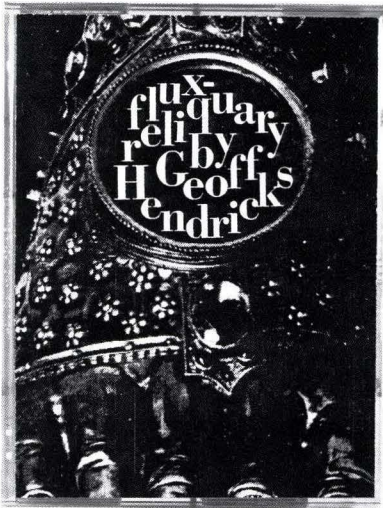
reliquie / Plastic box containing 7

pseudo-religious relics

Etichetta di / Label by G. Maciunas

10 x 12 x 2 cm

Collection Bonotto Archive



Juan Hidalgo

Zaj, 1990

Serigrafia su stoffa / Silkscreen on cloth

106 x 188 cm

Collection Bonotto Archive



Dick Higgins

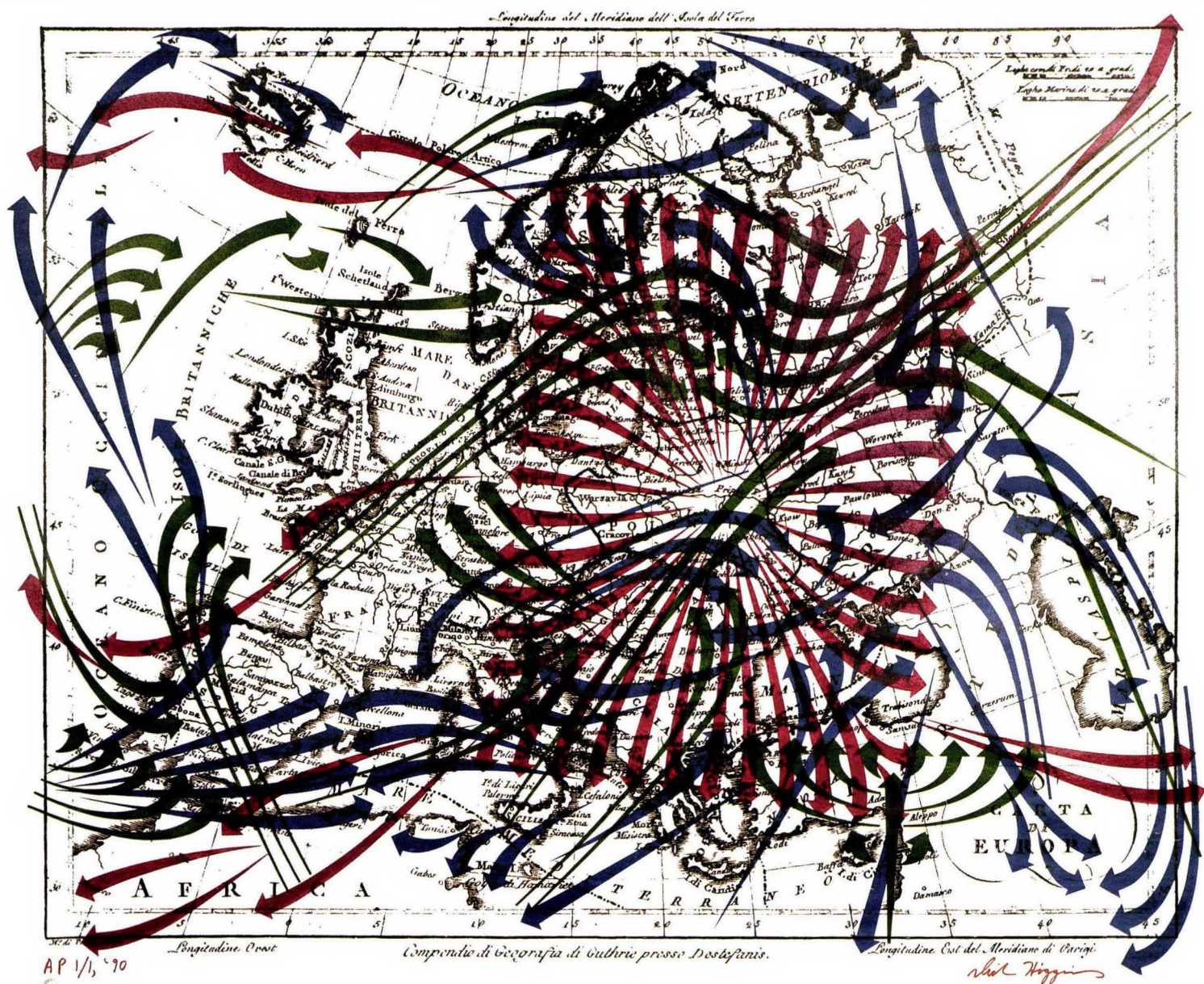
Homage to Europe, 1990

Edizioni Archivio F. Conz, Verona

Serigrafia su stoffa / Silkscreen on cloth

170 x 210 cm

Collection Bonotto Archive



Dick Higgins

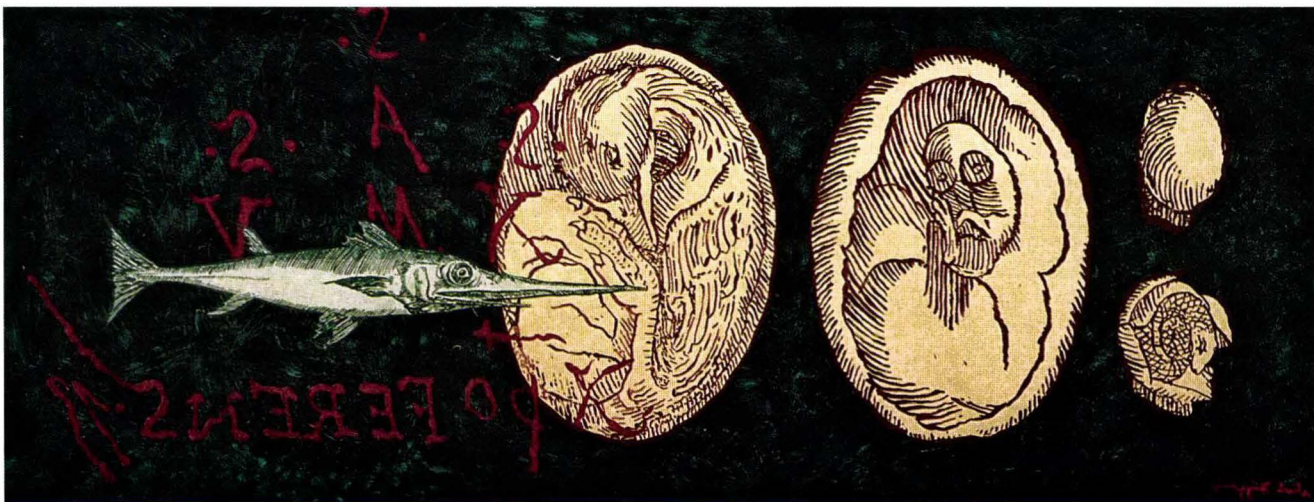
Columbus and the egg, 1992

Dalla serie / From series of *Natural Histories*

Acrilico su tela / Acrylic on canvas

64 x 166 cm

Collection Bonotto Archive





Alice Hutchins

Jewelry Fluxkit, 1968

Re-edition by ReFLUX Editions,
New York

Scatola di plastica contenente oggetti
vari / Plastic box containing various
objects

Etichetta di / Label by G. Maciunas
6,7 x 6,7 x 5,1 cm

Collection Bonotto Archive

Ray Johnson

Marcel Duchamp 1887-1968, 1972

Frottage

46 x 35,2 cm

Arturo Schwarz Collection

13 gennaio, 1983

Lettera a / Letter to Anna Guglielmi

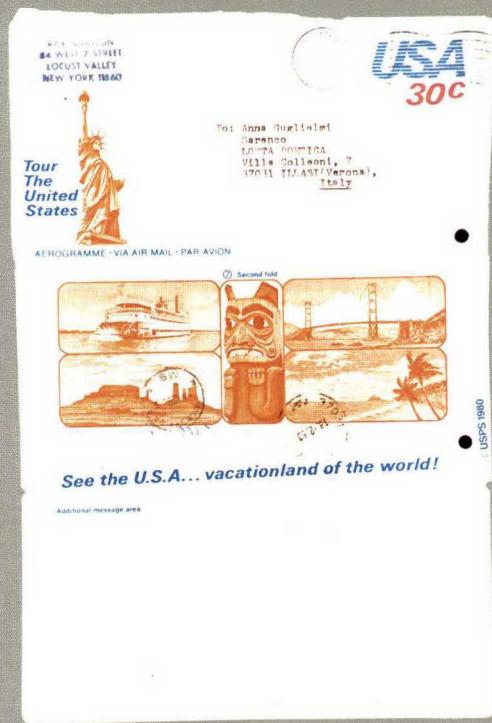
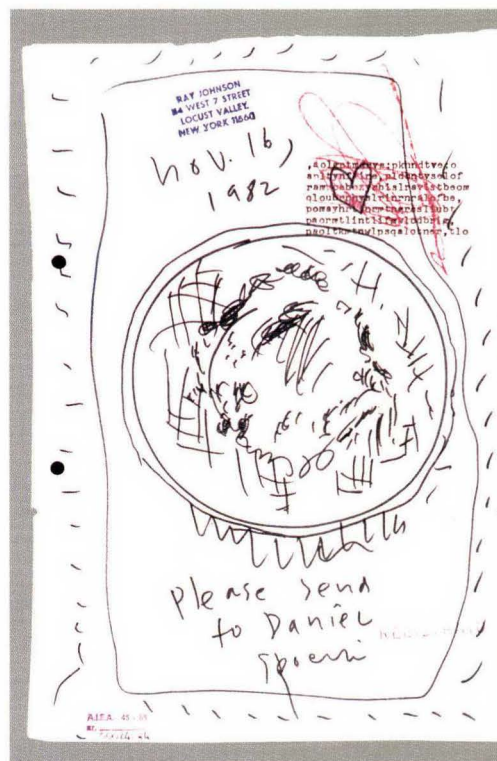
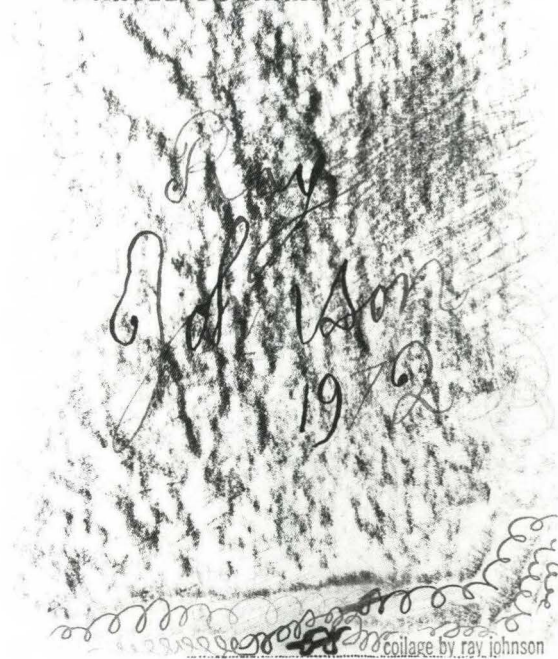
Con un disegno a pennarello / With

felt-tip pen drawing

27,5 x 18,5 cm

Collection Bonotto Archive

MARCEL DUCHAMP 1887 - 1968



Joe Jones

Standing mandolin, 1976
Mandolino e materiale elettrico /
Mandolin and electric material
62 x 75 x 20 cm
Collection Bonotto Archive

Music Kit Xylophon, 1975
Scatola di legno contenente materiali
per la costruzione di uno xilofono / Wood
box containing different materials for
construction of xylophon
35 x 52 x 13 cm
Collection Bonotto Archive



Joe Jones

History of the Music Bike, 1977

Portfolio contenente 49 tavole

serigrafate, 22 foto con scritte /

Portfolio containing 49 silkscreened

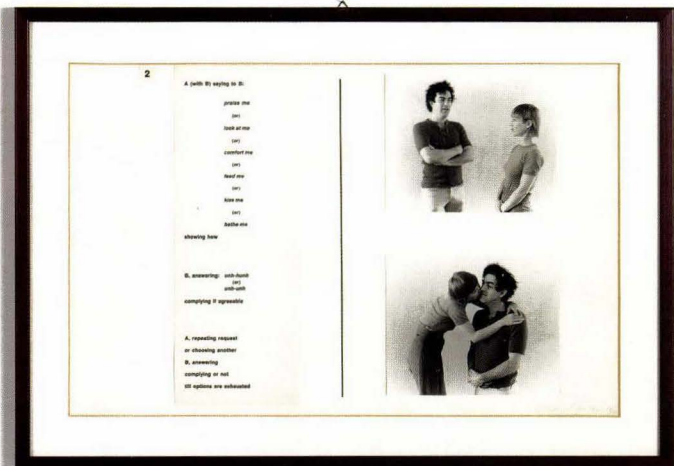
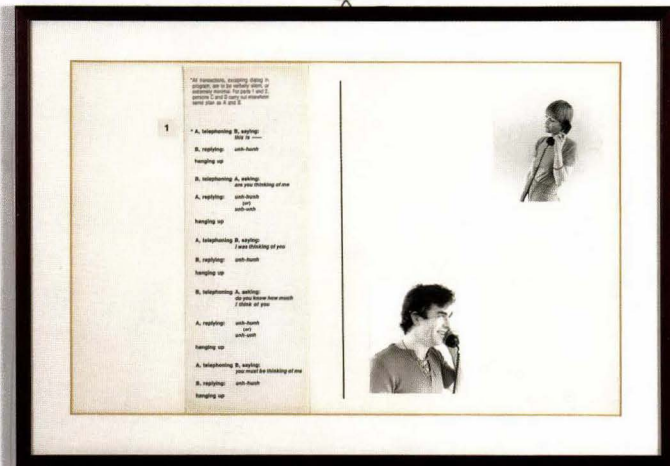
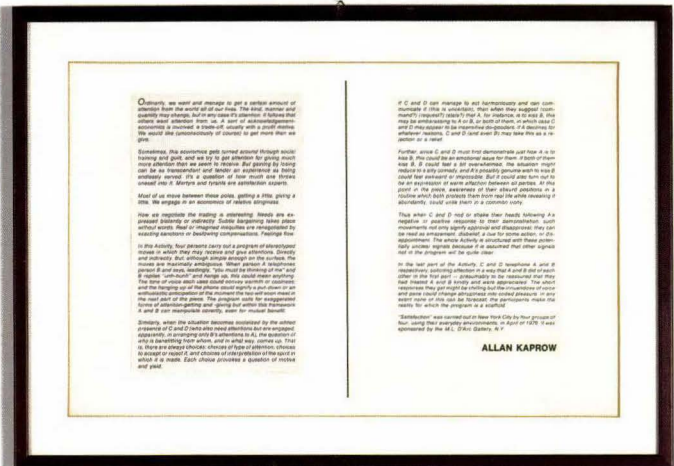
boards, 22 photos with writing

A cura di / Edited by F. Conz, Asolo

42 x 32 x 5 cm

Caterina Gualco Collection





3

C and D (with A and B) saying to A:

- justin B
- not
- just A
- not
- justin A

showing her

- A. answering with head
- not
- complying if agreeable
- C and D. nodding or shaking heads

C and D. repeating request or choosing another

- A. answering
- complying or not
- C and D. nodding or shaking heads
- All options are exhausted



C and D, saying to B:

- just A
- not
- just A
- not
- justin A

showing her

- B. answering with head
- not
- complying if agreeable
- C and D. nodding or shaking heads

C and D. repeating request or choosing another

- B. answering
- complying or not
- C and D. nodding or shaking heads
- All options are exhausted



4

C. telephoning A, saying: she's in

- A. hanging with head
- hanging up

C. again telephoning A, saying: did you understand me

- A. hanging with head
- not
- hanging up

C. again telephoning A, saying: I like you

- A. hanging with head
- hanging up



D. telephoning B, saying: she's in

- B. hanging with head
- hanging up

D. again telephoning B, saying: did you understand me

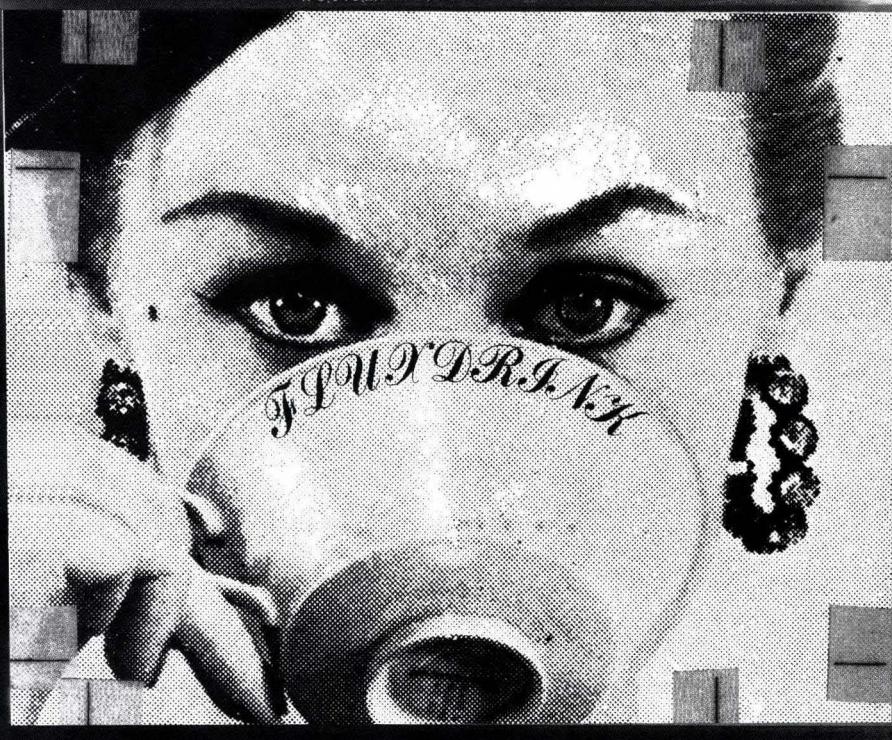
- B. hanging with head
- not
- hanging up

D. again telephoning B, saying: I can't meet for you

- B. hanging with head
- hanging up



Per Kirkeby
4 flux drinks, 1967
Collection Bonotto Archive
4 flux drinks, 1967
Collection Bonotto Archive

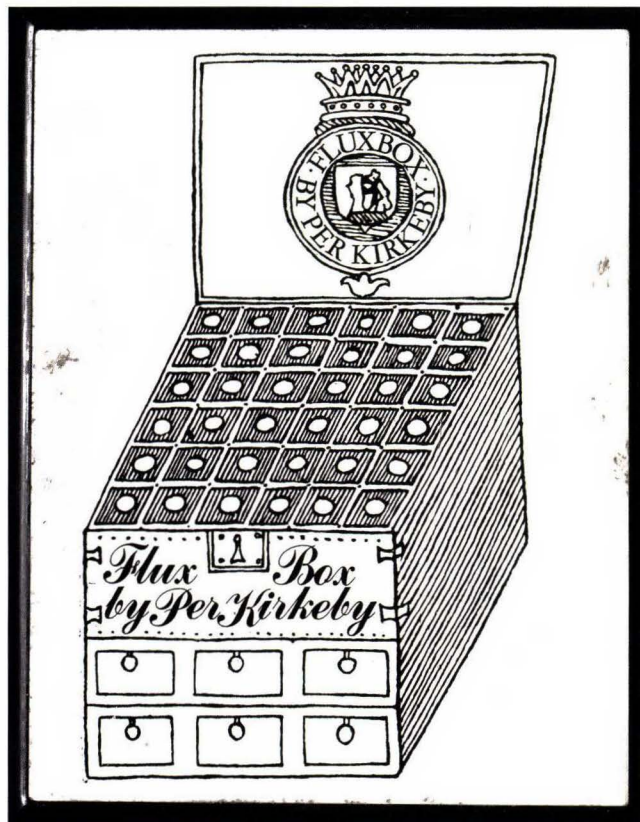


Per Kirkeby

Solid plastic in plastic box, 1969

Scatola di plastica contenente un rettangolo di plastica nera / Plastic box containing a black plastic rectangle
Etichetta di / Label by G. Maciunas
12 x 10 x 1,6 cm

Collection Bonotto Archive



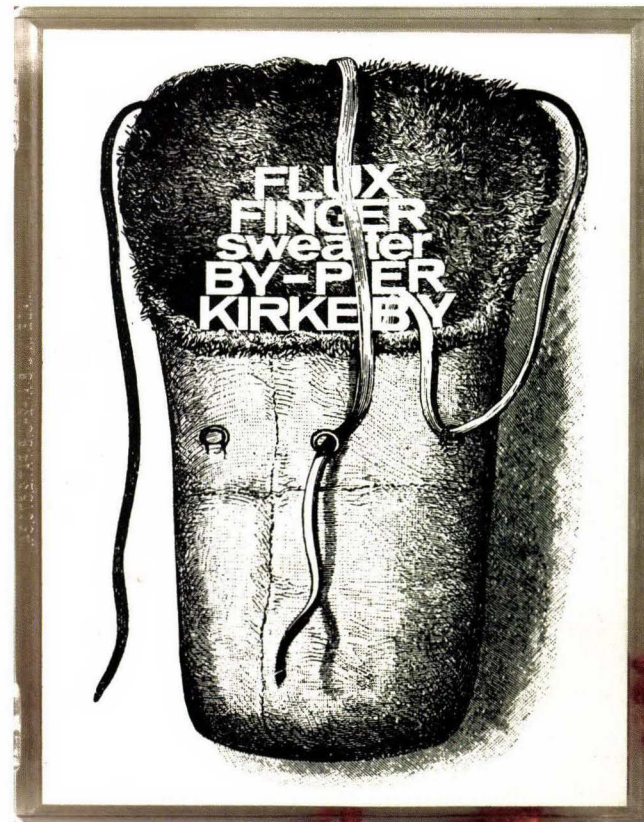
Fluxfinger sweater, 1969

Scatola di plastica contenente un cappello di lana / Plastic box containing a wool cap

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9,3 x 12 x 1 cm

Collection Bonotto Archive



D I A S

DESTRUCTION IN ART SYMPOSIUM

LONDON - 9 10 11 September 1966

D I A S extends an invitation to all artists who have used actual destruction of materials as part of their technique, to attend the first DESTRUCTION IN ART Symposium. If unable to attend, artists are requested to send documentation and photographs for an exhibition that takes place in September.

During the past ten years an important body of new art forms has emerged and practiced by artists in various parts of the world (Spanish) - paintings made by tearing canvas; Pro-exploding petrol; The (Swiss) - auto-destructive - burning skyscrapers; Vostell (German) - small express trains; the Japanese; etc. D I A S aims to assemble the related topics.

invite writers, psychoanalysts, sociologists
Papers are invited
Symposium consists of

to demonstrate
sponsor a series of
exhibitions that will

D I A S HONORARY COMMITTEE:

Bob Cobbing; Ivor Davies; Jim Haynes; Dom Sylvester Houedard; (Paris); John Sharkey; Wolf Vostell (Cologne); Hon Secretary: G

Please tear off and send to: BM/DIAS, London, WCI (This is the complete programme of the Symposium)
1 I wish to participate in the 3 day Symposium (Fee: £2)
2 I wish to attend the last (PUBLIC) day of the Symposium, Sunday September 11th
3 Please send me the full programme of D I A S (admission fee: 10/6)

(name) Bengt af Klintberg
(address)

Bengt af Klintberg
Untitled, 1966
Collage di documenti bruciati / Collage made with document burned
35,5 x 26 cm
Collection Bonotto Archive

Milan Knížák

Destroyed Music, 1980

Assemblaggio di pannelli di legno /

Assembly on wood panels

100,5 x 156 cm

Collection Bonotto Archive



Milan Knížák

Material events, 1977

Assemblaggio di foto e materiali vari /
Assemblage of action photos and various
materials

49 x 49 cm

Collection Bonotto Archive



Milan Knížák

*Painting on the 60ties "Table of decent
& unsuccessful terrorist", 1994*

Acrilico e oggetti su tavola / Acrylic
and objects on board

90 x 90 x 32 cm

Buttafava Collection, Cassano Magnago



Milan Knížák

Fluxsnakes, 1968

Scatola di plastica contenente serpenti /
Plastic box containing snakes
Etichetta di / Label by G. Maciunas
12 x 9,5 x 1,7 cm
Collection Bonotto Archive

Fluxpapers 1969

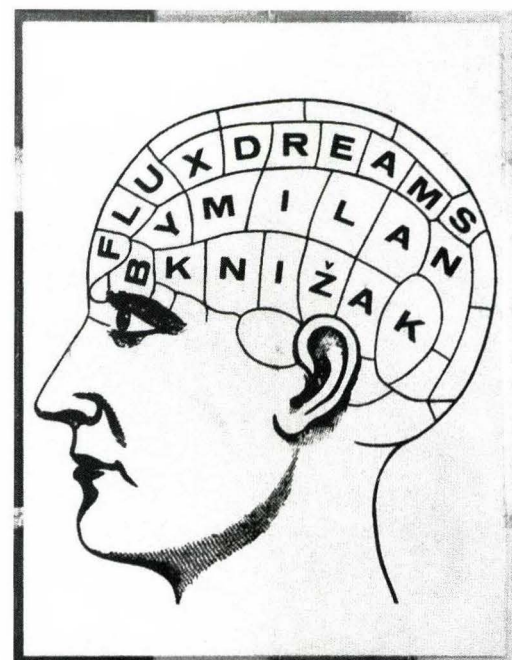
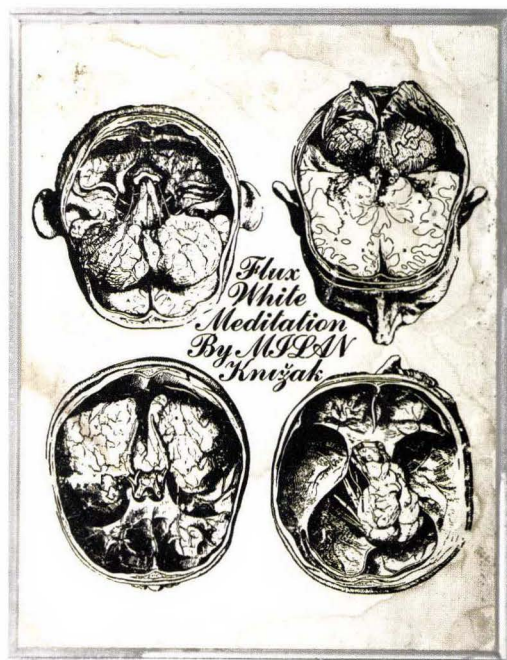
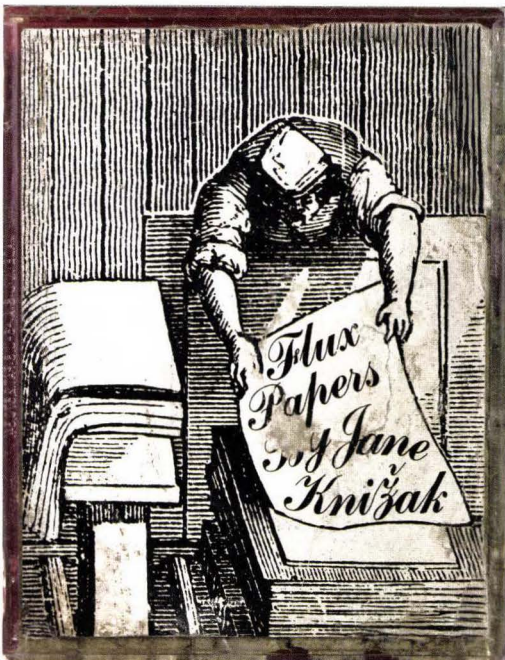
Scatola di plastica contenente carte /
Plastic box containing papers
Etichetta di / Label by G. Maciunas
12 x 9,5 x 1 cm
Collection Bonotto Archive

Fluxwhite meditation, 1969

Scatola di plastica contenente polvere /
Plastic box containing dust
Etichetta di / Label by G. Maciunas
12 x 9,3 x 1,5 cm
Collection Bonotto Archive

Flux dreams, 1968

Collection Bonotto Archive



Alison Knowles

Bean Bug, 1978

Scatola di cartone contenente un
sacchetto di cotone, fagioli e foto /
Cardboard box containing a cotton bag,
beans and photos
13,4 x 13,4 x 13,4 cm
Collection Bonotto Archive

Bean rolls, 1964

Assemblaggio di rotoli di carta e fagioli /
Assemblage of paper rolls and beans
Etichetta di / Label by G. Maciunas
7,9 x 8,4 x 8,4 cm
Collection Bonotto Archive



Alison Knowles

N. 4/1 No More Beans, 1994

Tecnica mista su tela / Mixed media

on canvas

45 x 57 cm

Caterina Gualco Collection



Alison Knowles

No More Beans 4, 1994

Tecnica mista su tela / Mixed media
on canvas

176 x 68 cm

Caterina Gualco Collection

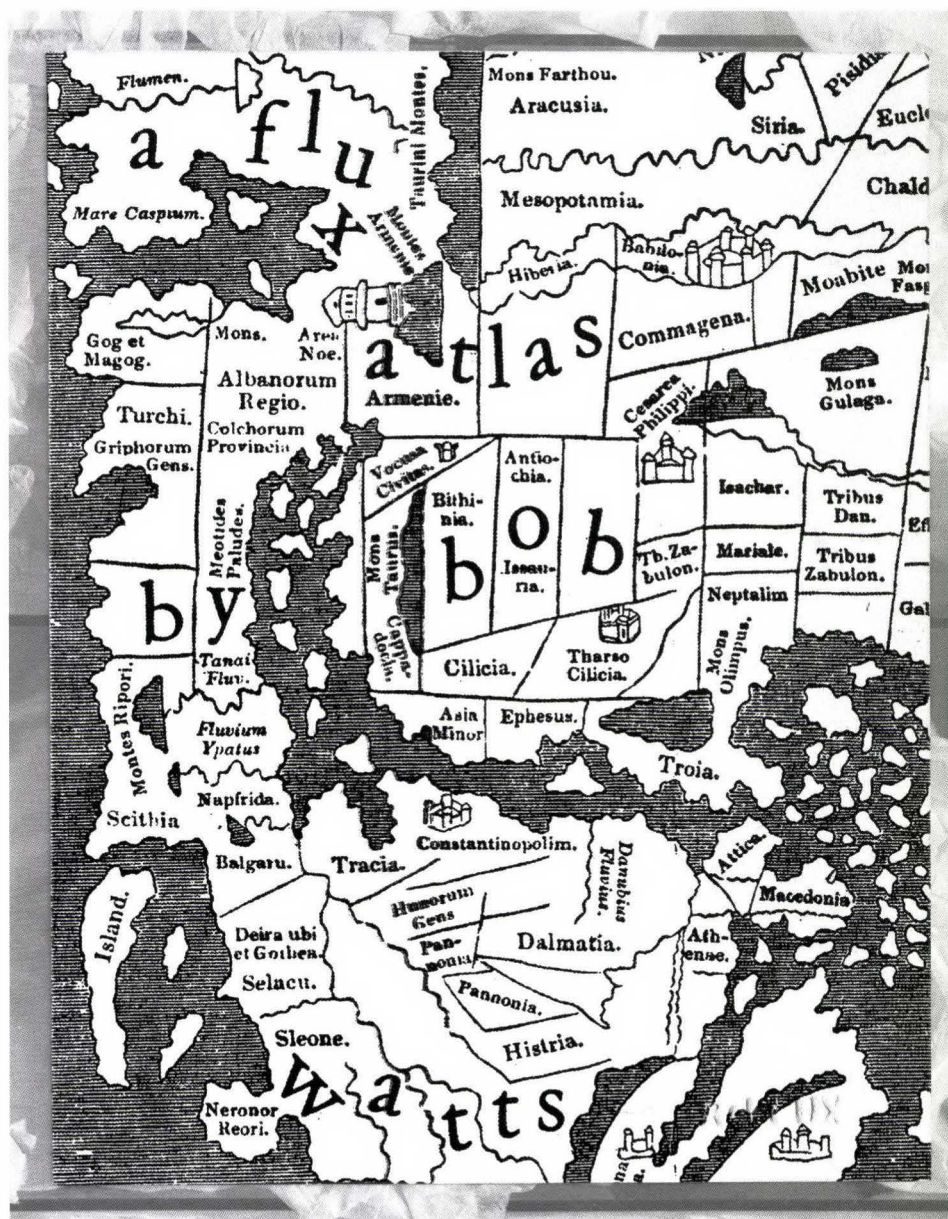


Alison Knowles

Bean Rolls, 1964
 Curated for Fluxus Editions, New York
 Assemblaggio di rotoli di carta e fagioli /
 Assemblage of paper rolls and beans
 Etichetta di / Label by G. Maciunas
 7,9 x 8,4 x 8,4 cm
 Collection Bonotto Archive

Re-edition by ReFLUX Editions
 New York

Scatola di plastica con etichetta e carte
 progettate da G. Maciunas e rocce /
 Plastic box with label and cards designed
 by G. Maciunas and rocks
 22,8 x 33,2 x 58 cm
 Collection Bonotto Archive



Arthur Köpcke

Tanga, 1974

Assemblaggio in una busta di plastica /

Assembly in plastic envelope

22 x 30 cm

Collection Bonotto Archive



Takehisa Kosugi

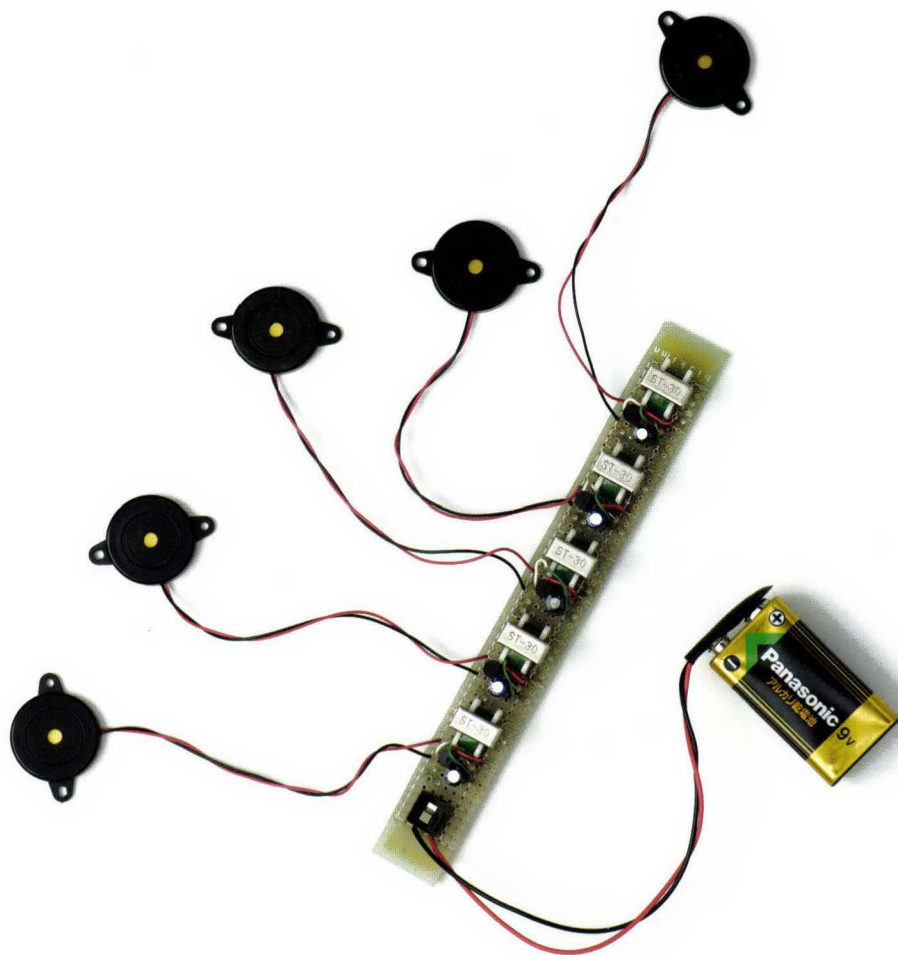
Interspation, 1998

Assemblaggio di materiali elettronici
in una scatola di legno / Assemblage
of electronic materials, installed
in a wooden box

Batteria / Battery 9 volt

34 x 34 x 3,4 cm

Collection Bonotto Archive



Frederic Lieberman

Divertments one, 2002

Scatola di plastica contenente 9 stampe
d'epoca / Plastic box containing

9 vintage printed cards

Etichetta di / Label by G. Maciunas

10 x 12 x 1 cm

Collection Bonotto Archive

Shigeko Kubota

Fluxmedicine, 1966

Scatola di plastica contenente bottiglie
e pillole / Plastic box containing bottles
and pills

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9 x 12 x 1,5 cm

Collection Bonotto Archive

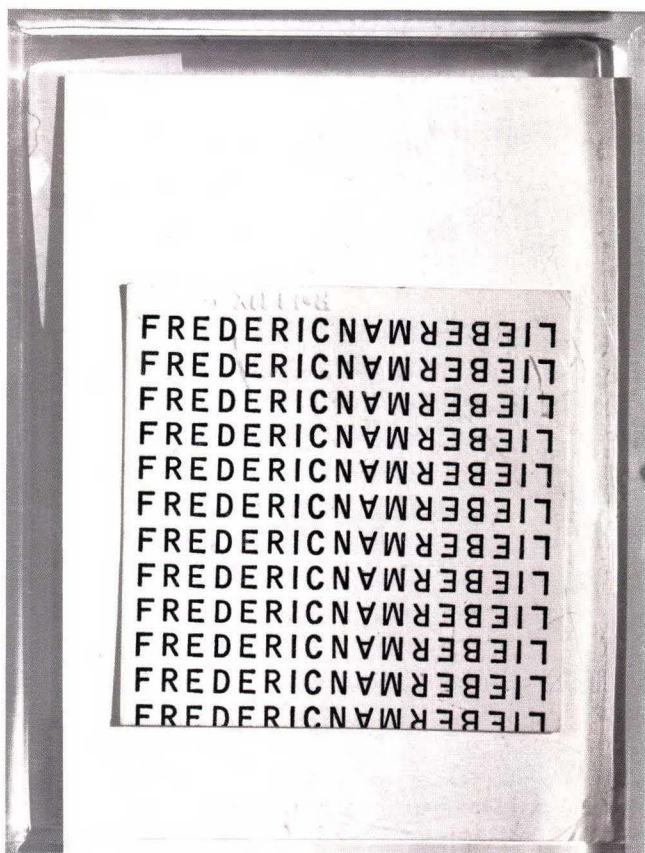
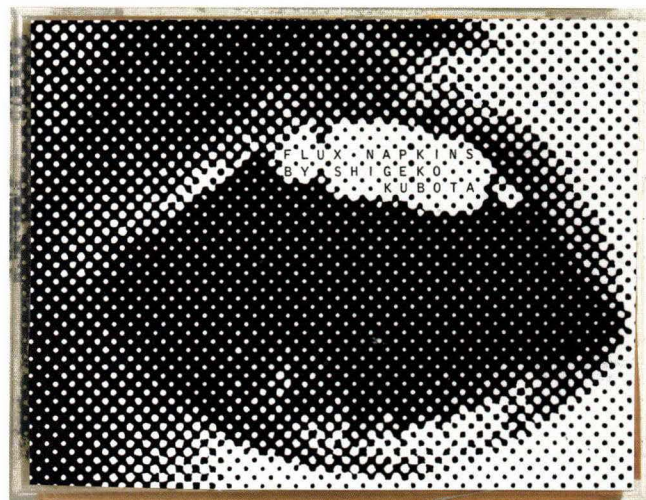
Fluxnapkins 1965

Scatola di plastica contenente un collage
su 4 fazzoletti di carta / Plastic box
containing collage on 4 hankiepapers

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9,5 x 12 x 1,5 cm

Collection Bonotto Archive



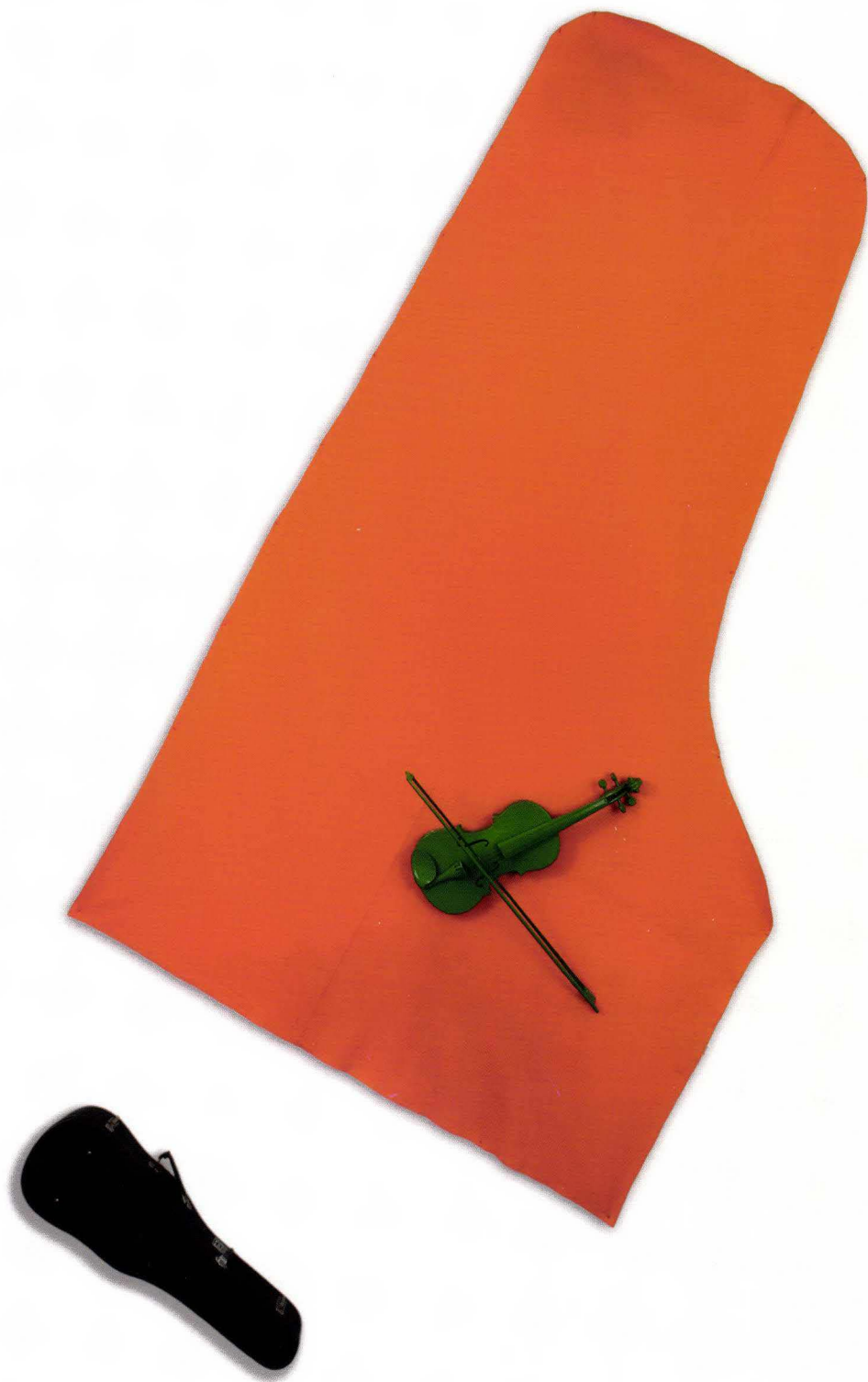
Walter Marchetti

Musica da camera n. 132, 1983

Panno e violino / Cloth and violin

276 x 156,5 cm

Enzo and Edda Gazzerro Collection



Larry Miller

Orifice Flux Plugs, 1974.

Etichetta di / Label by G. Maciunas

Scatola di plastica contenente oggetti vari /

Plastic box containing various objects

22,5 x 33,5 x 6 cm

Collection Bonotto Archive



Charlotte Moorman

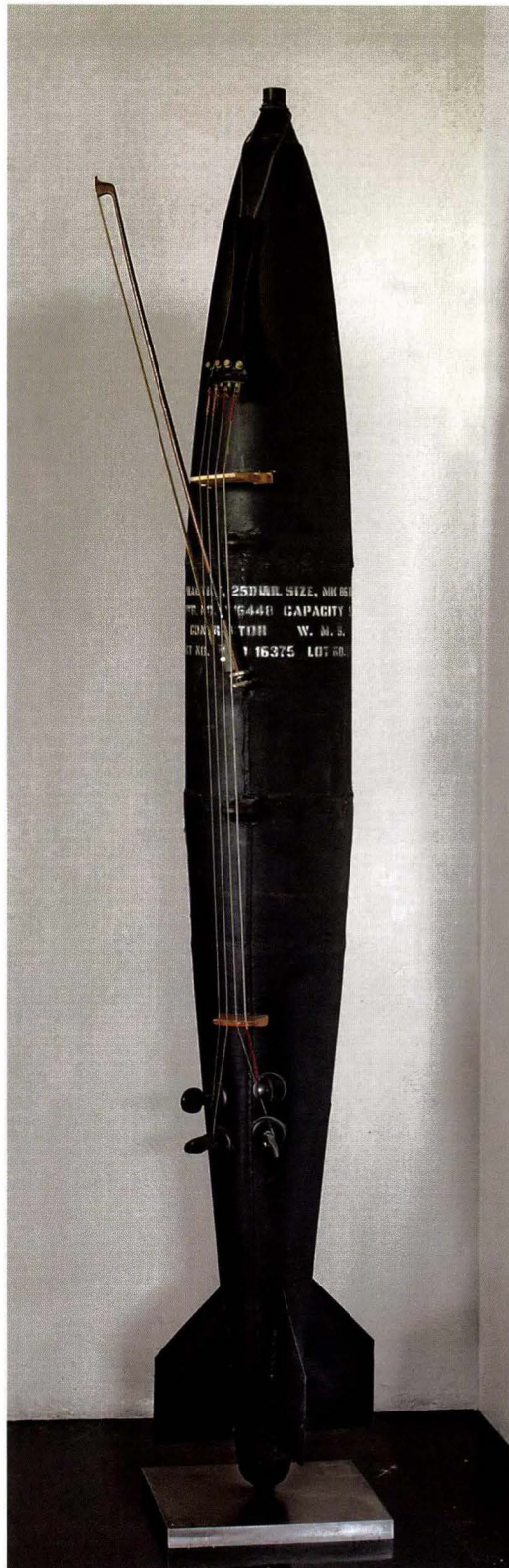
Bomb Cello, 1984

Ferro, corde e archetto per violoncello /

Iron, strings and bow of cello

193 x Ø 35,5 cm

Collection Bonotto Archive



Charlotte Moorman / Nam June Paik

Plexiglas, Cello TV, 1989

Varie parti di violoncello / Various cello elements

141 x 61 x 8 cm

Collection Bonotto Archive

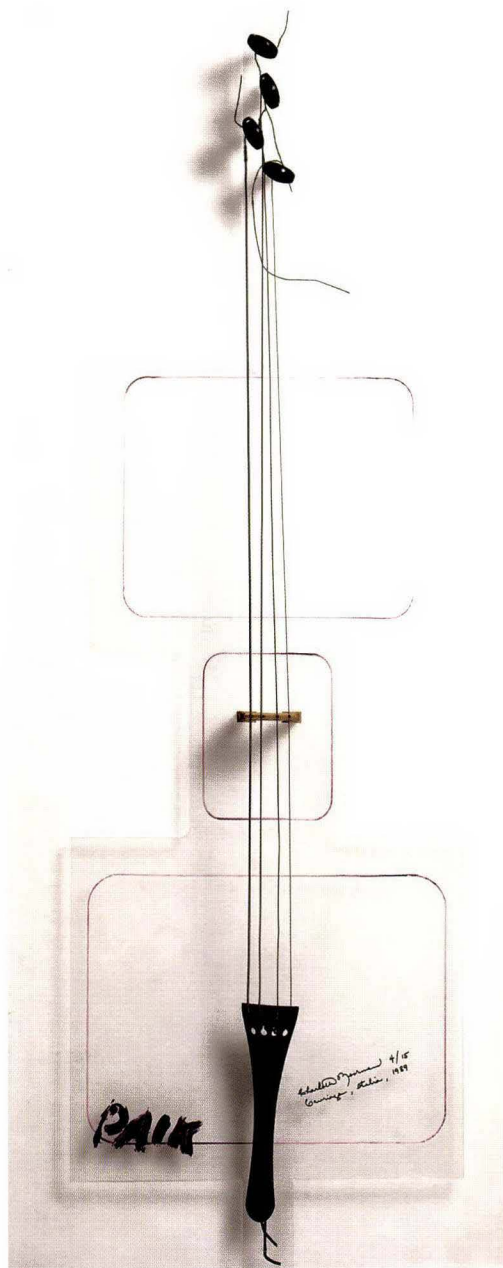
Human Cello. John Cage's "26'1.1499"

For a String Player, 1984

Foto di / Photo by P. Moore

100 x 74 cm

Collection Bonotto Archive



Serge III Oldenbourg

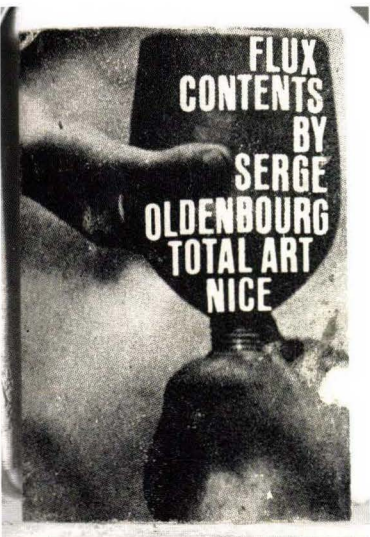
Flux Contents, 1966.

Bottiglia di vetro contenente gesso /

Glass bottle containing chalk /

6,2 x 3,4 x 3,4 cm

Collection Bonotto Archive



Yoko Ono

Colours of the Globe, 2009

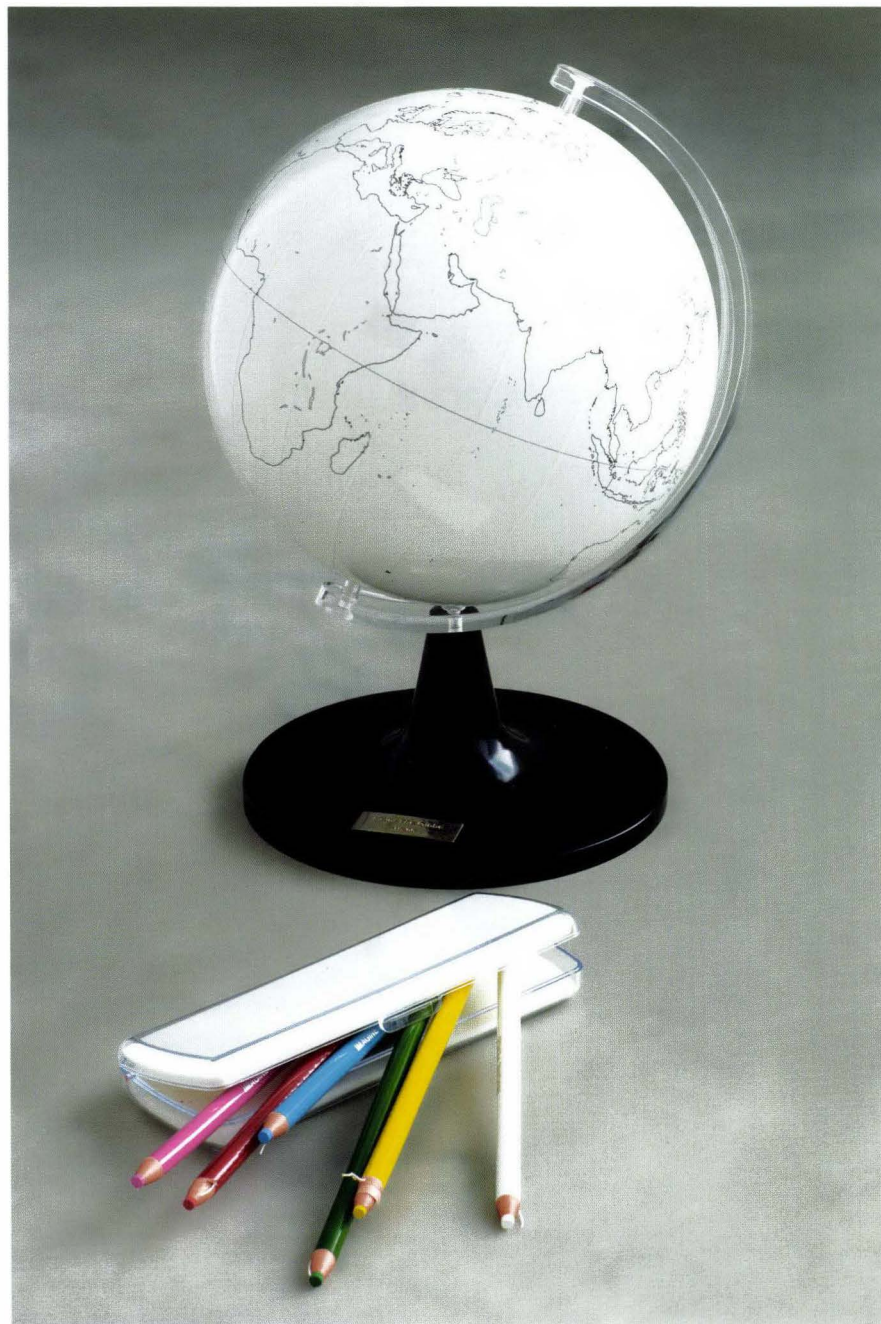
Mappamondo bianco e scatola con 6

colori a olio / White-map globe with 6

colour oil-sticks pencils in plastic box

Globo / Globe: Ø 21 cm

Collection Bonotto Archive





Yoko Ono / John Lennon
Build around it / Danger box, 1968
Scatola di perspex in 3 parti / Perspex
box in 3 parts
6,4 x 6,4 x 0,8 cm
Collection Bonotto Archive

Yoko Ono
Grapefruit, 1964
Wunternbaum Press, Tokyo
Prima edizione / First edition
14 x 14 cm
Collection Bonotto Archive



Yoko Ono / John Lennon

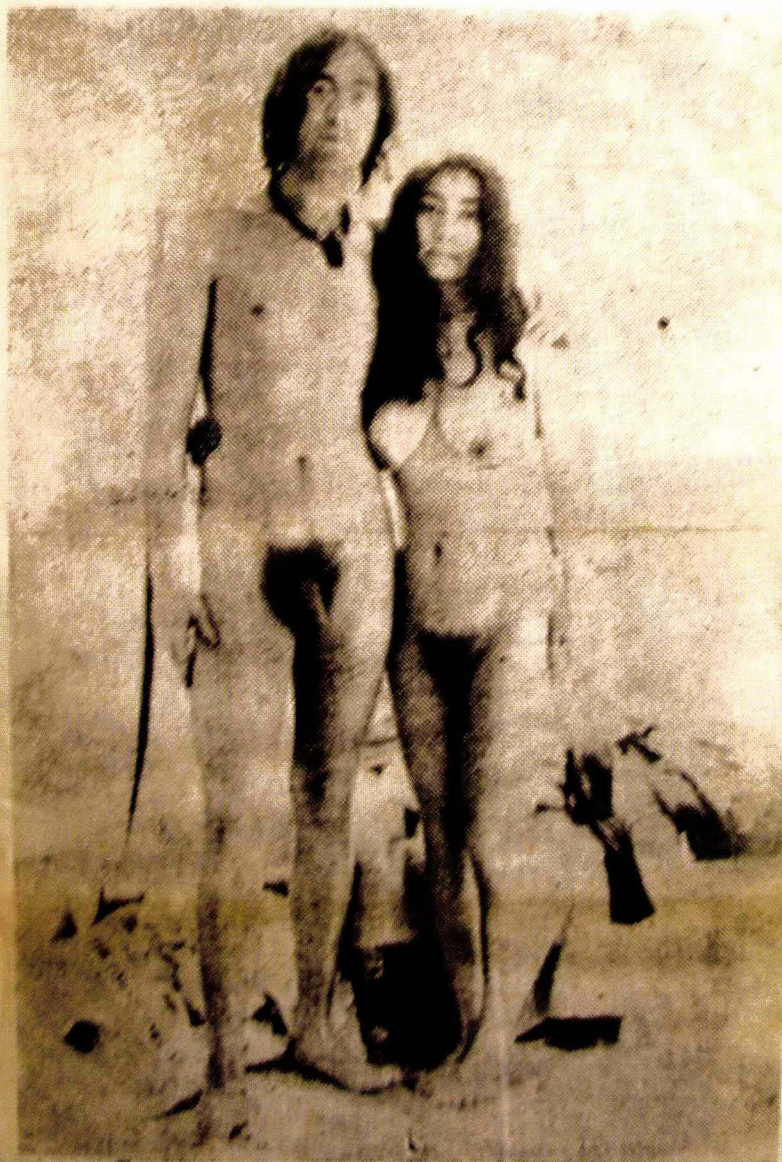
Love is all you need, 1968

Stampa nera su carta beige / Black offset
on beige paper

63,5 x 32 cm

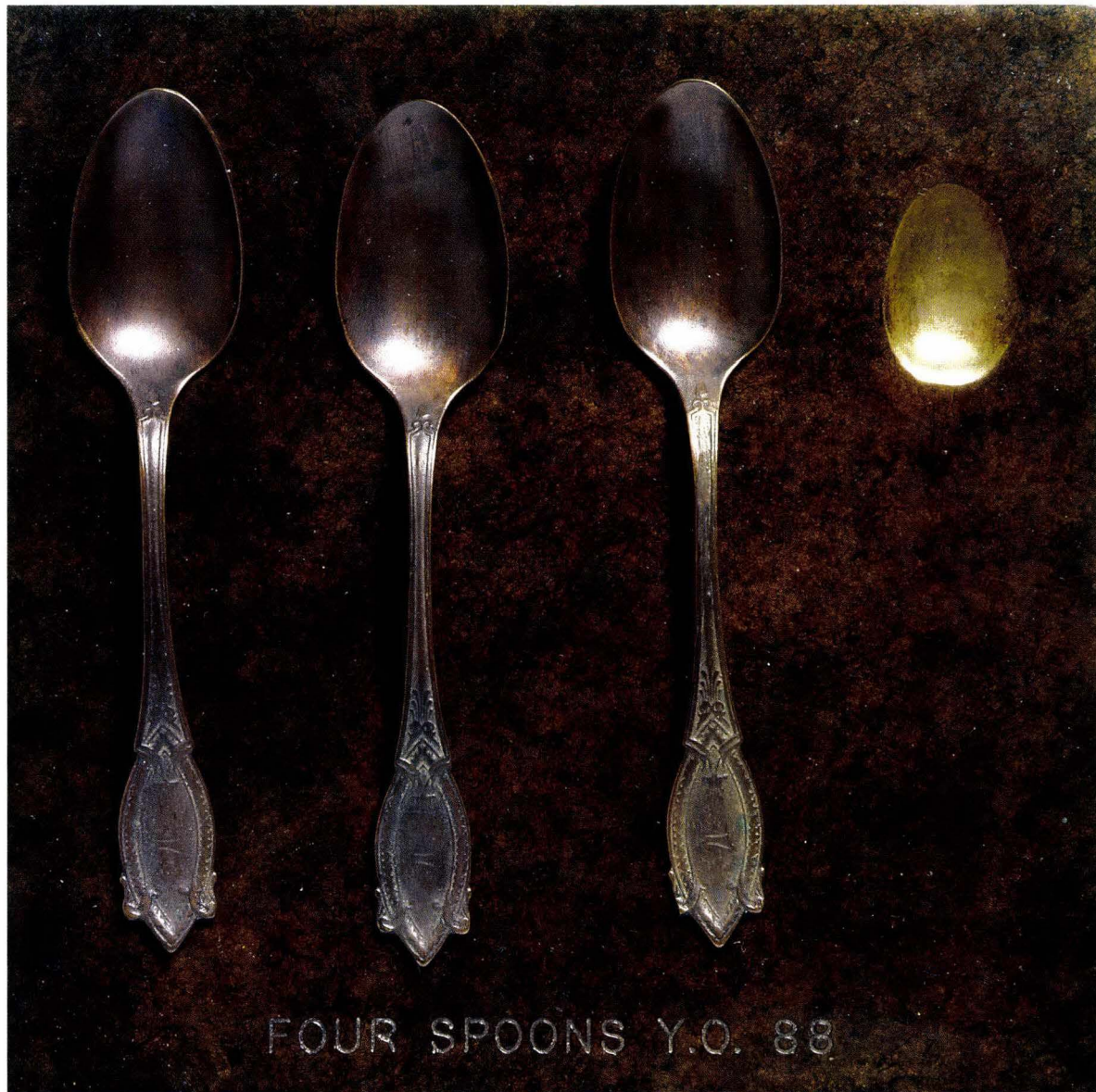
Collection Bonotto Archive

LOVE



is all you need

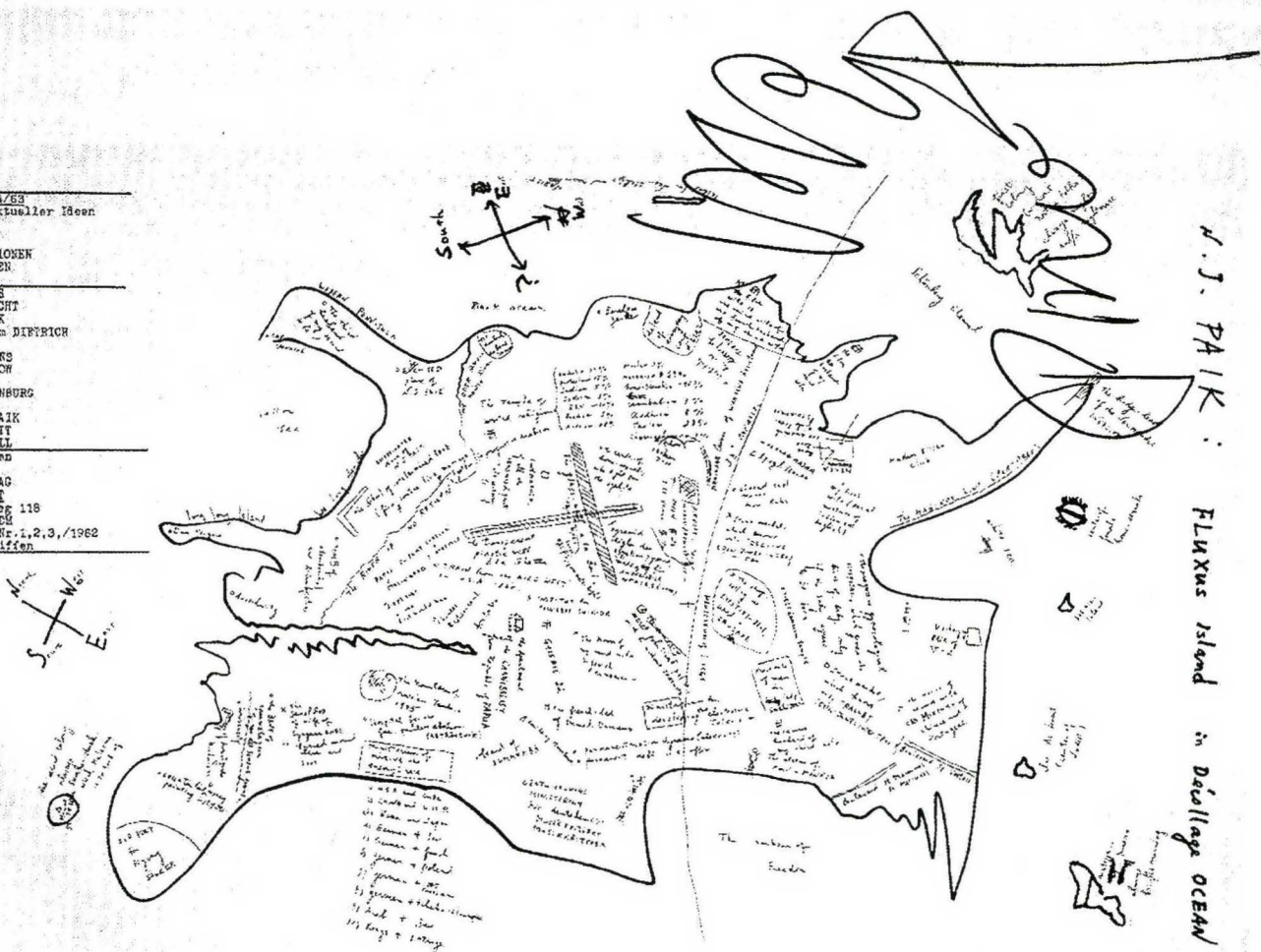
Yoko Ono
Four Spoons, 1990
3 cucchiaini e base in bronzo, titolo /
3 spoons and base in bronze, title
19 x 19 cm
Nanni Ghio Collection



DECOLLAGE 4/68
Bulletin aktueller Ideen
HAFFENRINGS
MANIFESTE
DEMONSTRATIONEN
AUFFÜHRUNGEN
EVENTS

Josef BEUYS
George BRECHT
Razon BROCK
Hansjochim DIERICH
Al HANSEN
Dick HIGGINS
Allan KAPROW
J. J. ISEEL
Claes OLDBURG
Robin PAGE
Nam June PAIK
Tomas SCHMIT
Wolf VOSTELL

Bestellungen
direkt an
TYPOS VERLAG
6 FRANKFURT
Grüneburgweg 118
Preis 12,- DM
DECOLLAGE Nr. 1, 2, 3, 1962
sind verfügbar



N. J. PAIK :
FLUXUS Island in Décollage OCEAN

Nam June Paik

Voyeur's Mail Box, 1990

Edizioni Archivio F. Conz, Verona
Bronzo e videocamera / Bronze
and videocamera

84,5 x 45,5 x 26,5 cm

Collection Bonotto Archive



Nam June Paik

Candle-TV, 1990

Candela in una tv / Candle in casing tv

48 x 69 x 23 cm

Collection Bonotto Archive



Nam June Paik
Untitled, 1991
Tecnica mista / Mixed media
160 x 122 x 10 cm
Private collection



Nam June Paik

Fluxfilms, 1964
Collection Bonotto Archive

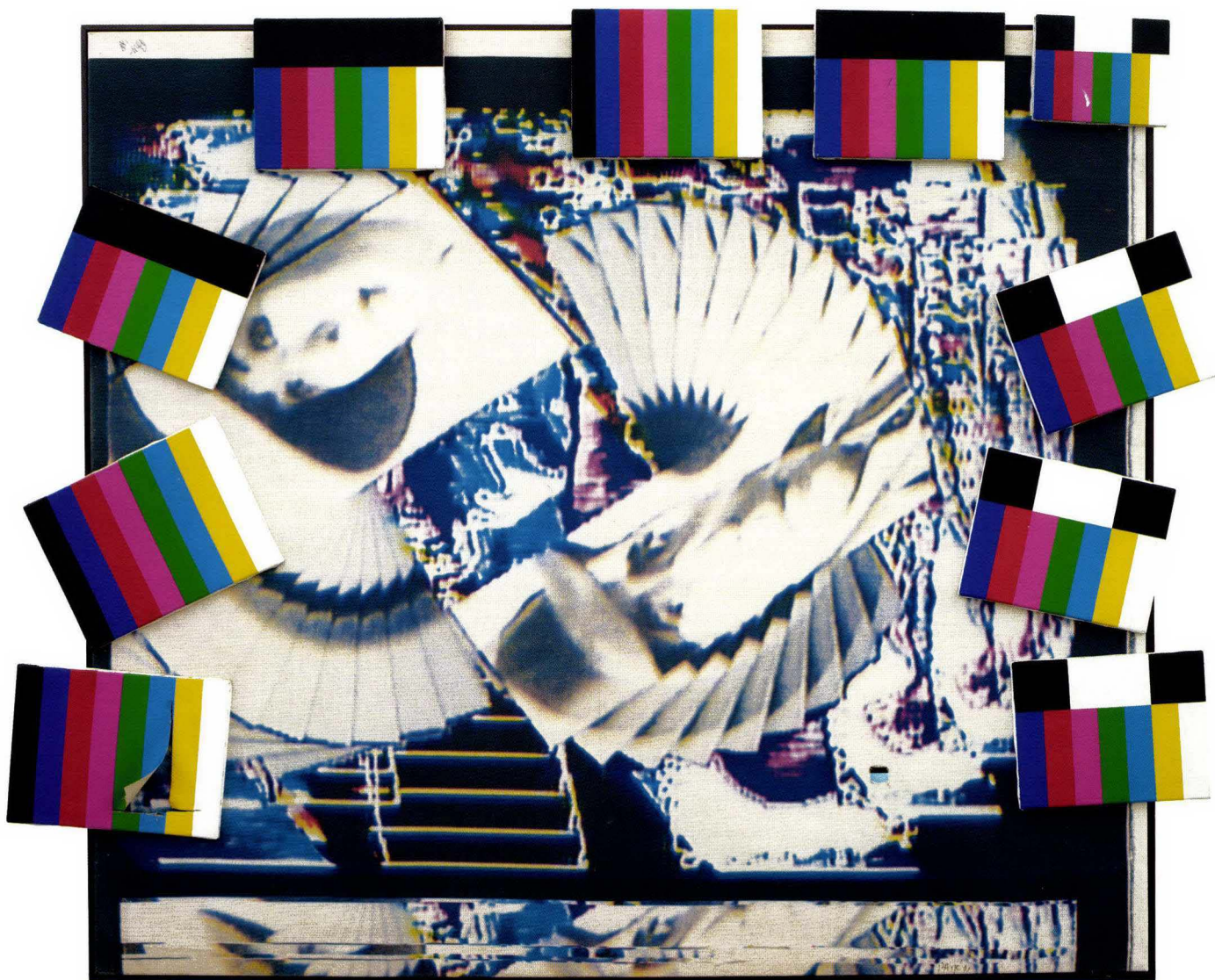
Humphrey Bogart and Ingrid Bergman,
1991

Tecnica mista su tela con tv a parte /
Mixed media on canvas with tv set
separate

183 x 186 cm

Private collection

EMS



Ben Patterson

Concrete Poetry Kit, 1977

Scatola di legno, 2 forme in gesso, foglio di istruzioni / Wooden box, 2 plaster moulds, instruction sheet

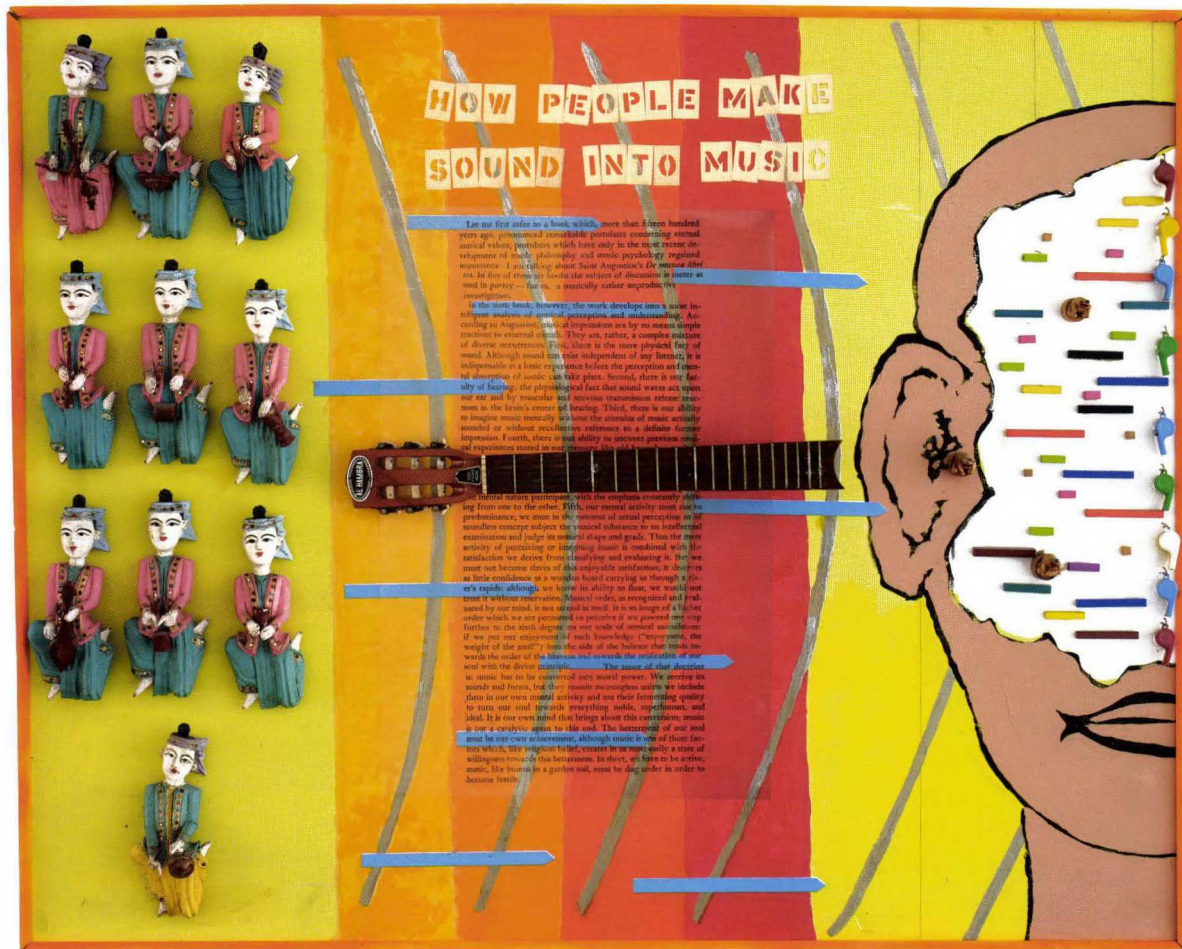
Scatola / Box: 23,5 x 26 x 8,5 cm

Caterina Gualco Collection



Ben Patterson

How people make sound into music,
1990
Tecnica mista su tavola / Mixed media
on wood
122 x 152 x 16 cm
Private collection



Instruction No. 2, 1964
Scatola di plastica contenente sapone
e carta stampata / Plastic box containing
soap and printed paper
Etichetta di / Label by G. Maciunas
10 x 12 x 1,5 cm
Collection Bonotto Archive

fluxus
usii
NEH
in-
truc-
tion
no 2

Jock Reynolds

Great Race, 1970

Scatola di plastica contenente 2 gusci di lumaca e una linea nera / Plastic box containing 2 snail shell and black line

Etichetta di / Label by G. Maciunas

10 x 12 x 1,5 cm

Collection Bonotto Archive

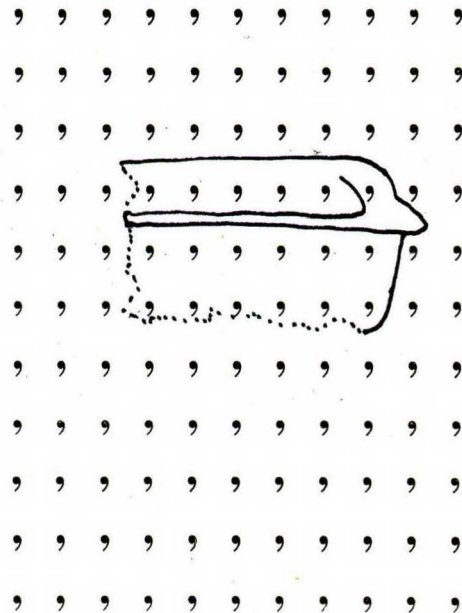
Dieter Roth

Gorgona No.9-Stupidogramme, 1966

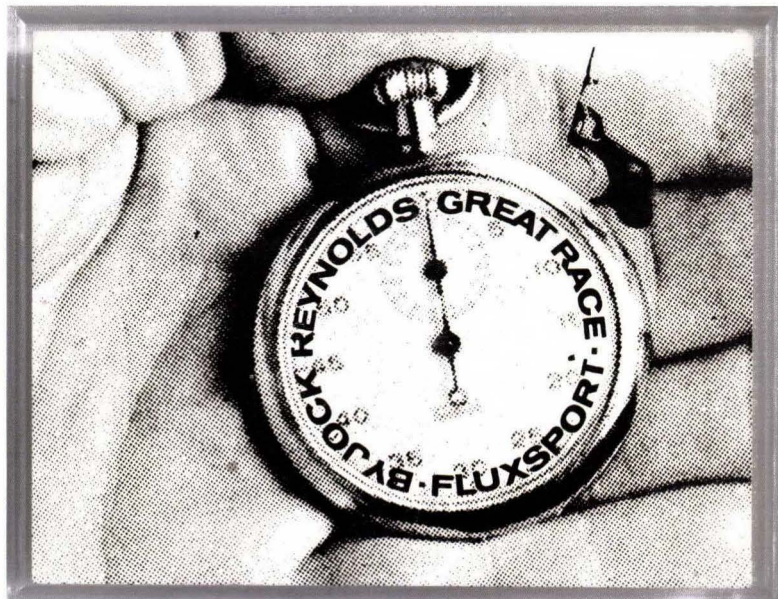
Serigrafia nera con interventi / Black silkscreen with interventions

15 x 10 cm

Collection Bonotto Archive

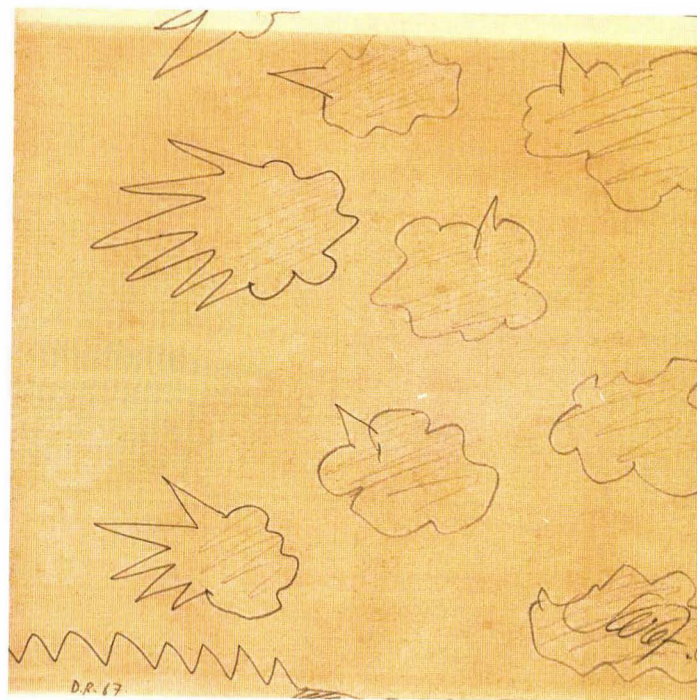
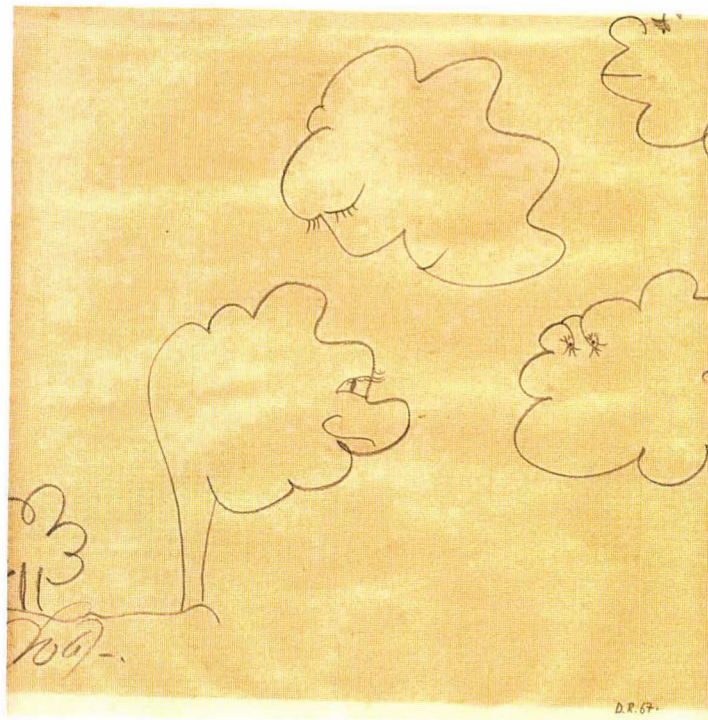


9/200 D. R. 66.



Dieter Roth

Untitled, 1967
Disegni su carta marrone / Drawings
on brown paper
25 x 25 cm
Collection Bonotto Archive



Dieter Roth

Mr Brown & Family, 1971

Figure di plastica ricoperte di cioccolato
in un cassetto di metallo / Plastic figures
covered with chocolate, in a metal
drawer

33 x 38 cm

Collection Bonotto Archive



Takako Saito

Für Schachspiel Manie-Mause No. 1,
1989

Legno e fili / Wood and wires

9,5 x 14 x 14 cm

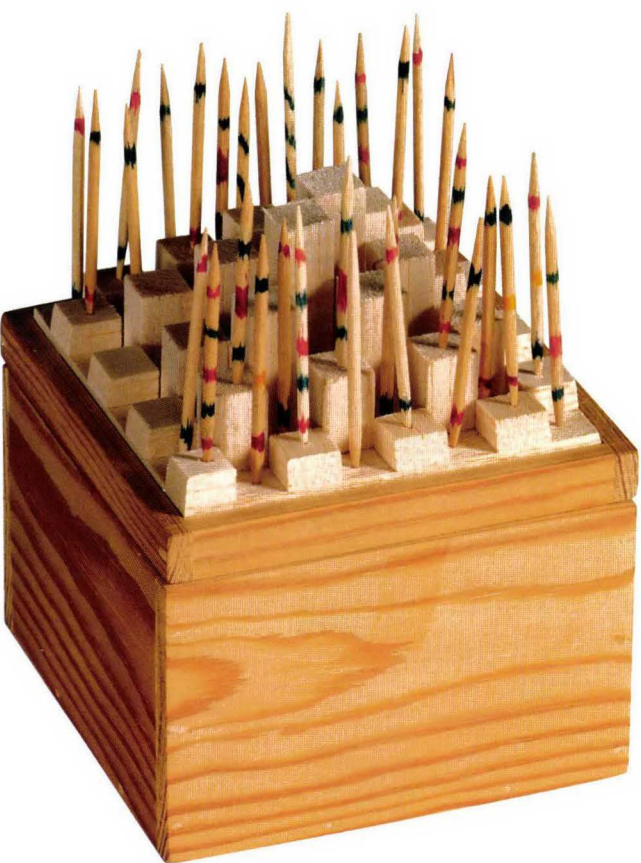
Collection Bonotto Archive

Mikado schach, 1984

Legno e colori acrilici / Wood and acrylic
colour

8 x 9 x 9 cm

Collection Bonotto Archive



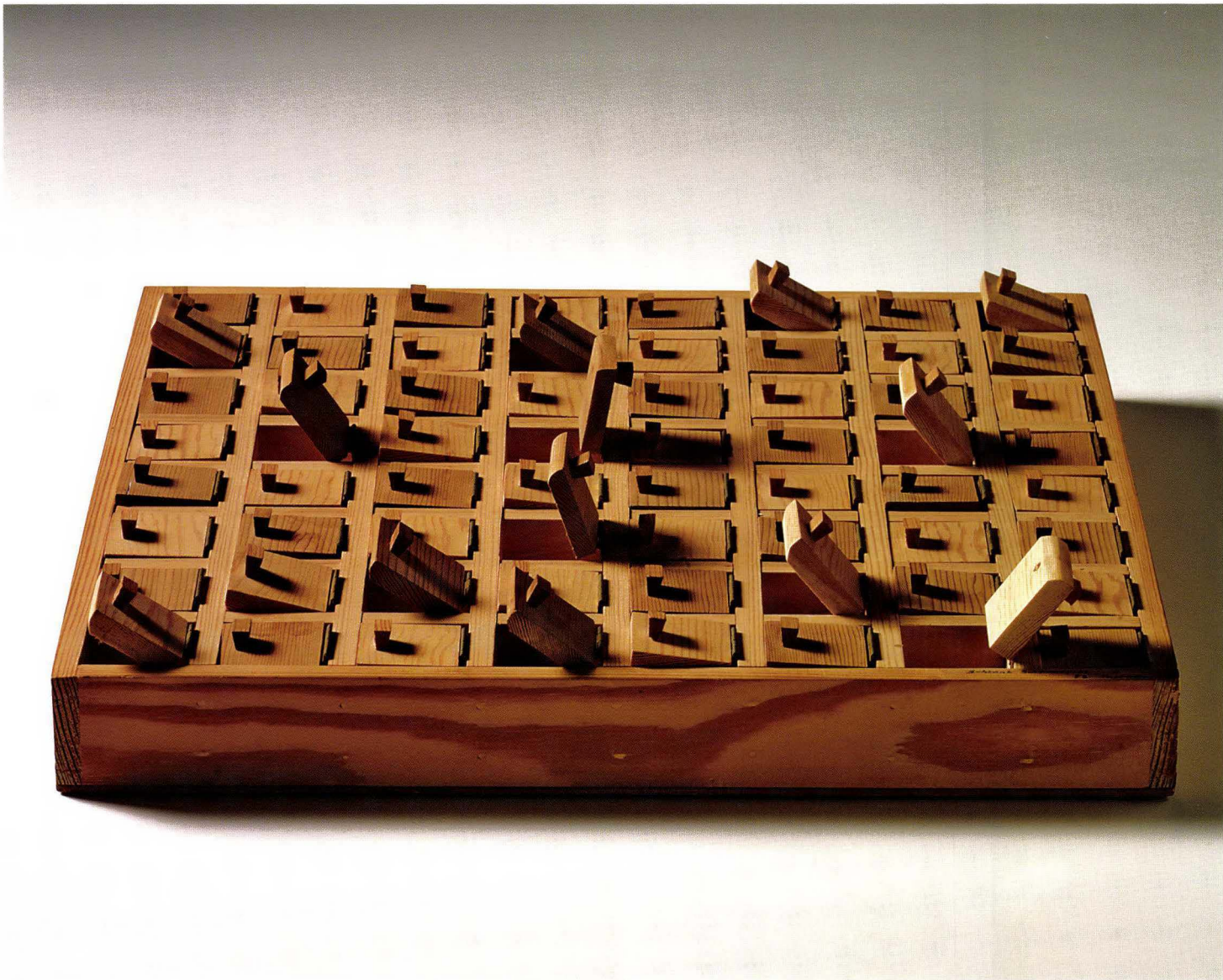
Takako Saito

Schrank-Schachspiel, 1988

Scacchiera in legno con cassetti quadrati
contenenti vari oggetti / Wooden
chessboard with square drawers
containing various objects

41 x 41 x 5 cm

Collection Bonotto Archive



Takako Saito

Grinder Chess, 1991

Scatola in legno con fori per
rappresentare una scacchiera / Wooden
box with drilled holes to opposing side
to represent chessboard

Etichetta di / Label by G. Maciunas

17 x 17 x 7,2 cm

Collection Bonotto Archive

Particolare della scacchiera / Detail
of chessboard





Carolee Schneemann

Untitled, 1985

Tecnica mista su cartone / Mixed media

on cardboard

86 x 127 cm

Collection Bonotto Archive

Carolee Schneemann

Print No.4, 1987

Acrilico su cartone / Acrylic on cardboard

101 x 20,5 cm

Collection Bonotto Archive



Paul Sharits

Flux Wall poem, 1966,

Riedizione / Re-edition by ReFlux

Edition 1991

Scatola di plastica contenente

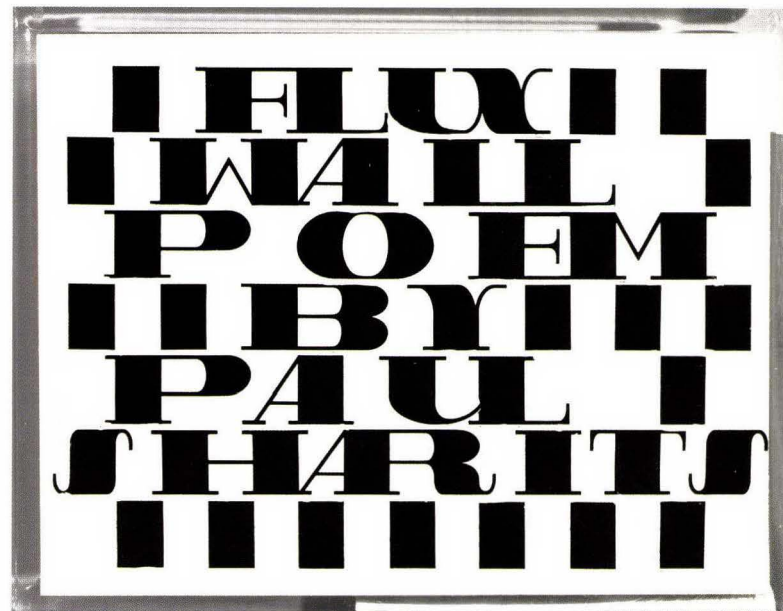
6 cartoncini/ Plastic box containing

6 cardboards

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9,2 x 12 cm

Collection Bonotto Archive



Mieko (Chieko) Shiomi

Bottled Music, 1993

Serie di oggetti musicali concettuali
in una scatola di legno / Series of
conceptual sound objects assembly
in wooden box

47 x 42 x 7,5 cm

Collection Bonotto Archive

An Embryo of Music-Three glass bottles,
1995

3 bottiglie di vetro con 7 lettere sul
tappo e un nastro con musiche / 3 glass
bottles with 7 letters on the corks,
pendant and a music tape:

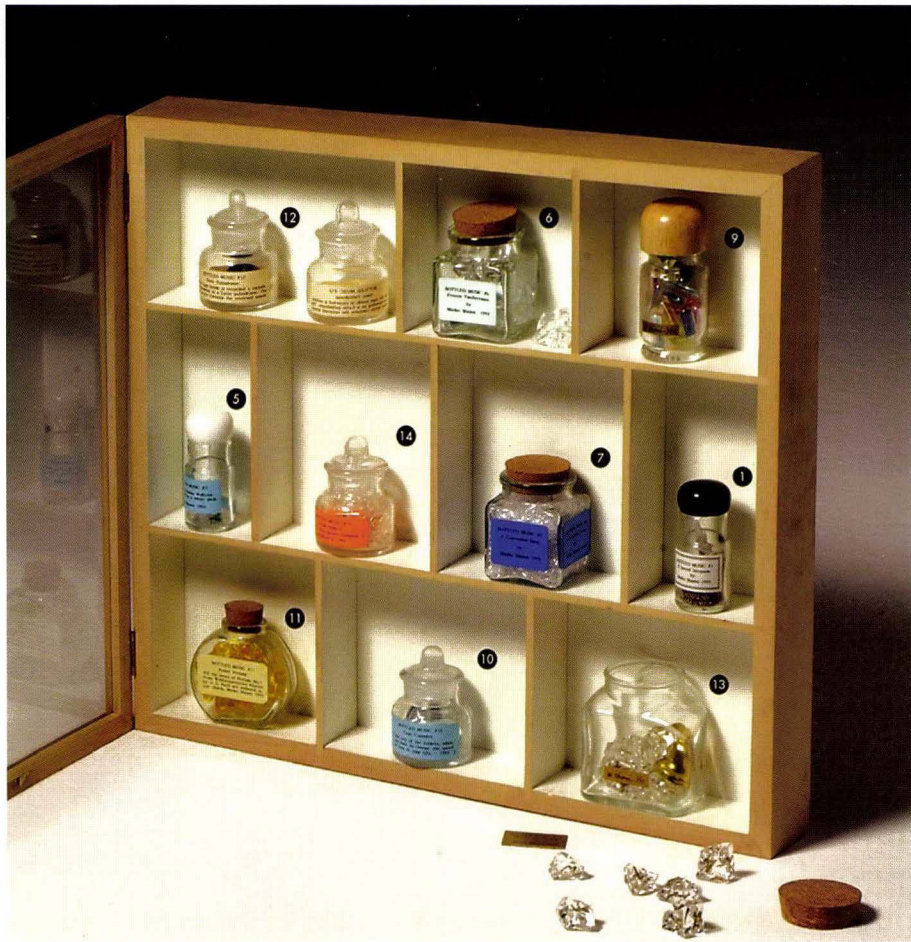
n. 5 *Barcarolle*, Mendelssohn INT 30

n. 7 *Polonaise*, Chopin INT 26

n. 8 *Capriccio*, Sibelius CRT 11

Scatola / Box: 45 x 40 x 13 cm

Collection Bonotto Archive



Mieko (Chieko) Shiomi
Fluxus Balance for Luigi, 1995
 Assemblaggio realizzato da M. Shiomi
 con il contributo di vari artisti /
 Assemblage realised by M. Shiomi
 with interventions by various artists
 Scatola / Box: 85 x 102 x 9,5 cm
 Collection Bonotto Archive



Mieko (Chieko) Shiomi

Water Music, 2002

Bottiglia di vetro / Glass bottle

Etichetta di / Label by G. Maciunas

6,3 x 3,5 x 1,7 cm

Collection Bonotto Archive

Water Music, 1995

Bottiglia di vetro / Glass bottle

Etichetta di / Label by G. Maciunas

10,3 x Ø 4 cm

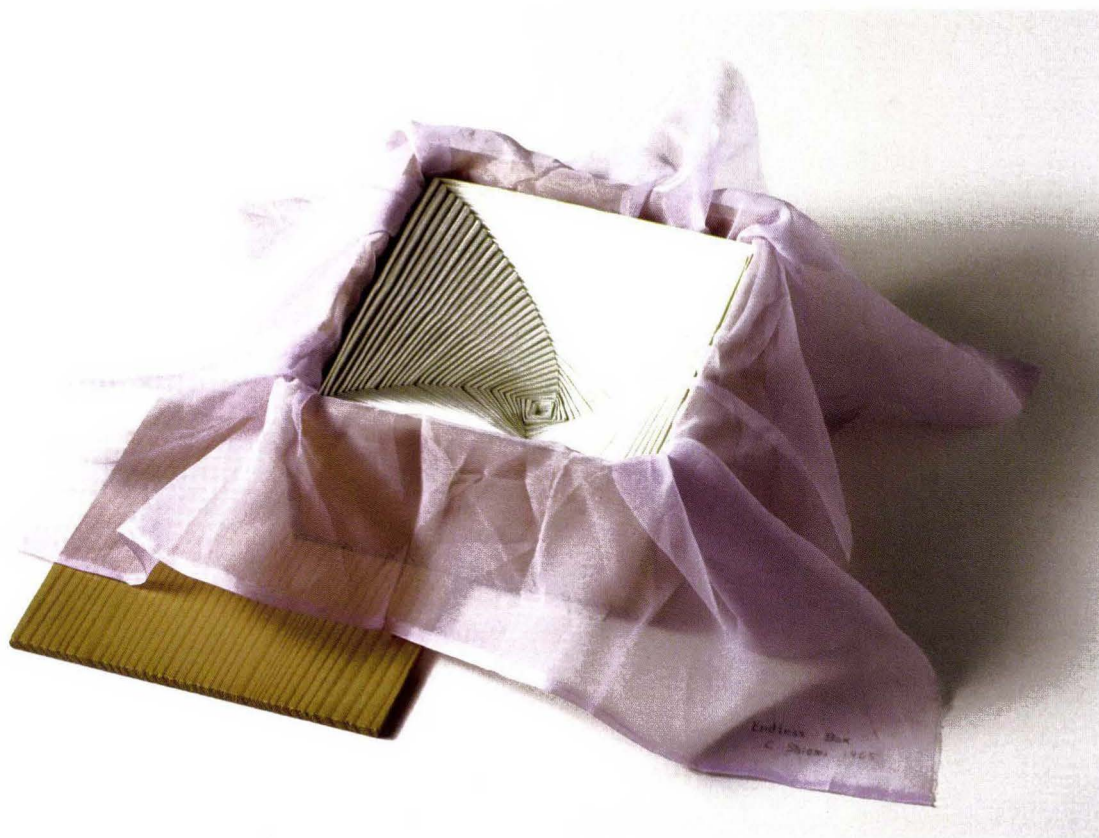
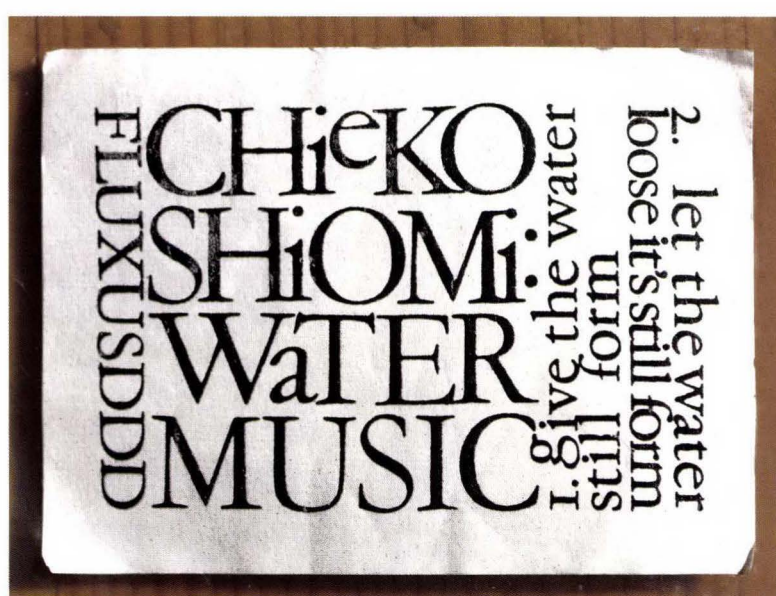
Collection Bonotto Archive

Endless Box, 1965

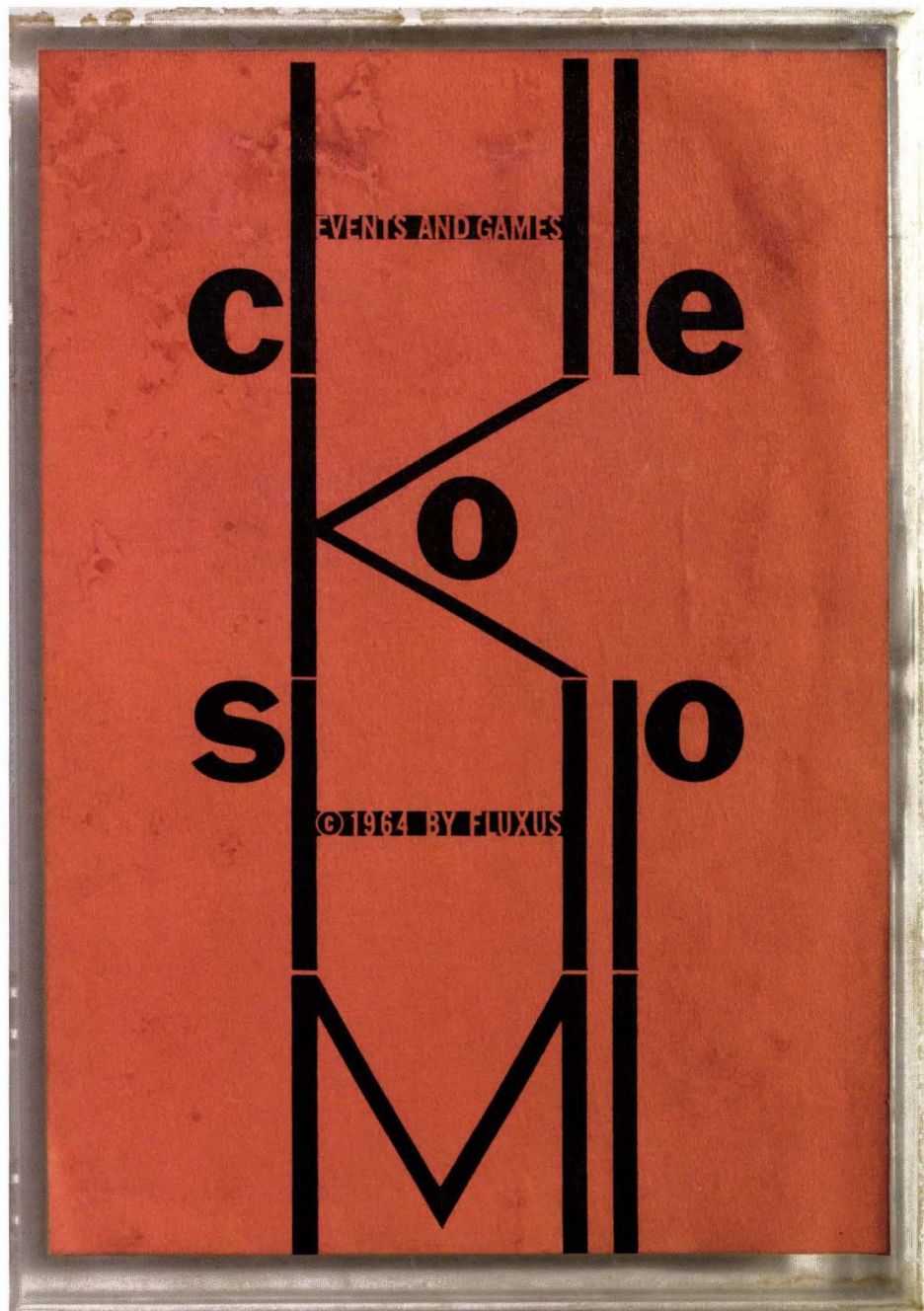
Scatola di legno contenente scatolette di carta / Wooden box containing paper boxes

8 x 15 x 15,5 cm

Collection Bonotto Archive



Mieko (Chieko) Shiomi
Events and games, 1964
Scatola di plastica contenente biglietti /
Plastic box containing scores
Etichetta di / Label by G. Maciunas
18 x 13 x 1 cm
Collection Bonotto Archive



Gianni Emilio Simonetti

Equi-ni-pe (No. 2), 1963

Materiali vari su tela / Mixed media

on canvas

24 x 18 cm

Collection Bonotto Archive



Gianni Emilio Simonetti

Le fait m'errent-tango, 1965

Dal ciclo / From the cycle *Mutica*

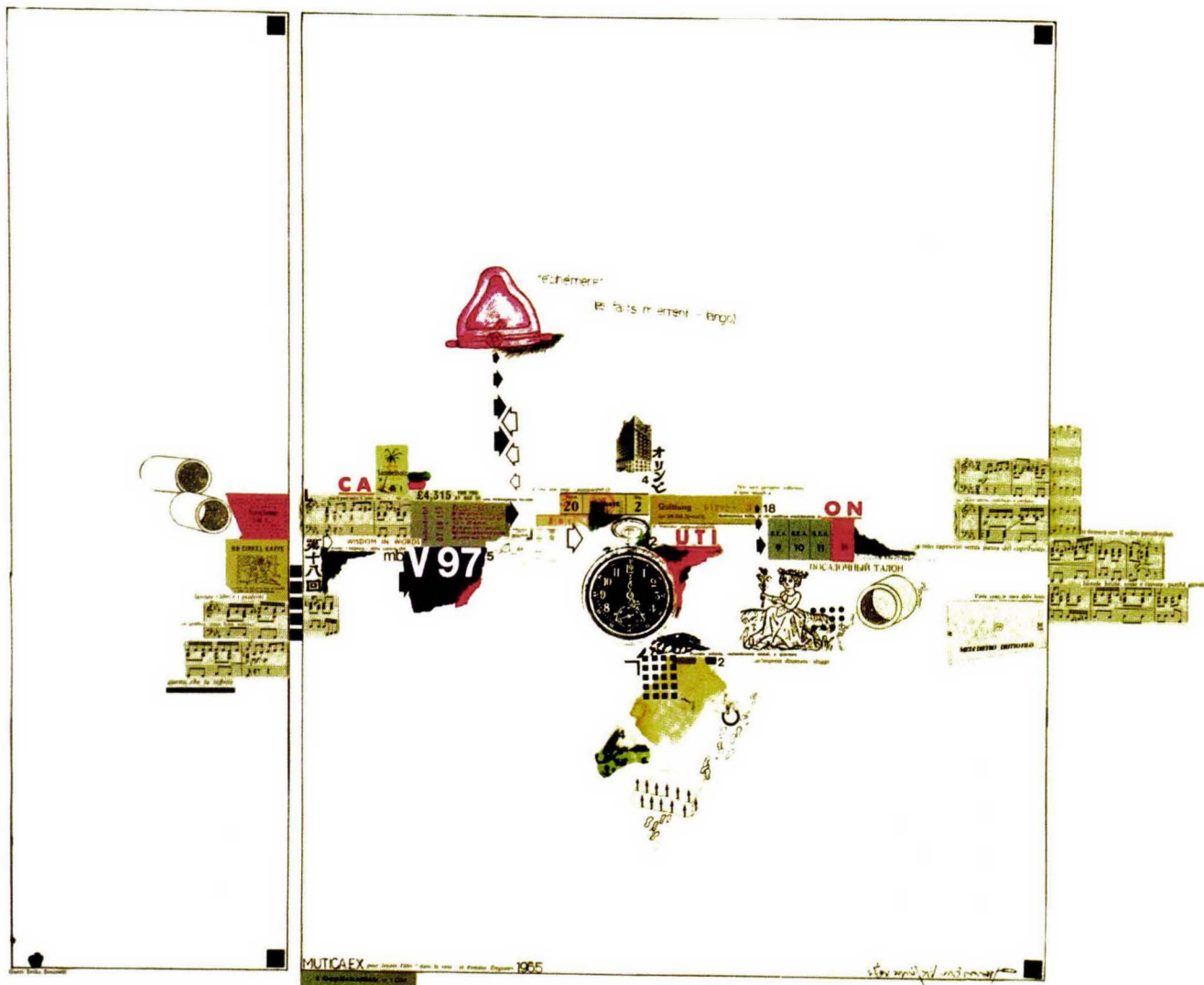
ex-Epheméré

Tecnica mista su carta / Mixed media

on paper

70 x 100 cm

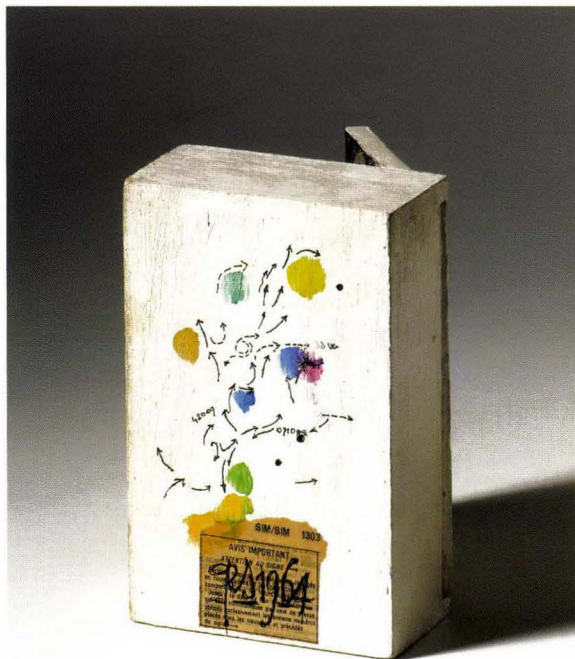
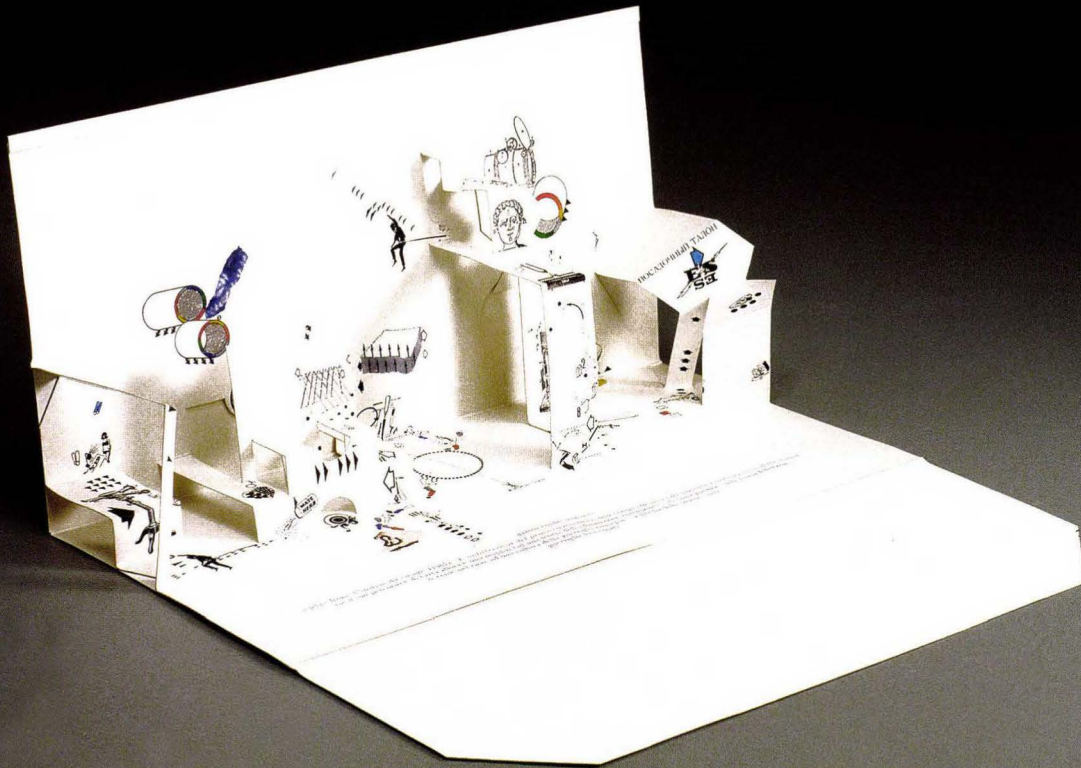
Collection Bonotto Archive



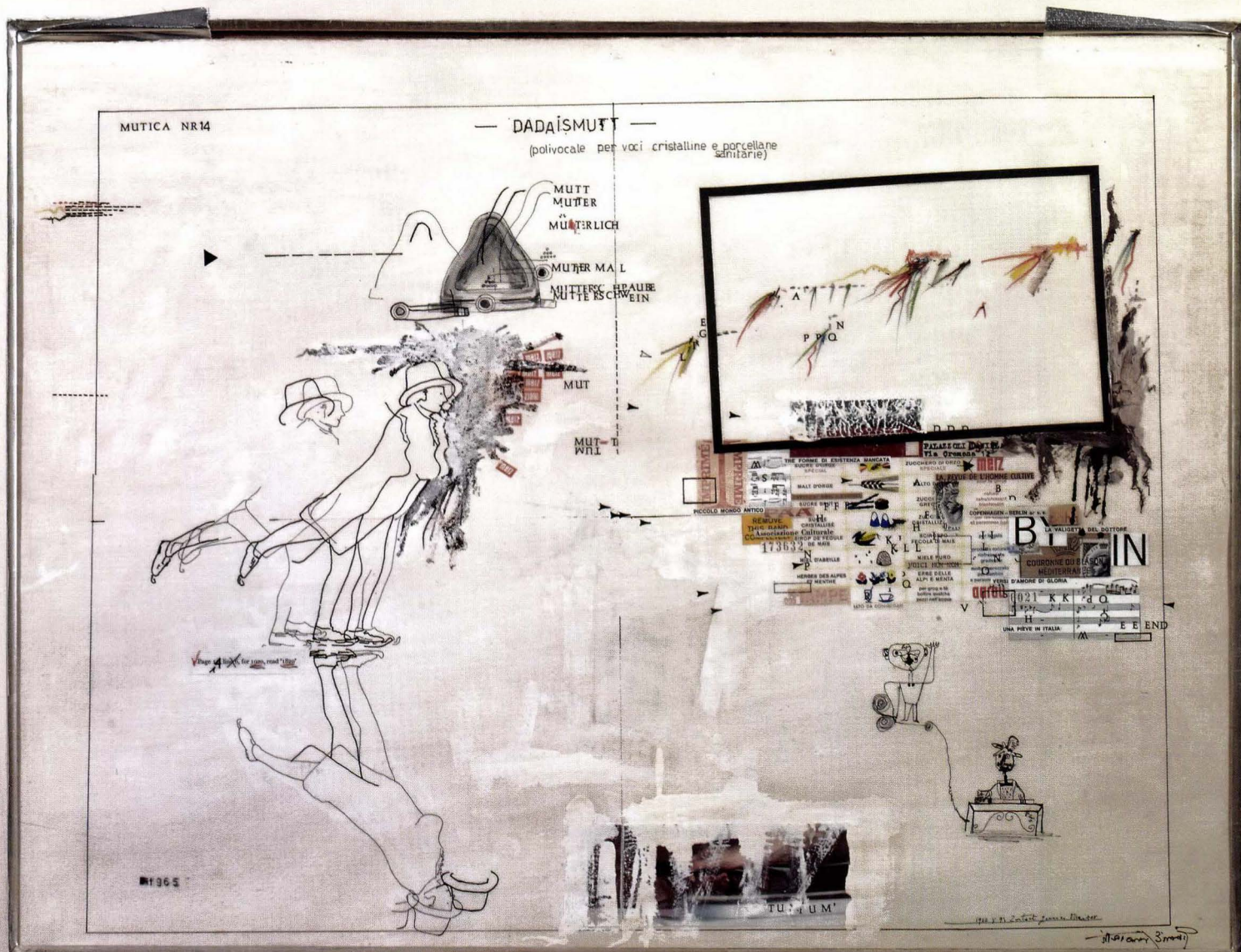
Gianni Emilio Simonetti

A page from "Analyse du Vir.age", 1967
Tecnica mista su cartone / Mixed media
on cardboard
24,5 x 49,8 x 24,5 cm
Collection Bonotto Archive

Untitled, 1964
Tecnica mista su scatola di legno / Mixed
media on wooden box
16 x 10 x 4,7 cm
Collection Bonotto Archive



Gianni-Emilio Simonetti
Dadaismutt, 1966
Tecnica mista / Mixed media
50 x 70 cm
Arturo Schwarz Collection



Daniel Spoerri

L'optique moderne, 1963

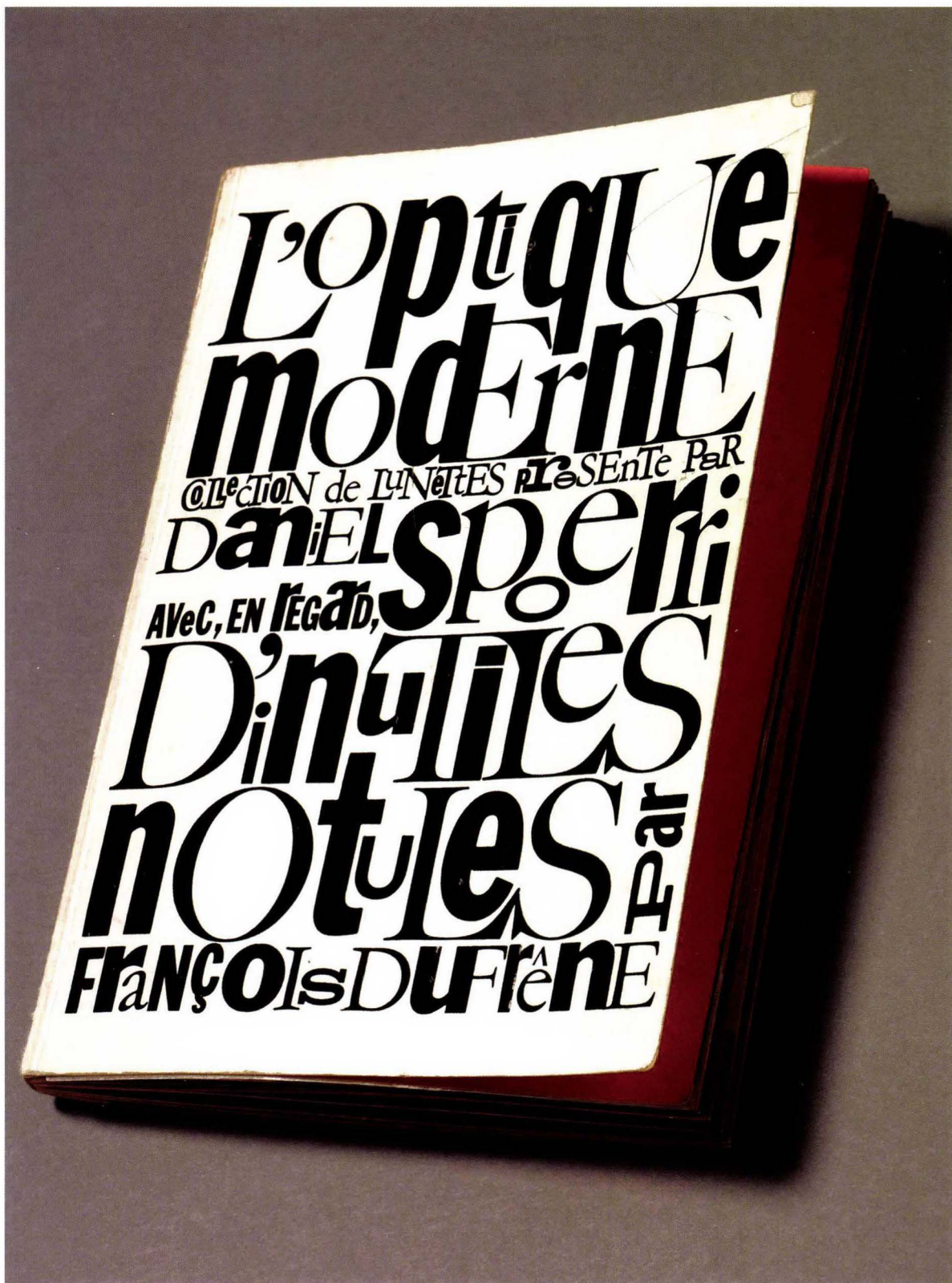
Publicato da / Published by Fluxus

in Europe, West Germany

Occhi di vetro / Eye-glasses

20 x 14 cm

Collection Bonotto Archive



Ben Vautier

Art, flippers en bois, 1974

La parola "Art" su un flipper di legno /

The word "Art" on wood pinball

60 x 26,5 cm

Collection Bonotto Archive



Ben Vautier

Pour le plaisir de toucher, 1990

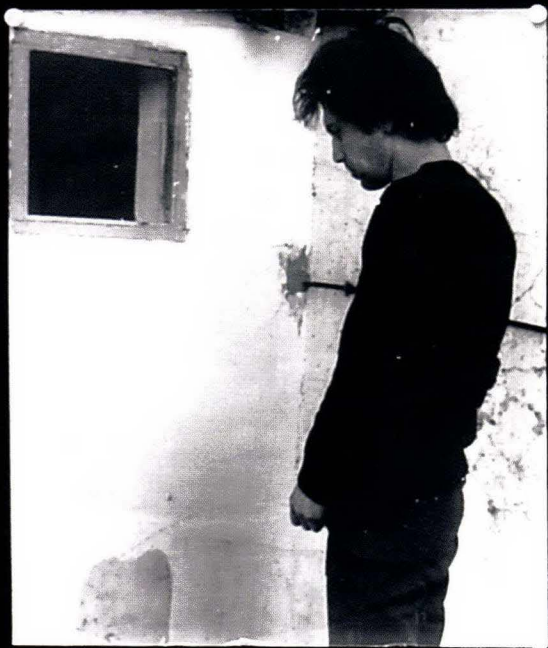
Legno antico su pannello nero con scritte /
Vintage wood on black panel with
inscriptions

31 x 41 cm

Collection Bonotto Archive



Geste : Uriner



Description : J'ai
uriné contre un mur
que j'ai signé.

Date de Réalisation :
été 1969



ce panneau est l'unique représentation de ce geste

Ben Vautier

Geste: Uriner, 1973

Acrilico e collage su tavola / Acrylic and collage on board

75 x 75 cm

Courtesy Lattuada Studio

Fluxmissing card deck, 1967

Scatola di plastica contenente 51 pezzi /

Plastic box containing 51 pieces

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9,3 x 6,7 x 2,2 cm

Collection Bonotto Archive

Dirty water, 1964

Bottiglia di vetro contenente acqua e polvere / Clear glass square bottle containing water and powder

6,5 x 3 cm

Collection Bonotto Archive

Theatre d'Art Total, 1967

Scatola di plastica con frammenti di etichetta disegnata da G. Maciunas /

Plastic box with fragment of label designed by G. Maciunas

Etichetta disegnata da G. Maciunas

6,5 x 6,5 cm

Collection Bonotto Archive

Fluxholes, 1964

Scatola di plastica contenente

15 cannucce / Plastic box containing

15 straws

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9,2 x 12 x 1,3 cm

Collection Bonotto Archive

A suicide kit, 1967

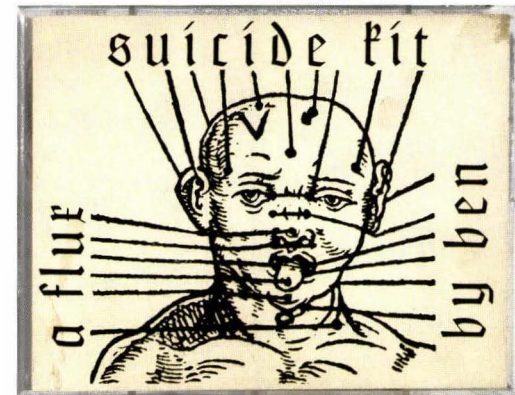
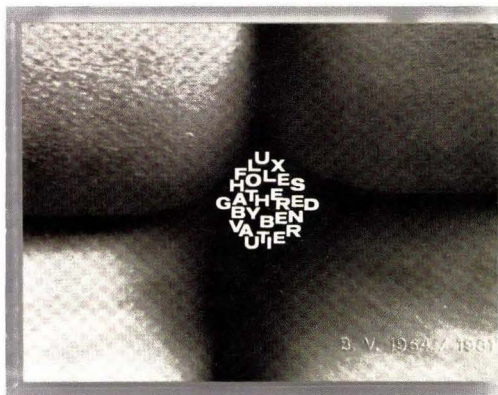
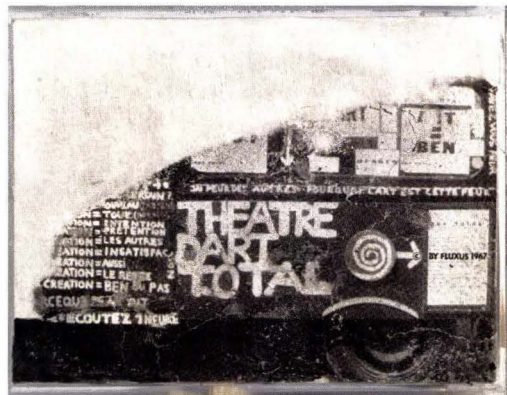
Scatola di plastica contenente vari

oggetti / Plastic box containing various objects

Etichetta di / Label by G. Maciunas

9 x 12 x 2,2 cm

Collection Bonotto Archive



Wolf Vostell

Berliner Brot, 1994

Pane dipinto con cemento liquido e
videocamera / Bread painted with liquid
cement with videocamera included

25 x 35 x 28 cm

Collection Bonotto Archive



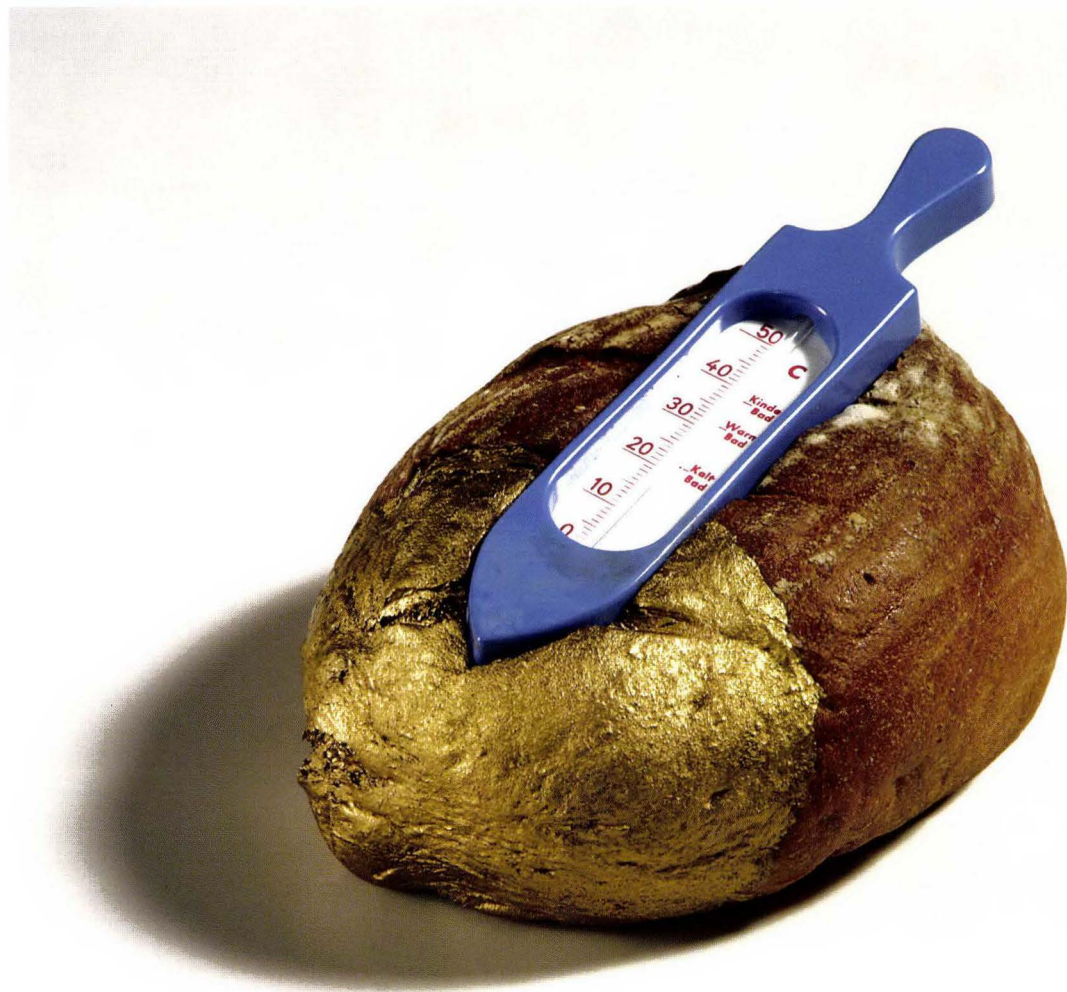
Wolf Vostell

Prager Brot, 1968

Pane dipinto color oro e termometro blu /
Bread painted with gold colour and blue
thermometer

20 x 15 x 10 cm

Collection Bonotto Archive



Wolf Vostell

Radar Alarm, 1969

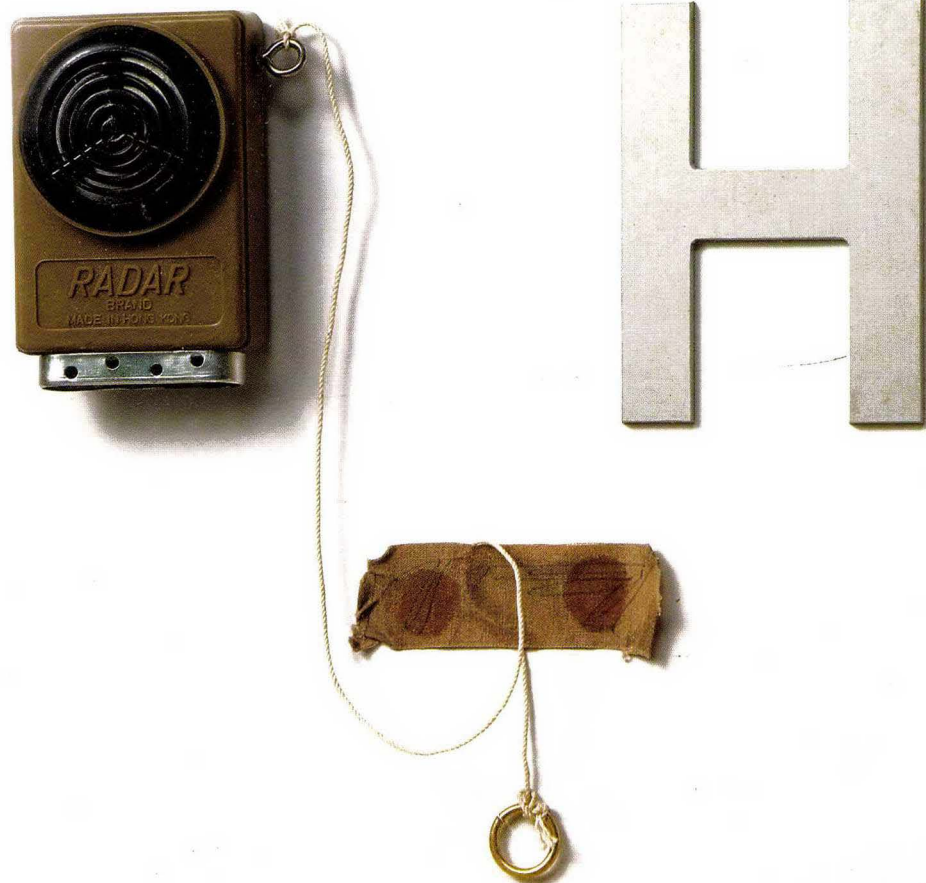
Sistema d'allarme e lettera d'alluminio /

Alarm system and letter

of aluminum

33 x 38 cm

Collection Bonotto Archive



Untitled, 1990

Colori e materiali vari su legno / Various

colours and materials on wood

81 x 68 cm

Collection Bonotto Archive



Vogelbeu

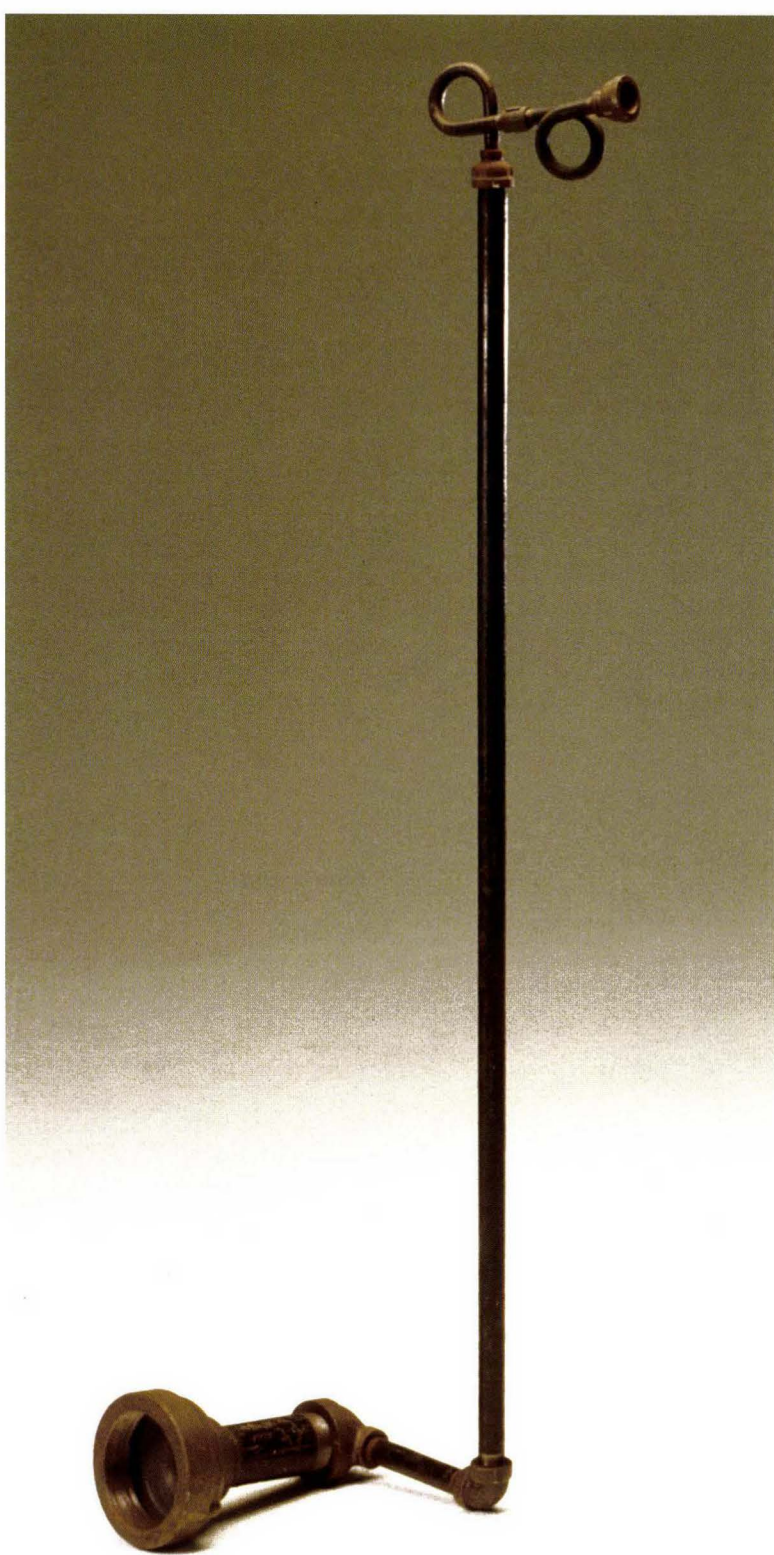
Yoshimasa Wada

Earth Horn, 1974

Assemblaggio di giunti per tubi / Iron
tubes joints assembly

145 x 43 x 37 cm

Collection Bonotto Archive



Robert Watts

*Flux Rock Marked by Volume
in CC. (Version No. 101), 1964*

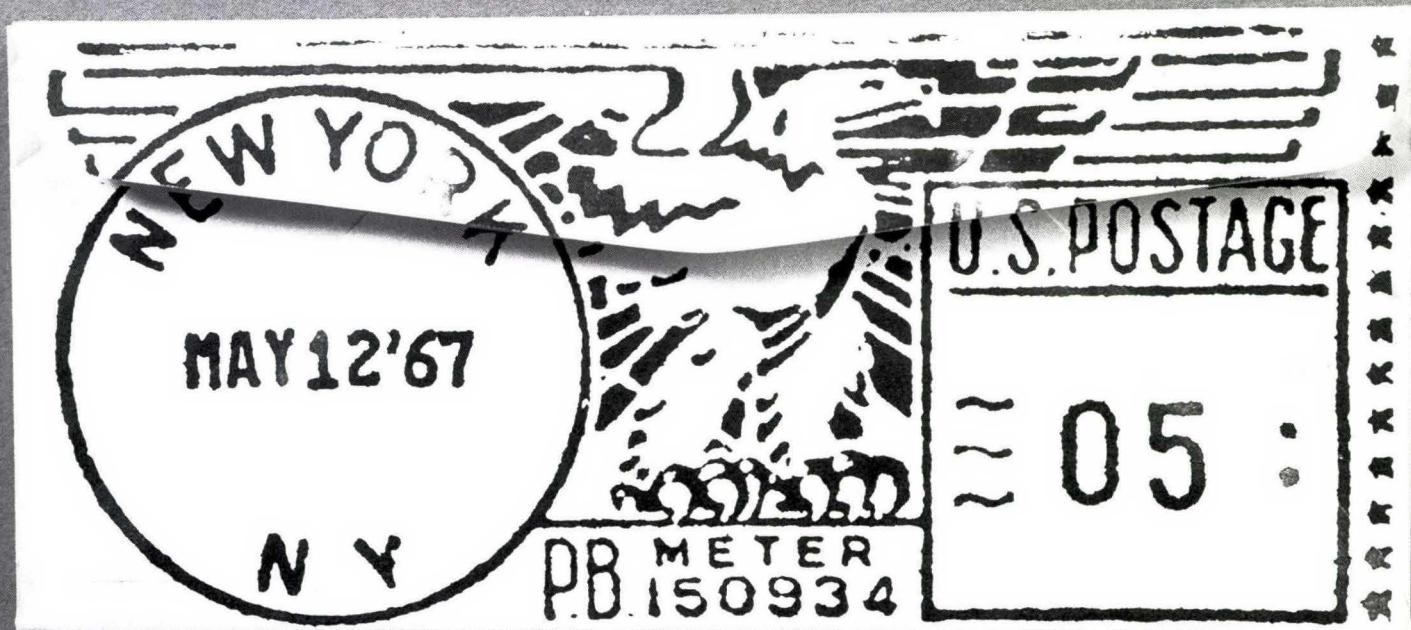
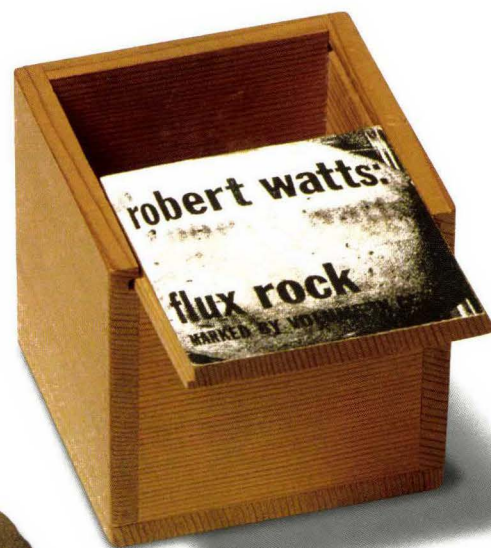
Scatola di legno contenente una roccia
con un numero verniciato in bianco /
Wooden box containing a rock with a
white press type varnished number
9 x 9 x 9 cm

Collection Bonotto Archive

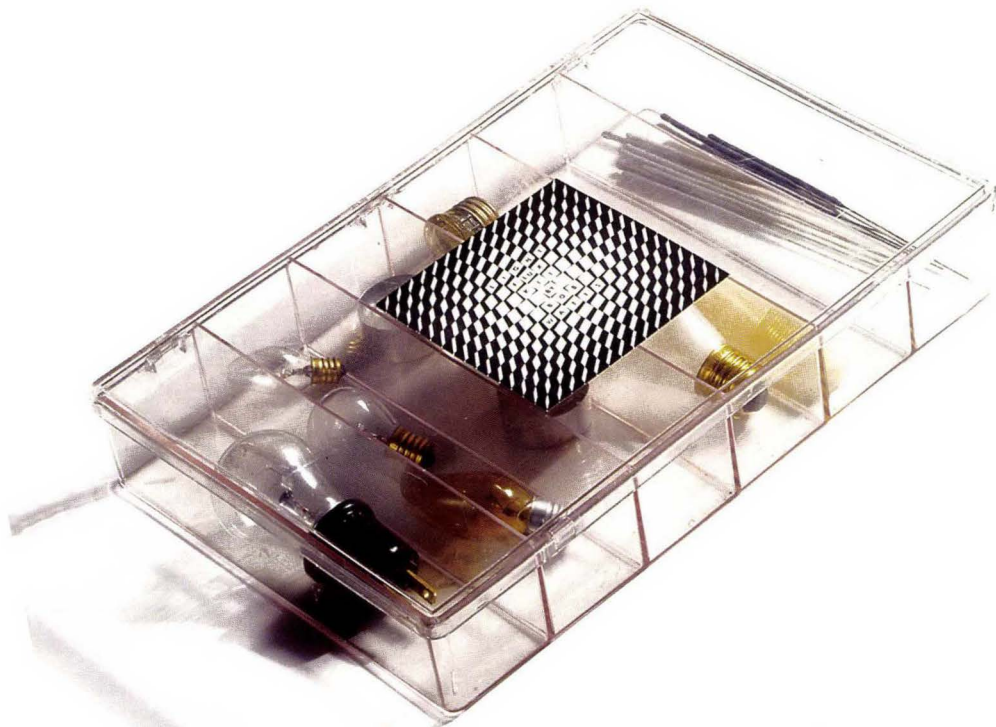
*Giant Stamp Imprint Envelope. Signers
of Declaration of Independence Letter
Paper, 1975*

Carta da lettera / Letter paper
10,5 x 24 cm

Collection Bonotto Archive



1972
mente particolari lampadine
uce / Box containing
bulbs with sockets
m
onotto Archive



Robert Watts

Stamps, "1993 Compilation Sheet", 1993

Foglio viola / Purple sheet
21,5 x 28 cm
Collection Bonotto Archive

Untitled, 1984
2 scatole di legno / 2 wooden boxes
9,5 x 10 x 25 cm
Collection Bonotto Archive

Stamps by
Robert Watts

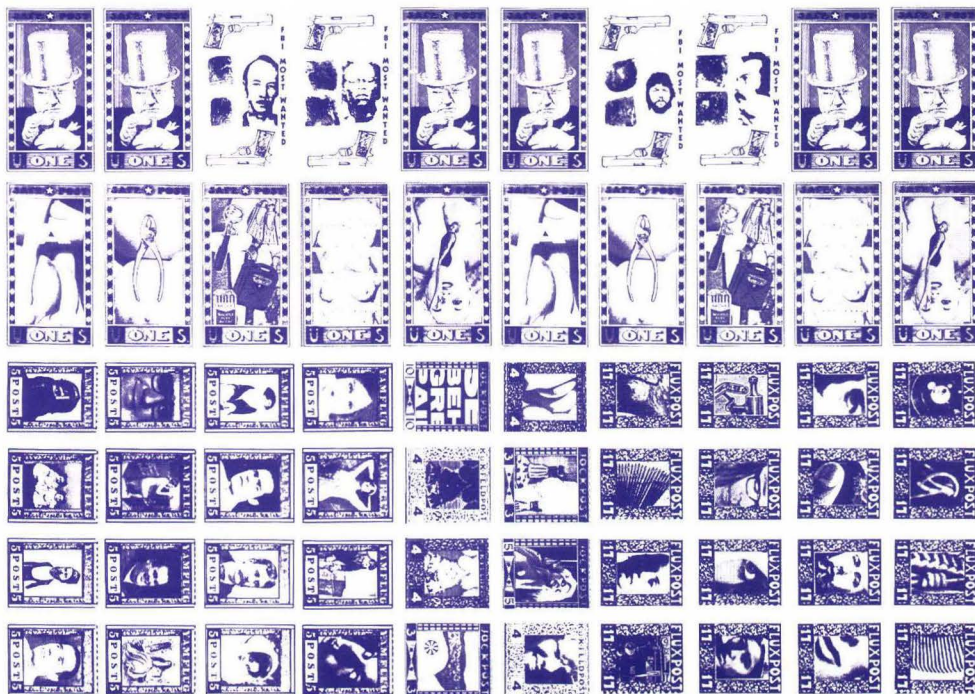
Produced by
Walker Art Center
for IN THE SPIRIT
OF FLUXUS

Compiled from
SAPROSTA USA
TELEPOSTALPOST
1961 & 1962.

KAMFLUG 5 POST'S,
1961-7, U.S. POST
17-7, 1964, and

COMMEMORATIVE
THE MOST WANTED,
1968.

© Robert Watts
Judio Archive,
1993



Robert Watts
Auto Series, 1972-1973
Fotografia / Photograph
193 x 132 cm
Enzo and Edda Gazerro Collection

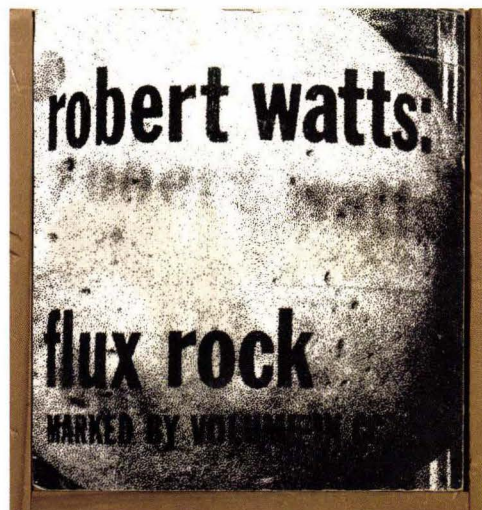
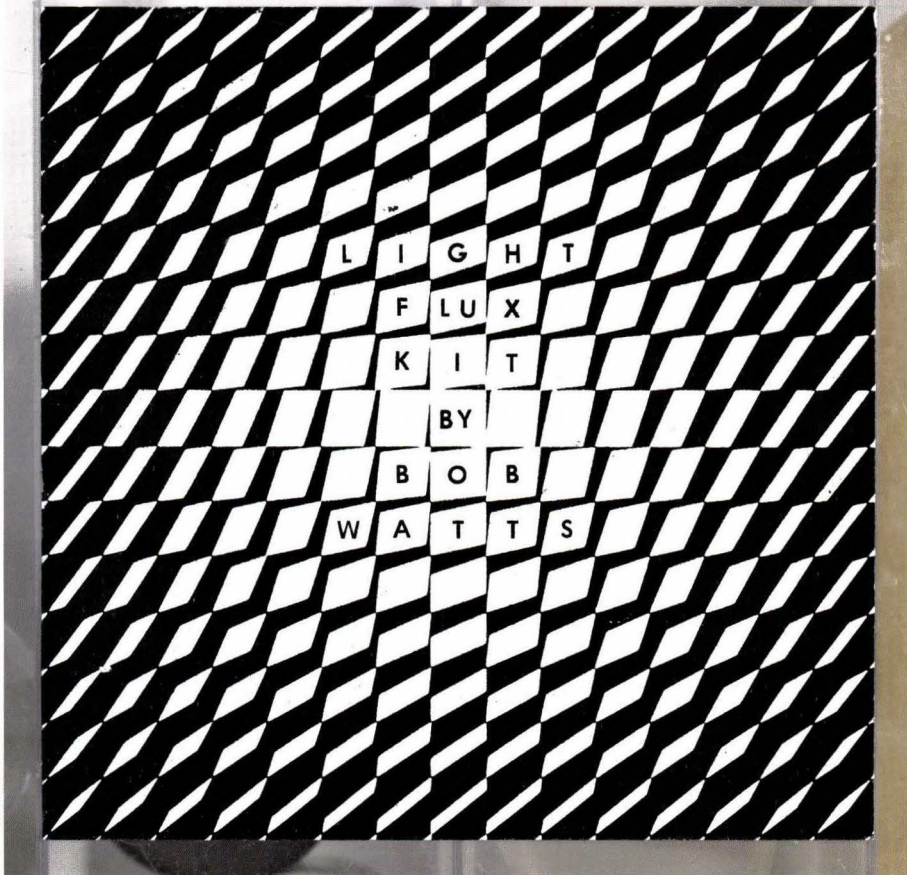


Robert Watts

Light Fluxkit, 1972
Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive

Fluxrock, 1964
Etichetta di / Label by G. Maciunas
Collection Bonotto Archive

Events, 1965
A cura di Fluxus Europe, ricompilato
da W. de Ridder / Edited by Fluxus
Europe, recompiled by W. de Ridder
Scatola di cartone contenente 51 carte /
Cardboard box containing 51 event cards
Etichetta di / Label by G. Maciunas
13 x 15 x 2,3 cm
Collection Bonotto Archive



Testimonianze / Evidences

Larry Miller

Larry Miller: *La prima cosa di cui vorrò parlare è il diagramma. Ho tentato di buttar giù alcuni punti specifici che volevo discutere con te, alcune domande specifiche sul diagramma.*

George Maciunas: Forse dovrei prima descriverti la struttura generale.

L.M.: *D'accordo.*

G.M.: Allora, vedi, questo diagramma è semplicemente una continuazione di quelli fatti in passato per altri generi di storia ed è composto fondamentalmente da una griglia verticale e da una orizzontale. La linea verticale rappresenta il tempo espresso in anni, quella orizzontale lo stile, così all'interno del diagramma è possibile ritrovare qualsiasi attività, individuarla in maniera precisa grazie alle griglie di tempo e stile che all'occorrenza potrebbero anche diventare, per esempio, tempo e circostanza. Ho fatto grafici in cui le linee verticali esprimevano il tempo e quelle orizzontali un luogo geografico che permettevano l'individuazione di qualsiasi attività eseguita nel passato: in questo modo era possibile localizzare sul diagramma il luogo e il momento esatto in cui un dato evento era accaduto. Per questo diagramma al posto del luogo ho scelto lo stile, che di fatto è impossibile da localizzare, e questa scelta è stata dettata principalmente dai viaggi di John Cage. Per cui questo diagramma lo si potrebbe chiamare: *I viaggi di John* proprio come dire *I viaggi di San Paolo* non trovi? In qualsiasi posto John Cage sia stato ha lasciato dietro sé una schiera di piccoli gruppi "John Cage" anche se solo alcuni ammettono apertamente la sua influenza. Ma il fatto è lì, e cioè che quei gruppi si sono formati dopo il suo passaggio. E questo è presentato in modo molto chiaro nel diagramma.

L.M.: *A cominciare da quando più o meno?*

G.M.: Dal 1948. La Francia John l'ha visitata nel 1946 e nel 1948 e lì ha incontrato Boulez e Schaeffer, il quale nel 1948 ha di fatto messo in piedi uno studio di musica concreta ed elettronica guardandosi bene, naturalmente, dal riconoscere il ruolo di John Cage in

questo. Poi è andato in Italia, a Darmstadt e a Colonia in Germania, e in qualunque posto andasse spuntava o un piccolo gruppo o uno studio, quasi sempre di musica elettronica. A quel tempo tuttavia la sua più grande influenza è nel campo della musica concreta. In altre parole si usavano numerosi frammenti sonori presi dalla vita quotidiana per costruire una musica nuova; ricordiamo che il suo primo pezzo di musica concreta risale al 1939.

L.M.: *Cage.*

G.M.: Sì, Cage, esatto! Quando i francesi se ne uscirono nel 1948 dicendo di avere inventato la *musique concrète*, dissero soltanto una grande stronzata.

L.M.: *Posso fare un'osservazione al riguardo che forse ti ricorda qualcosa. Ricordi quando chiesi a Cage delle sue edizioni?*

G.M.: Sì.

L.M.: *Disse che i francesi erano particolarmente affezionati a quell'espressione, musique concrète e che lui non aveva niente da obiettare.*

G.M.: Be', era estremamente tollerante. Tollera perfino le persone che lo copiano in maniera spudorata, tipo plagio per intenderci, senza nemmeno ringraziarlo; sai, lui è proprio quel genere di persona super tollerante. Il fatto è che tutti, chi a destra chi a manca, attingono da lui, il che non vuol certo dire che lui subisca l'influenza degli altri. Per questo il diagramma inizia con ciò che ha influenzato Cage: indubbiamente lui è il protagonista.

L.M.: *Davvero?*

G.M.: Potresti chiamarlo Diagramma Cage, non Diagramma Fluxus, ma Cage.

L.M.: *Ok, forse possiamo procedere, se tu...*

G.M.: Così iniziando da quest'area troviamo i movimenti che lo hanno influenzato e che qui sono minuziosamente descritti. Abbiamo l'idea dell'indeterminatezza, della simultaneità, del concretismo e del

Larry Miller



George Maciunas, Peter Moore. *Guarding Fluxus-Abyssinths*. Berlin, 1976. L. Miller

Fluxus Chairman, 1993
 Cartolina pubblicata per la mostra /
 Postcard edited for exhibition
 "In the Spirit of Fluxus"
 Foto di / Photo by P. Moore
 Collection Bonotto Archive

Larry Miller: *The main thing I wanted to talk about was the chart. I've sort of jotted down some specific things that I wanted to ask you about it, some specific questions about the chart.*

George Maciunas: Maybe I ought to describe the general construction.

L.M.: *Okay.*

G.M.: So, you see, this chart is just a continuation of other charts I've done in the past for other histories and basically, the chart is shows the vertical uh, the horizontal grid, okay. In the vertical line is shown the years and the horizontal layout shows the style. So you can point on the chart any activity, pinpoint it exactly with this grid of time and style. Now it could also be time and occasion, for instance, I've done charts which show, vertically is shown time and horizontally geographical location. This way you could say any activity in the past, you could locate exactly on the chart where it happened and when.

Now for this chart I chose style rather than location because the style is so unlocalized and mainly because of the travels of John Cage. So you could call the whole chart like "Travels of John" like you could say "Travels of St. Paul," you know? Wherever John Cage went he left a little John Cage group, which some admit, some not admit his influence. But the fact is there, that those groups formed after his visits. It shows up very clearly on the chart.

L.M.: *Starting about when?*

G.M.: Oh, starts from 1948. In France he visited in 1946 to 1948 and met Boulez, Shaeffer, and sure enough, in 1948 Shaeffer starts an electronic/concrete music studio without giving any credit to John Cage; of course. Then he goes to Italy, then he goes to Darmstadt, then to Cologne, everywhere he goes they start a little group or studio, usually all electronic music. But at that time his influence was mainly that of concrete music. In other words, using various fragments of everyday sounds for mak-

ing new music. Because his first *musique concrète* piece is 1939.

L.M.: *Cage.*

G.M.: Cage, that's right. So when the French come out in 1948 and they say they invented *musique concrète* that's just a lot of bullshit.

L.M.: *Can I comment about that, remind you of something? Remember when I went to ask Cage about his editions?*

G.M.: Yes.

L.M.: *He said that they were particularly attached to that phrase, that term musique concrète and that he didn't mind that.*

G.M.: Well, he's just being very tolerant. He's very tolerant even of people that just copy him directly, like plagiarize, and don't give any credit to him. He's that kind of person, he's just super tolerant. The fact is that, you know, everybody right and left is stealing from him. Now, but that doesn't mean that he got influences in return from others. The chart, therefore, starts with what influenced Cage. Cage is definitely the central figure in the chart.

L.M.: *Yeah?*

G.M.: You could call that chart the Cage Chart. Not Fluxus Chart, but Cage.

L.M.: *Okay, maybe we can proceed if you...*

G.M.: So you start first with areas, the movements that influenced him and that's very clearly also outlined here. We have the idea of indeterminacy and simultaneity and concretism and noise coming from Futurism, theater, like Futurist music of Russolo. Then we have the idea of the ready-made and Concept Art coming from Marcel Duchamp. Okay, we have the idea of collage and concretism coming from Dadaists. Now, you see, they're all shown on the chart: how they all end up with John Cage with his prepared piano, which is really a collage of sounds.

rumore che derivano dal teatro, dal futurismo, come la musica futurista di Russolo. Quindi abbiamo l'idea del *ready-made* e dell'arte concettuale propri di Marcel Duchamp e l'idea del collage e del concretismo dei dadaisti. Ora, come puoi ben vedere, sono tutti indicati nel diagramma che spiega il modo in cui abbiano influenzato John Cage e il suo pianoforte preparato che non è altro che un collage di suoni.

L.M.: 1938?

G.M.: Sì, 1938. E la sua *musique concrète* è del 1939 mentre qui sono indicati tutti i suoi viaggi. Nel frattempo in questo diagramma c'è un interesse parallelo per quello che io chiamerei *happening* o "azioni" alle quali hanno contribuito due persone: John Cage, ancora, nel 1952 con il suo primo *happening*, e Georges Mathieu che nello stesso anno eseguì il primo *happening* dal titolo *Battle of Boudine*. E la cosa interessante è che Mathieu andò in Giappone, fece quest'azione e diede vita al Gruppo Gutai. Il suo contributo fu assolutamente decisivo per la fondazione di questo gruppo.

L.M.: Non conosco così bene i suoi lavori. Mi sembra che descrivano qualcosa che...

G.M.: Fece un'azione di pittura, quasi un *happening*.

L.M.: Non come Pollock.

G.M.: No, no, fu una *pièce* teatrale, più affine a Yves Klein.

L.M.: Tipo i nudi blu di Klein? Ma il gruppo Gutai non era quello che sparava pallottole ai quadri...

G.M.: Sì.

L.M.: E li facevano esplodere...

G.M.: In ogni caso, questo è qualcosa che Mathieu farebbe. Per questo il gruppo Gutai è molto vicino a Georges Mathieu, nel senso che entrambi facevano pittura come azione, molto più di quanto non abbia fatto Pollock e, allo stesso tempo, in maniera affatto diversa da Yves Klein. Il diagramma, tuttavia, non indi-

ca il contributo dato da Klein e questo è esattamente il punto in cui andrebbe inserito, il punto in cui risulta essere incompleto. Si sarebbe dovuto dare maggior risalto a Yves Klein negli anni sessanta, cosa che non è stata fatta. L'altra figura importante è, a partire dal 1932, Joseph Cornell. Influenzato in un certo qual modo dai surrealisti e il diagramma mostra come egli a sua volta influenzi enormemente sia Bob Watts sia, in modo particolare, George Brecht. Ora, a queste influenze fondamentali dell'action painting di Mathieu e dei primi *happening* di John Cage, e in linea generale di tutto Cage e di quanto fece negli anni cinquanta, va aggiunta quella di Joseph Cornell e anche quel piccolo influsso avuto da Ann Halprin che vediamo qui e che si chiama *Attività naturali e compiti*...

L.M.: E sarebbe?

G.M.: È in California. Influenzò un sacco di personaggi come James Waring, Bob Morris, Simone Forti, La Monte Young e Walter De Maria.

L.M.: Sarebbe puramente danza?

G.M.: No, no, è semplicemente quello che è indicato: azioni naturali e compiti.

L.M.: In altre parole l'applicazione.

G.M.: ...che provengono dalla tradizione ma che non si può certo chiamare danza. Erano come atti molto naturali, tipo il camminare.

L.M.: Ho capito, atti fisici che non rientrano in ciò che comunemente si intende per danza, semplici attività fisiche.

G.M.: Esatto, come camminare in cerchio.

L.M.: Come un gesto *ready-made*.

G.M.: Esatto. In questo modo in tutte le composizioni brevi del 1960 di La Monte Young possiamo rintracciare l'influenza delle attività naturali di Ann Halprin. Diciamo che il suo pubblico è seduto sul palco senza che stia facendo nulla, ok? Questa è un'attività naturale, non è danza. Ed eccoci arrivati a metà del dia-

gramma. No, non a metà, al primo quarto. E proprio il 1959 fu un anno denso di avvenimenti: forse perché John Cage aprì una scuola alla quale si iscrissero molti studenti, oltre al fatto che in Francia furono molto attivi i cosiddetti *nouveaux réalistes*, come lo fu, nello stesso periodo, anche Ben Vautier. Ed è così che il 1959 è stato un anno davvero intenso: abbiamo Nam June Paik che suona il suo primo pezzo, Vostell che crea la sua prima opera, Allan Kaprow che organizza i suoi primi *happening*, abbiamo Dick Higgins e Yves Klein il quale era già attivo prima di allora ma, diciamo, raggiunse l'apice in quell'anno. Ben Vautier che esegue i suoi primi pezzi firmando... praticamente tutto: continenti, pace, carestia, guerra, rumore, fine del mondo e in modo particolare sculture umane; e questo è importante da sapere perché successivamente Manzoni farà lo stesso. Gesti... Furono suoi i primi gesti che apparvero quindi nel 1959 e non nel 1968 con Acconci e personaggi simili. Ed ecco i primi francobolli di Bob Watts, un sacco di *card music* scritte su biglietti simili a quelli di George Brecht e la prima arte concettuale di Henry Flynt. Nel 1960 e nel 1961, sul finire del 1961, c'è Fluxus, anche se in effetti ufficialmente si dovrebbe parlare di inizio nel 1962, perché nel 1961 io avevo già una galleria che produceva, più o meno, tutto quello che Fluxus farà successivamente, senza però utilizzarne il nome.

L.M.: Vuoi dire la AG Gallery?

G.M.: Esatto. E La Monte Young fece una serie di cose molto simili, lo stesso genere di eventi, presso lo studio di Yoko Ono a Chambers Street, che è proprio quello che il diagramma indica, ti dà l'intero programma di ciò che è stato messo in scena allora.

L.M.: Il loft di Yoko... ti ricordi la data? Fu prima di Wiesbaden?

G.M.: Assolutamente, fu il 1960 o il 1961.

L.M.: Di che cosa ti interessarvi prima di aprire la AG Gallery? È la prima volta che compari nel diagramma.

L.M.: 1938?

G.M.: 1938, yeah. And his *musique concrète*, which is 1939. Then all his travels are shown. Meanwhile, there's a parallel interest in this chart and that is of all what I would call Happenings or Actions, to which two people contributed: John Cage again in 1952, his first Happening, and the same year Georges Mathieu also did the first Happening, called *Battle of Boudine*. And interesting sideline is that Mathieu did go to Japan and did this Action and started off the Gutai Group. Georges Mathieu was instrumental in starting the Gutai Group.

L.M.: *His work I don't know as well as others. Just describe something that...*

G.M.: He made an action of painting, like Happening.

L.M.: *Not like Pollock.*

G.M.: No, no... It was a theatrical piece, more like Yves Klein.

L.M.: *Like Klein's blue nudes? Was the Gutai Group the group that shot bullets at the paintings...*

G.M.: Yeah.

L.M.: *And exploded...*

G.M.: Anyway, that's something that Mathieu would do. So Gutai was very close to Georges Mathieu in the sense that they were doing paintings as actions, much more than Pollock. And you know, different from Yves Klein. The chart doesn't show the contribution of Yves Klein and that's where he should still be added on, that's where the chart is incomplete. Yves Klein has to be given more prominence in the Sixties, which he is not. The other important figure is Joseph Cornell, starting in 1932. Now his influence sort of is connected to Surrealists and it shows how his influence affects a lot George Brecht and Bob Watts, especially George Brecht. Now with those basic influences of the Action Painting of Mathieu and first Happenings of John Cage and

generally all John Cage, everything that he did in the Fifties plus Joseph Cornell plus there's a little influence here shown of Anna Halprin called *Natural Activities and Tasks*.

L.M.: *What would that be?*

G.M.: That's in California. It had a lot of influence on people like James Waring and Bob Morris and Simone Forti and La Monte Young and Walter De Maria.

L.M.: *This would be purely dance?*

G.M.: No, no. It's just what it says: natural actions and tasks.

L.M.: *In other words the application...*

G.M.: ...sprang from that tradition but you couldn't call that a dance. They were like very natural acts you know, like walking.

L.M.: *I see. Physical things that are outside of what you normally would consider dance, just physical activities.*

G.M.: Yeah, like walking in a circle.

L.M.: *Like a ready-made gesture.*

G.M.: Yeah, right. So you can give La Monte Young with all of his short compositions of 1960 some credit of that to Anna Halprin's natural activities. Let's say his audience is sitting on the stage doing nothing. OK? That's a natural activity, it's not a dance. Now we come to the middle of the chart. No, not the middle, to the first quarter. Like 1959 it becomes suddenly very active. Maybe because John Cage opened up a school and has all those people coming to his school. Also, the so-called *Nouveaux Réalistes* in France become very active plus Ben Vautier becomes very active. So 1959 is a very influential year. We have Nam June Paik, playing first piece, Vostell doing first piece, Allan Kaprow doing first Happenings, Dick Higgins and Yves Klein. Well, he was already before that, but he culminated, let's

say, by then. Ben Vautier doing his first piece by signing... everything: continents, peace, famine, war, noise, end of the world and especially human sculptures. That's something important to know because later Manzoni copied it. Gestures... he had first gestures appearing then in 1959 and not in 1968 with Acconci and people like that. And we have first postage stamps of Bob Watts, a lot of card music that is written on cards like of George Brecht and first Concept Art of Henry Flynt. Then that goes on to 1960. And Fluxus comes in 1961, late in '61. Actually, you could say officially early in 1962. Because in 1961 I had a gallery which did everything that later Fluxus did but did not use that name.

L.M.: *That's the AG Gallery?*

G.M.: Right. And La Monte Young had a series of the same kind of things, same kind of events at Yoko Ono's studio on Chambers Street, so that chart points out, gives the whole program, you know, what was performed.

L.M.: *Yoko's loft... what's the date there? Was that before the Wiesbaden?*

G.M.: Oh, definitely. That's in 1960, 1961.

L.M.: *What were you doing up until the time you started the AG Gallery? That's the first time you appear there.*

G.M.: The reason I got in touch with all those people was that I went to Richard Maxfield's class. See, after John Cage... John Cage gave one year class in New School. The second year Richard Maxfield gave a class in electronic music and I met La Monte Young there who was taking the same class, you know. So I was interested in what La Monte was doing. He introduced other people and that's how we put together this whole program at the AG Gallery and meanwhile he had put up the program at Yoko's gallery... loft. So we have AG and Yoko's loft more or less simultaneously. They were

G.M.: La ragione per cui entrai in contatto con quelle persone è che stavo partecipando ai corsi di Richard Maxfield. Vedi, dopo John Cage... e John Cage tenne un anno di lezione alla New School. Il secondo anno Richard Maxfield ne tenne uno di musica elettronica ed è qui che ho incontrato La Monte Young: sai, anche lui si era iscritto allo stesso corso. Così mi interessai a quello che stava facendo, e lui mi presentò ad altre persone e questo è il modo in cui riuscimmo a mettere insieme l'intero programma della AG Gallery. Contemporaneamente La Monte Young organizzò il programma per la galleria di Yoko, cioè per il suo loft. E così la AG e il loft di Yoko appartengono più o meno allo stesso periodo, e la differenza tra i due fu proprio minima: entrambi infatti proposero lavori di Jackson MacLow, Bob Morris e La Monte Young anche se non erano proprio le stesse composizioni, sai... Alla AG presentammo due delle composizioni di La Monte Young: la *n. 3* e la *n. 7* mentre al loft di Yoko vennero rappresentate tutte le composizioni del 1961, tipo... dipingi una linea retta. Henry Flynt invece diede un concerto nel loft di Yoko e alla AG Gallery tenne una conferenza. Come vedi ci furono alcune piccole differenze.

L.M.: *Questa fu la prima volta che incontrasti Yoko?*
G.M.: Sì, lei e gli altri: Dick Higgins; mentre Richard Maxfield naturalmente lo avevo già incontrato al corso.

L.M.: *Ok. Posso ricapitolare un momento? Sei mai stato a qualcuna delle lezioni di John Cage alla New School?*
G.M.: No.

L.M.: *Ma a quelle di Richard Maxfield sì. Ed è qui dove hai davvero intrecciato tutti i tuoi contatti.*
G.M.: Giusto. Il mio primo interesse fu per la musica elettronica.

L.M.: *Quindi allora componevi?*
G.M.: Sì, stavo scrivendo alcune composizioni.

L.M.: *Che esistono ancora?*

G.M.: No, non esistono più.

L.M.: *Perché?*

G.M.: Non so dove siano finite.

L.M.: *Oh.*

G.M.: Quindi nel 1962 andai in Europa con l'intento di continuare... Oh, prima di partire per l'Europa pubblicammo, o almeno riuscimmo a dargli una forma, l'*Anthology* di La Monte Young, la conosci no? Il libro rosso.

L.M.: *Ce l'ho qui.*

G.M.: Bene. Non riuscimmo a includervi tutto il materiale che avevamo raccolto fino a quel momento, per esempio non vi inserimmo Bob Watts e come tu ben sai vi sono pochissime cose di George Brecht. Forse è per questo che pensai di fare un'ulteriore pubblicazione con tutti i pezzi, più o meno tutte cose nuove, rimasti fuori da *Anthology*. Ma La Monte non era interessato a realizzare un secondo *Anthology*, e così l'idea iniziale fu semplicemente quella di fare un altro libro, tipo un secondo *Anthology*, solo che graficamente sarebbe stato leggermente meno, come dire, convenzionale del primo, vale a dire avrebbe contenuto degli oggetti e avuto un diverso packaging. Così l'idea che ne venne fuori fu quella di creare un libro composto da buste rilegate tra loro che contenessero oggetti. Come sai avevamo già inserito un paio di oggetti nel primo *Anthology* tipo i buchi della *poetry machine* Dieter Roth e cose simili; una piccola busta con un biglietto di La Monte, un'altra busta contenente una lettera, sai, cose di questo genere; bigliettini ritagliati...

L.M.: *E così fosti tu a ideare quel libro.*

G.M.: Sì, sono stato io.

L.M.: *E fu curato da... e composto ...*

G.M.: La Monte Young e Jackson MacLow.

L.M.: *E quindi furono loro a suggerire il... fu questa la vostra prima pubblicazione, la prima pubblicazione Fluxus voglio dire, la seconda di cui stai parlando?*

G.M.: La seconda stava per essere la prima pubblicazione Fluxus, ma ci vollero alcuni anni perché prendesse corpo. Nel frattempo macinavamo idee, facemmo alcuni concerti, cosa estremamente più facile che pubblicare, che ci avrebbero fatto pubblicità per le nostre future pubblicazioni. In questo modo avremmo forse potuto trovare qualcuno che volesse acquistare le nostre pubblicazioni perché all'inizio non riuscivamo nemmeno a vendere *Anthology* che giaceva nei magazzini. Così nacque l'idea di fare concerti come escamotage promozionale allo scopo di vendere qualsiasi cosa avessimo intenzione di pubblicare o produrre. Ecco come è nata la serie di concerti a Wiesbaden ed è qui che per la prima volta è stato utilizzato il nome Fluxus Festival ed era l'autunno del...

L.M.: *Nel settembre del 1962, no?*

G.M.: Giusto. Nel settembre 1962. E...

L.M.: *Da allora si è iniziato a chiamarlo Fluxus?*

G.M.: Sì. È stato chiamato Fluxus Festival.

L.M.: *Ho adesso l'opportunità di...*

G.M.: Ci sono stati 14 concerti in fila.

L.M.: *Vorrei chiederti di Fluxus, voglio dire, da dove viene questo nome?*

G.M.: Risale ai tempi in cui, ancora a New York, stavamo pensando a che nome dare alla nuova pubblicazione.

L.M.: *Quando parli al plurale intendi tu e La Monte?*

G.M.: No, a La Monte sembrava non interessare la cosa, e perciò eravamo io e il mio socio della galleria il quale aveva intenzione di chiamarla o così o in modo simile. Ma poi la galleria è fallita e questo è tutto: lui si è ritirato e così è rimasto fuori dalla foto ricordo.



L.M.: *Non è un artista.*

G.M.: No. E così in pratica ero io da solo che alla fine presi la decisione di chiamarlo così e la ragione di questa scelta sta nei numerosi significati che, nel dizionario, definiscono questa parola, come se avesse ampie e numerose accezioni, non di rado anche divertenti. In ogni caso, nessuno sembrava curarsi del nome visto che, tra l'altro, non vi furono riunioni formali di sorta o gruppi o cose del genere.

L.M.: *Ma inizialmente il nome era stato pensato perché si riferiva a...*

G.M.: Solo alla pubblicazione.

L.M.: *Una pubblicazione dal titolo...*

G.M.: Fluxus, semplicemente. E doveva essere simile a un libro con il suo bel titolo, e questo è tutto.

L.M.: *Pensasti al Fluxus di allora... all'inizio non lo concepisti nel modo in cui Fluxus è diventato famoso oggi, una specie di...*

G.M.: Come un movimento?

L.M.: *Una rappresentazione, no?*

G.M.: No. Era solamente il nome di un libro, la seconda antologia... Ora, dopo aver iniziato con i concerti, abbiamo avuto un po' di visibilità, di esibizioni anche, e questo è il modo in cui iniziammo a produrre oggetti che dovevano essere come delle ripetizioni prodotte in serie. Questo prima ancora dell'uscita del primo *Fluxus Yearbook*: fu un paio d'anni prima della sua pubblicazione. Ora tu hai la seconda parte del diagramma?

L.M.: *La seconda parte è piegata là sopra.*

G.M.: No, non c'è.

L.M.: *Questo arriva solo fino al 1962, voglio dire piuttosto...*

G.M.: Sì, proprio quello che volevo dire, arriva fino al 1964.

L.M.: *Il fatto è che non mi hai mai dato la seconda parte.*

G.M.: Giusto. Devo recuperarla dai miei ricordi. Ora intorno al 1964 riuscimmo finalmente a pubblicare il secondo *Fluxus Yearbox* e lo *Yearbook*, quello delle buste rilegate, e non riuscimmo a venderne nemmeno una copia, forse solo un paio. Lo si poteva acquistare per 20 o 30 dollari mentre ora lo vendono a 250, eh eh...

L.M.: *Questo è lo Yearbox.*

G.M.: Sì. Vedi, gli oggetti uscirono quasi contemporaneamente alle *Yearboxes* senza che noi facessimo alcuna pressione. I primi oggetti erano in parte di Bob Watts ma per la maggior parte di George Brecht il quale aveva ideato enigmi, giochi e cose simili. Erano, oh lasciami vedere se è già su questo diagramma: 1963 esce il suo primo *Water Yam*, che ora è fuori commercio.

L.M.: *Fammi vedere se io...*

G.M.: Gli oggetti iniziano ad uscire a partire dal 1963.

L.M.: *Ok, il primo oggetto fu quindi...*

G.M.: Il *Water Yam*

L.M.: *Ora stiamo parlando delle scatole, la prima a essere pubblicata fu la Yearbox, alla quale ha fatto seguito...*

G.M.: No, dovresti dire il *Water Yam* perché è tutto stampato.

L.M.: *Perché è uscito prima nonostante sia stato iniziato più tardi.*

G.M.: Sì, è uscito prima della *Yearbox*.

L.M.: *Perché c'è voluto più tempo per produrla. Il Water Yam invece venne prodotto da te e da George Brecht?*

G.M.: Be' è stato prodotto da me, lui mi ha solo fornito il testo.

L.M.: *Quindi la prima scatola è stata quella del Water Yam.*

G.M.: Il *Water Yam*, proprio così.

L.M.: *Che era di Bob e George.*

G.M.: No, solo di George Brecht.

L.M.: *George Brecht. Bene; sto pensando al Yam Festival.*

G.M.: *Water Yam* è completo ora, è l'opera completa di George Brecht, stampata su cartoncini.

L.M.: *E quindi quali furono alcune delle altre prime scatole?*

G.M.: Biglie ed enigmi come l'enigma della biglia: "osserva la biglia rotolare in salita", lo consoci?

L.M.: *Certamente.*

G.M.: Questo fu uno dei suoi primi. O una scatola che conteneva un guscio, cioè una conchiglia, e il testo recitava: "disponi le perline in modo tale da non poter mai comporre la parola C-U-A-L".

L.M.: *Quale parola?*

G.M.: C-U-A-L.

L.M.: *C-U-A-L.*

G.M.: Non capita mai. Non sarebbe mai potuto capitare (*ridono entrambi*). Sono conchiglie non perline. Un enigma veramente misterioso (*di nuovo ridono entrambi*). Bob Watts se ne uscì con rocce sulle quali aveva segnato il peso o il volume espresso in centimetri cubici o altro ancora, in seguito, eravamo nel 1964, propose il primo esempio di *food-art*: fece una torta a forma di idrante, no di allarme antincendio.

L.M.: *Non ne fece anche una a forma di Gioconda?*

G.M.: Non lo so, ma so che di torte ne fece molte. Parliamo ora di Dick Higgins che in quel periodo non fece nessuna scatola. Era estremamente impaziente di stampare i suoi lavori, peraltro assai voluminosi, ma io non ce la facevo proprio a stare dietro a tutto ed è

slightly different but not much, like we both featured Jackson MacLow, we both featured Bob Morris and La Monte Young. But we wouldn't show the same compositions, you know, that we would... At the AG we had two of La Monte Young's compositions, No. 3 and 7, and at Yoko's loft it was all 1961 compositions, you know: draw a straight line. And Henry Flynt gave concert at Yoko's loft but a lecture in AG Gallery. So they were a little different there.

L.M.: *This was when you first met Yoko?*

G.M.: Yeah, and everybody else. Well, Dick Higgins; Richard Maxfield, of course, I'd met before, in the school.

L.M.: *Yeah. Can I back up there just a minute? Were you in any of the John Cage classes at the New School?*

G.M.: No.

L.M.: *But the Richard Maxfield classes you were. And that's where you first really made all the connections.*

G.M.: Right. See, my first interest was electronic music.

L.M.: *Were you composing then?*

G.M.: Yeah, I was doing some composing.

L.M.: *Do those exist now?*

G.M.: No, they don't.

L.M.: *Why not?*

G.M.: I don't know what happened to them.

L.M.: *Oh.*

G.M.: Then in 1962, I went to Europe and the plan was to continue... Oh, before I went to Europe we published or at least we put together La Monte Young's *Anthology*, that book, you know, the red book.

L.M.: *I have that here.*

G.M.: Right. So. We couldn't include everything that we had collected, all the materials that we had collected by then, like it didn't have Bob Watts and you know it had very few things by George Brecht and so I thought I would go ahead and make another publication with all the pieces that were not included in *Anthology*. More or less newer pieces. But La Monte wasn't interested in doing a second *Anthology* book. So the initial plan was just to do another, like a second *Anthology* book except graphically it would have been a little more, uh, less conventional than the first one, which means it would have had objects and you know, a different kind of packaging. So really then the idea germinated to use the whole book as bound envelopes with objects in the envelopes. See, we had a couple *objects* already in the first *Anthology*, you know, like the loose Dieter Roth machine holes, things like that. A little envelope with card of La Monte, another envelope with a letter in it, you know, so things like that. Cards that have to be cut up...

L.M.: *Now, you designed that book.*

G.M.: Yeah, I designed that book.

L.M.: *And it was edited by... put together...*

G.M.: La Monte Young and Jackson MacLow.

L.M.: *So then did they suggest the... was this your first publication, the first Fluxus publication, the second one you're talking about?*

G.M.: The second one was going to be the first Fluxus publication but it took a few years to get off the ground. Meanwhile we thought well, we'll do concerts, that's easier than publishing and will give us propaganda like for the publication. Maybe then we'll find people who will want to buy publications because at first we couldn't sell *Anthology* either, you know, so it was just accumulating in a warehouse. So then the idea was to do concerts as a promotional trick for selling whatever

we were going to publish or produce. That's how the Wiesbaden series came by and that's the first time that it was called Fluxus festivals and that's the fall of...

L.M.: *September of 1962, isn't it?*

G.M.: Right. Yeah, September of 1962. And...

L.M.: *Was it being called Fluxus by then?*

G.M.: Yeah. It was called a Fluxus Festival.

L.M.: *Here's my chance then to...*

G.M.: There were 14 concerts in a row.

L.M.: *I'd like to ask about the name Fluxus, I mean, where did that come from?*

G.M.: That came still while we were thinking in New York of what to call the new publication.

L.M.: *When you say "we", you mean you and La Monte.*

G.M.: No, La Monte sort of didn't care and then it was mainly me and my gallery partner, cause he was going to maybe call the gallery that or something. Then the gallery went bankrupt so it didn't matter; he dropped out so he's out of the picture.

L.M.: *He's not an artist.*

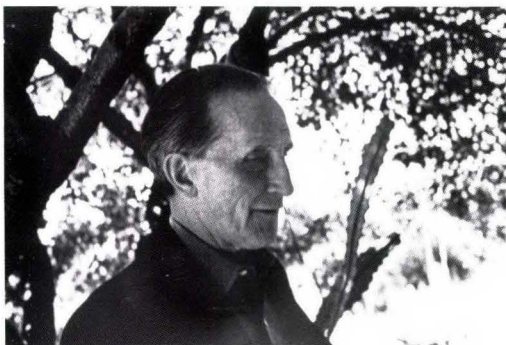
G.M.: No. So basically it was me alone then who finally determined we were going to call that name and the reason for it was the various meanings that you'd find in the dictionary for it, you know, so that it's like it has very broad, many meanings, sort of funny meanings. Nobody seemed to care anyway what we were going to call it because there was no formal meetings or groups or anything.

L.M.: *The name was thought of at first to refer to...*

G.M.: Just to the publication.

L.M.: *A publication called...*

G.M.: Fluxus, and that's it, that was going to be like a book, with a title, that's all.



Marcel Duchamp, *Central Park*
New York, 1980
Arturo Schwarz Collection

per questo che si decise ad aprire una sua propria casa editrice per poterlo stampare da solo. Così è nata la Something Else Press, più o meno grazie all'impazienza, al non volere star dietro alla mia lentezza.

L.M.: *Come ti sostenevi in questo periodo?*

G.M.: Con un lavoro: tutte queste produzioni venivano direttamente dalle mie tasche. Il 90% del mio stipendio serviva a sostenere le produzioni di Fluxus.

L.M.: *E che lavoro facevi allora?*

G.M.: Ero un graphic design, ho lavorato fino al, ah! fino al 1968.

L.M.: *E per chi lavoravi? Non me lo ricordo più.*

G.M.: Per un piccolo studio.

L.M.: *Per persone diverse?*

G.M.: No, un solo posto. Guadagnavo circa diecimila dollari e ne spendevo novemila per Fluxus.

L.M.: *Hai una minima idea di quanto hai speso in totale?*

G.M.: Sì, ce l'ho un'idea. Per Fluxus intendi?

L.M.: Sì.

G.M.: Probabilmente sui cinquantamila.

L.M.: *Hai avuto un qualche ritorno?*

G.M.: No, non ho mai avuto nessun riscontro. Guarda Dick Higgins e a quanto ha perso con la sua Something Else Press, circa mezzo milione.

L.M.: *Posso farti una domanda sciocca? Perché non hai avuto un ritorno? Non faceva parte dell'idea il fatto che il prodotto fosse a basso costo e distribuito in serie...*

G.M.: Allora nessuno li comprava, nessuno. Punto. Aprimmo un negozio a Canal Street, mi sembra fosse il 1964, e rimase aperto per quasi un anno credo, e nonostante ciò non riuscimmo a vendere un solo pezzo in tutto quel tempo.

L.M.: *(Ride.)*

G.M.: Non siamo riusciti nemmeno a vendere un pezzo da 50 centesimi, un foglio di francobolli. E le cose allora non erano care, potevi comprare i fogli "V TRE" a 25 centesimi, o un *Enigma* di George Brecht per un dollaro, le *Yearboxes* allora costavano 20 dollari.

L.M.: *Ed ora invece quanto costano?*

G.M.: Solo per darti un'idea: una *Yearbox* oggi costa 250 dollari, il set completo di 9 numeri di "V TRE" costa 350, e la *Water Yam*, sempre se riesci ancora a trovarla da qualche parte, costa circa 100 dollari, 5 se usata.

L.M.: *Ah, sta a 100 oggi il George Brecht completo. La cosa principale di cui volevo tu parlassi riguardava il diagramma... il business del concretismo. Cosa intendi per concretismo e qual è la sua storia? Vorrei parlare con te di entrambe le cose, la storia dello sviluppo del concretismo e come si è evoluto oggi. La seconda cosa invece è che parte ha avuto l'umorismo in tutto questo e la sua storia perché mi sembra che la tua estetica sia strettamente legata a entrambi i fattori.*

G.M.: È vero. Be' il concretismo è un termine estremamente semplice: e sta a indicare il contrario di astrazione. Questo è quanto dice il dizionario: contrario di astrazione.

L.M.: *Tuttavia questo non vuol dire che una pittura realistica sia concreta?*

G.M.: No, certo. Ma il dipinto realistico non è realistico, è illusorio giusto?

L.M.: *Giusto.*

G.M.: E dunque non è concreto. La pittura concreta potrebbe essere... qualcosa di simile ai *Buchi* di Ay-O, per esempio, i quali sono tutti concreti e non illusioni. Se avessi dipinto dei buchi per farli sembrare buchi, non sarebbero più stati concreti ma illusionistici. Alcuni usano il termine realistico in maniera impropria. Prendiamo per esempio Rembrandt o Leonardo, i loro non sono affatto dipinti realistici ma illusionistici.

L.M.: *Did you think of then Fluxus... You didn't think of it in the beginning the way it's sort of come to be known now, Fluxus sort of...?*

G.M.: As a movement?

L.M.: *Stand... no?*

G.M.: No. It was just the name of a book, the second anthology... Now, then, after we started to do the concerts we started to have little shows, exhibits, too, and that's how we started to make objects, to be sort of multiples, you know, mass-produced. That was still before the yearbook came out, the first Fluxus yearbook. It was couple years before the yearbook came out; now, do you have the second part of the chart?

L.M.: *The second part is folded over there.*

G.M.: Nope, it's missing.

L.M.: *This goes up to 1962 only, I mean, rather...*

G.M.: Yeah, that's what I mean. It goes to 1964.

L.M.: *You know, you never gave me the second part.*

G.M.: All right, I'll have to do it from my memory. Now like around 1964 or so we finally did a, the second *Yearbox*, Yearbook came out, that's the bound envelopes, and didn't sell at all. Maybe we sold two or one copy. They were selling then, I think, \$ 20 or \$ 30 each. Now they're selling for \$ 250. Heh, heh.

L.M.: *This is the Yearbox.*

G.M.: Yeah. See, the objects came out sort of together with those *Yearboxes* and we were not rushing. First objects were quite a few of Bob Watts and George Brecht, especially George Brecht, came out with puzzles and games, things like that. They were, oh, I would say, let's see if it's already on this chart, 1963, his first *Water Yam* events came out, which is now out of print.

L.M.: *So let me see if I...*

G.M.: Objects came from 1963 on.

L.M.: *Okay, the first object then was the...*

G.M.: The *Water Yam*.

L.M.: *Now we're talking about boxes. First publication was the Yearbox, which followed...*

G.M.: No, you could say the *Water Yam* because that's all printed.

L.M.: *Because it came out before, even though it was started later.*

G.M.: It came out before the *Yearbox*.

L.M.: *Because it look longer to produce. The Water Yam then, was that produced by you and George Brecht?*

G.M.: Well, by me, he just gave me the text.

L.M.: *So the very first box was Water Yam.*

G.M.: *Water Yam, yeah.*

L.M.: *That was with Bob and George.*

G.M.: That's just George Brecht.

L.M.: *George Brecht. Well, what am I thinking of, I'm thinking of Yam Festival.*

G.M.: *Water Yam* is complete now, that's complete works of George Brecht really, on cards, printed.

L.M.: *What were some of the other early boxes then?*

G.M.: Ball and quiz puzzles, like the ball puzzle: "Observe the ball rolling uphill"; you know that one?

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: That's one of his early ones. Or a box that contained a shell, seashell, and the text says, "Arrange the beads in such a way that the word C-U-A-L never occurs."

L.M.: *The word which?*

G.M.: C-U-A-L.

L.M.: *C-U-A-L.*

G.M.: Never occurs. It would not occur anyway. (Both laugh.) They are shells, not beads. Very mysterious puzzles. (Both laugh.) Bob Watts came out with rocks he marked by weight or volume in cubic centimeters or whatever and he came out with early food art then, like 1964. Made a fire hydrant, no, fire alarm as a cake.

L.M.: *Didn't he make a Mona Lisa cake, too?*

G.M.: I don't know about that but he made lots of cakes. Then Dick Higgins didn't do boxes in those days. He was very impatient about printing his complete works, which were voluminous, and I just couldn't get to it, so then he decided he would open up his own press and print it. That's how the Something Else Press came about, more or less from his impatience, you know, not wanting to wait for my slow process.

L.M.: *How were you supporting yourself all during this time?*

G.M.: By having a job. So all those productions were right out of my pocket. 90% of my pay went to support Fluxus productions.

L.M.: *What was your job then?*

G.M.: Graphic design. So I worked 'till, oh, I think, 1968.

L.M.: *Who'd you work for? I've forgotten now.*

G.M.: Oh, a small, one-man studio.

L.M.: *Different people?*

G.M.: No, one place. Earned about ten thousand so I spent nine thousand on Fluxus.

L.M.: *Do you have any idea what you totally spent?*

G.M.: I have an idea. On Fluxus?

Ora il primo dipinto concreto potrebbe essere... ecco, come la calligrafia astratta cinese. Questa è concreta, non c'è assolutamente nessuna illusione.

L.M.: *Perché attraverso il gesto...*

G.M.: Esatto... si scrive un carattere. Ora la stessa cosa vale per la musica. Ci può essere musica illusionistica, musica astratta, e ci può essere musica concreta e lo stesso vale per la poesia. Per quanto riguarda la musica prendiamo, per esempio, un'orchestra che suona, questo è astratto perché tutti i suoni sono prodotti artificialmente dagli strumenti musicali. Se l'orchestra sta cercando di imitare un temporale, diciamo come in Debussy o Ravel, questo è illusionistico e tutt'altro che realistico. Ma se usiamo i rumori come il battito delle mani del pubblico, o le scoregge o qualsiasi altra cosa ecco che questa diviene musica concreta. O i suoni delle macchine nelle strade, o una pila di piatti che cade da un ripiano: tutto questo è concreto, non c'è niente di illusionistico e men che meno di astratto. La stessa cosa vale per l'azione. Prendiamo un balletto, che è estremamente astratto... gesti astratti... niente a che fare con la vita di tutti i giorni; tutto è molto stilizzato, definitivamente astratto. Si può essere anche illusionistici in un balletto cercando di imitare, per esempio, qualcosa come un cigno e le sue movenze, il tutto ben lungi dall'essere realistico. Realistico potrebbe essere, vediamo, se si marciasse in cerchio, ecco se ci fosse un balletto come questo. Quei due artisti... hanno fatto una versione di un balletto di Stravinsky in cui c'erano dei soldati che marciavano in cerchio per tutta la durata dello spettacolo. Questo è quello che io chiamerei un balletto concreto.

L.M.: *E quali furono i migliori esempi nelle arti visive e plastiche?*

G.M.: Intendi di arti concrete?

L.M.: *Sì, quali furono le cose che maggiormente ti hanno influenzato, perché vorrei che tu fossi un po' più specifico.*

G.M.: Be', il *ready-made* è forse la cosa più concreta. Non ci può essere niente di più concreto del *ready-made*.

L.M.: *Perché è quello che rappresenta.*

G.M.: Esatto, e il tutto è estremamente concreto. Non c'è alcuna illusione né astrazione. Il *ready-made* è la cosa più concreta. Ora Duchamp pensava principalmente in termini di oggetti *ready-made*, John Cage lo applicò al suono mentre George Brecht, insieme a Ben Vautier, lo estese ulteriormente alle azioni, quelle quotidiane, tipo l'esibizione di George Brecht in cui accendeva e spegneva di continuo una lampadina. Ci siamo? Questa è la *pièce*: accendere una luce e poi spegnerla. È una cosa che fai tutti i giorni giusto?

L.M.: *Ok.*

G.M.: Senza neanche sapere che stai eseguendo un'opera di George Brecht. Vedi, questo è veramente una *pièce* di arte concreta non solo quando la si esegue su un palco ma anche quando la si rappresenta nella vita di tutti i giorni. George ne propose un'altra, due direzioni: giallo e rosso. Ok potrebbe essere la luce dei lampioni che cambia dal rosso al giallo. In ogni caso darei a George Brecht il merito di essere riuscito ad estendere l'idea del *ready-made* al campo dell'azione.

L.M.: *E Ben Vautier?*

G.M.: Anche Ben Vautier, sì.

L.M.: *Quali furono le cose che fece e che seguirono la stessa direttrice?*

G.M.: Be', Ben di qualunque cosa avrebbe fatto un *ready-made*, e come disse lui stesso, avrebbe firmato una guerra come se fosse una sua creazione; questo è un *ready-made*. Tutta la Seconda guerra mondiale in realtà è un pezzo di Ben Vautier.

L.M.: *(Ride.) Non posso concentrarmi quando rido.*

G.M.: Ok.

L.M.: *Così l'idea di firmare... Ma non aveva firmato il mondo?*

G.M.: Il mondo, Dio, la fine del mondo, qualsiasi cosa. Portò il *ready-made* all'assurdità, a un fine assurdo. Non lasciò niente di intatto, firmò tutto. Quindi tutto è di Ben Vautier. Qui si sta già facendo strada l'umorismo no? E per quanto riguarda l'umorismo, ce n'è molto anche nel teatro dei futuristi, oppure anche nella commedia classica come quella di Charlie Chaplin e Buster Keaton. C'è molto umorismo nell'umorismo musicale di Spike Jones. Ora questi possono non aver avuto un'influenza diretta, ma c'erano ed è rimasta ancora oggi la tradizione di fare concerti e musica divertenti. Bob Watts era una specie di appassionato dell'umorismo proprio come, di nuovo, Ben Vautier. Ma direi di essere io quello maggiormente interessato all'umorismo, voglio dire che quello è il mio interesse principale. Anche Bob era molto attratto dalla cosa, mentre per quanto riguarda George Brecht non saprei dire, ma forse anche lui lo era. In generale la maggior parte delle persone che ruotava intorno a Fluxus tendeva ad avere un certo interesse per l'umorismo.

L.M.: *Credi che questo sia qualcosa che manchi nella scena dell'arte in generale?*

G.M.: Proprio così. Persino al tempo dei futuristi l'umorismo era qualcosa di accidentale. Mi spiego meglio: quelli erano maledettamente seri con i loro pomposi programmi. Noi invece proponevamo manifesti divertenti. Voglio dire che i futuristi non avrebbero mai scritto programmi divertenti. Il risultato finale può sì essere divertente, ma il fatto è che loro non avevano intenzione di esserlo. Mi sembra che fossero più interessati al valore scioccante dell'operazione che non al lato umoristico della cosa. Così molte delle scatole che abbiamo fatto sono molto divertenti, per non parlare dei film, dei concerti e degli eventi sportivi; qualsiasi cosa lo era, perfino una cosa seria come la Messa si trasformò in un'operazione umoristica.

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: Probably about fifty thousand.

L.M.: *Has it paid off?*

G.M.: No, it'll never pay off. Look at Dick Higgins, how much he lost on his Something Else Press, like al.m.ost half a million.

L.M.: *May I ask a stupid question? Why didn't it pay off? Because, isn't part of the idea that it's low cost and multiple distribution...*

G.M.: No one was buying it, in those days. Nobody was buying at all. We opened up a store on Canal Street in, what was it, 1964, and we had it open I think almost all year. We didn't make one sale in that whole one year.

L.M.: *(Laughs.)*

G.M.: We did not even sell a 50 cent item, a postage stamp sheet. And things were cheap then. You could buy *V TRE* papers for a quarter, you could buy George Brecht puzzles for one dollar, *Yearboxes* for 20 dollars.

L.M.: *So what do they cost now?*

G.M.: Just to give you an idea: *Yearbox*, a *Yearbox* is 250, complete set of *V TREs* is 350, of 9 issues, and the *Water Yam*, if you can still find any around, is like around 100 dollars. Used to be 5 dollars.

L.M.: *It's a hundred now. This is the complete George Brecht. The basic thing that I wanted you to talk about was, concerning the chart... this business of concretism. What do you mean by concretism and what's the history? I just ask you both questions and then you can take it, the history, how you trace concretism and how that's evolved today. And secondly, what part does humor play in that and how do you trace the history of humor? Because it seems to me that your esthetic is tied up with both of these things.*

G.M.: Yeah, that's right. Well, concretism is a very

simple term, it means the opposite of abstraction. So that's what the dictionary meaning means: opposite of abstraction.

L.M.: *Well, this doesn't mean that a realistic painting is concrete?*

G.M.: No, but the realistic painting is not realistic, it's illusionistic. Right?

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: So it's not concrete, therefore. Concrete painting would be... oh, something like Ay-O's holes. You know, they're all concrete, they're not illusion. If you painted the holes to look like holes, they would not be concrete anymore, they would be illusionistic. Many people call realistic paintings by the wrong terminology. Like Rembrandt or da Vinci. They're not realistic at all, they're illusionistic. Now the first concrete painting would be... oh, like Chinese abstract calligraphy. That's concrete. There's no illusion about it.

L.M.: *Because of gesture being...*

G.M.: Yeah... writes a character. Now, the same thing in music. You can have illusionistic music, you can have abstract music, you can have concrete music. Or you can have poetry the same way. Now in music let's say if you have an orchestra play, that's abstract because the sounds are all done artificially by musical instruments. But if that orchestra is trying to imitate a storm, say, like Debussy, or Ravel does it, that's illusionistic now. It's still not realistic. But if you're going to use noises like the clapping of the audience or farting or whatever, now that's concrete. Or street car sounds, you know. Or a whole bunch of dishes falling down from the shelf: that's concrete. Nothing illusionistic about it. Or abstract. So the same thing with action. You have a ballet, which is very abstract. You make completely concrete... abstract gestures... nothing to do with everyday life. So it's very stylized, very abstract. You can be illusionistic, too, in a ballet where you try to im-

itate something, like a swan, the movement of a swan; that's still not realistic. Realistic would be, let's say, if you marched in a circle, just walked in a circle, like they had a ballet like that. These two artists... they did Stravinsky's ballet in one version like that where the soldiers just marched throughout the whole piece in a circle. That I would call a concrete ballet.

L.M.: *What were the best examples in the visual and plastic arts?*

G.M.: For concrete?

L.M.: *Yeah, what were the things that most influenced you, because you know, I want to try to get you a little more specific.*

G.M.: Well, the ready-made is the most concrete thing. Can't be more concrete than the ready-made.

L.M.: *Because it is what it is.*

G.M.: Right, so that's extreme concrete. There's no illusion about it, it's not abstract. Most concrete is the ready-made. Now, Duchamp thought mainly about ready-made objects. John Cage extended it to ready-made sound. George Brecht extended it further-more, well, together with Ben Vautier, into ready-made actions, everyday actions, so for instance a piece of George Brecht where he turned a light on and off, OK? That's the piece. Turn the light on and then off. Now you do that every day, right?

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: ...Without ever knowing you're performing George Brecht. That's a real concrete piece; you see, not when you do it like a stage piece especially, like every day. He says another one: two directions yellow and red. Alright, it could be street-lights changing from red to yellow. Anyway, I would give to George Brecht a lot of credit for extending that idea of ready-made into the realm of action.

L.M.: *Ma gli stessi principi si possono estendere anche alle performance Fluxus?*

G.M.: Certo, anche se non completamente. Vedi, la ragione per cui sono così interessato a questo è perché ho avuto una formazione da architetto. Voglio dire che questo è il modo in cui un architetto pensa: in termini di funzionalismo; in caso contrario non sarebbe un architetto ma uno scultore o uno scenografo. Se uno è un architetto o un ingegnere, penserà in termini di funzionalità. Anche un matematico pensa allo stesso modo, non a caso il termine funzione fa parte della matematica. Ora nelle *performance*, ma non sempre è così, naturalmente, se si possiede un clavicembalo e si vuole fare un pezzo, la logica vuole che si usi quello strumento. Non si è necessariamente obbligati ad adoperare la tastiera e a suonare un brano di Couperin o di altri, ma si potrebbero utilizzare alcune sue caratteristiche: la forma, la leggerezza, il modo in cui le corde rispondono agli oggetti che gli vengono scagliati contro o altro ancora. Questo sarebbe un modo funzionale di utilizzare il clavicembalo. Un modo disfunzionale potrebbe essere quello in cui, in piedi di fianco allo strumento, si suoni un violino. Noi abbiamo eseguito un pezzo simile a questo, dove un interprete suonava l'armonica stando dentro a un clavicembalo; ma quello fu eseguito come una specie di scherzo, in altre parole si era portati a pensare che una volta aperto il clavicembalo...

L.M.: *Fui io a farlo.*

G.M.: Sì. Fu un bel pezzo. Si pensò, be' il pubblico pensò, che avresti fatto qualcosa o sulle corde oppure dentro lo strumento ed ecco il suono inaspettato e sorprendente dell'armonica che rese il tutto una specie di pezzo a sorpresa. Ma senza alcun dubbio è più ovvio essere funzionali, è più facile, diciamo, essere funzionali durante una *performance*.

L.M.: *Più facile.*

G.M.: Assolutamente, perché in realtà non si impongono così tante limitazioni ma, al contrario, fun-

ziona da aiuto. Ci sono un sacco di strumenti che si potrebbero utilizzare, e questo significa essere funzionali. È un po' più difficile quando si cerca di disegnare gli oggetti in quanto la tendenza è quella di essere semplicemente decorativi e di applicare decorazioni su cose che non hanno nulla a che vedere con ciò che si sta facendo. È un po' come, per esempio, per le cartolerie: voglio dire la maggior parte dei cartolai non ha alcuna funzione, nessuna relazione con l'idea della busta che è quella di racchiudere qualcos'altro. Fu in questo senso che Jaime Davidovich eseguì un pezzo affatto funzionale: ha accartocciato un pezzo di carta e ne ha colorato le pieghe con il risultato di avere un pezzo di carta costantemente spiegate.

L.M.: *Stampate come pieghe?*

G.M.: Sì, direi che è più o meno funzionale: Jaime utilizzò la funzione della carta, fece qualcosa che è tipico, che appartiene alla carta e, vedi, non stampò niente che non avesse nessuna connessione con il foglio.

L.M.: *Ok, bene, visto che quindi siamo su questa terminologia ti voglio chiedere in che modo il funzionalismo, al quale sei particolarmente legato visto il tuo background di architetto, in che modo quindi si differenzia dall'automorfismo tipico di Bob Morris?*

G.M.: Oh, sono due cose completamente differenti. Automorfismo significa una cosa che crea se stessa.

L.M.: *Ok.*

G.M.: Ora, lui è l'unico che io conosca che praticò questa forma d'arte. E fui io a coniare quel termine che credo nemmeno lui abbia mai usato.

L.M.: *Vero.*

G.M.: Questo termine, per esempio, sta a significare... ecco ti faccio alcuni esempi tipici. Bob costruì una scatola che conteneva l'atto della sua stessa creazione: i suoni registrati durante la sua creazione, un nastro magnetico cioè che conteneva questi suoni.

Questo era tutto: semplicemente una scatola che conteneva il nastro della sua stessa creazione. Bob creò un sistema di archiviazione a schede, il tutto simile a quelli utilizzati nelle biblioteche.

L.M.: *Conosco quel pezzo... uno schedario che fa riferimento a se stesso.*

G.M.: ... in cui su ogni scheda venne minuziosamente registrato il momento della propria creazione: dove è stata comprata la carta, dove la scheda, le dimensioni... e come puoi ben vedere tutto questo fu puro automorfismo che però non ha nulla a che vedere con il funzionalismo.

L.M.: *O con il concretismo.*

G.M.: No, direi che è estremamente concreto.

L.M.: *A questo punto vorrei farti delle domande un po' più generali; mi piacerebbe sapere se non hai mai tracciato un parallelismo tra Fluxus e Dada, in quanto Fluxus è un nome che voleva definire, in mancanza di termini migliori, un certo tipo di estetica o di approccio all'espressione, ed è solo in seguito che comparve il nome; ma questa idea della parola che per rappresentare un certo tipo di sensibilità debba essere inventata, non è una cosa che appartiene al movimento Dada?*

G.M.: Sì, be' ... no, non c'è niente di sbagliato.

L.M.: *E quindi abbiamo Merz...*

G.M.: E diventò così alla fine, dopo alcuni anni. Direi comunque che diventò non un gruppo ma piuttosto un modo di vivere, e tu sai cosa intendo. Ora Dada fu senz'ombra di dubbio un gruppo molto ristretto con condizioni di accesso molto severe. Fluxus no, fu più un modo di fare le cose, molto informale, tipo un gruppo comico. È un po' come chiedere a qualcuno, proprio come fece George Brecht: "Sei Fluxus?" quello ti riderà in faccia. È forse più Zen che Dada in senso stretto. Se si chiedesse a un monaco Zen: "Sei Zen?" è probabile che la sua risposta non sarà: "Sì, sono Zen", ma una frase insolita o ti colpi-

L.M.: *And Ben Vautier?*

G.M.: And Ben Vautier, too.

L.M.: *What sort of things did he do that were along these lines?*

G.M.: Well, you see he would make a ready-made out of everything, like he says he would sign a war as his piece; that's a ready-made. The whole Second World War is a Ben Vautier piece.

L.M.: *(Laughs.) I can't focus when I'm laughing.*

G.M.: OK.

L.M.: *So the idea of signing... didn't he sign the world?*

G.M.: World, God, everything, end of the world. Now he is taking the ready-made to absurdity, to the absurd end. He leaves nothing untouched; he signs everything. Therefore, everything is Ben Vautier. So there is a humor coming in already. But otherwise humor, there's a lot of humor in Futurist theater, there's also humor in just straight vaudeville, like Charlie Chaplin and Buster Keaton. There's a lot of humor in musical humor, like Spike Jones. Now, they may not have a very direct influence, but they were still there, so there's still that tradition of doing funny concerts and funny music. And Bob Watts was sort of keen on humor. And Ben Vautier again, but I would say I was mostly concerned with humor, I mean like that's my main interest, is humor. And Bob Watts had a lot of it, that concern. George Brecht, I don't know, maybe quite a lot, too. But generally most Fluxus people tended to have a concern with humor.

L.M.: *Do you think that that's something that had been lacking in the scene in general?*

G.M.: Right, yeah. Even in Futurist times humor was sort of very incidental. I mean, they were very darn serious with their serious manifestos. We came out with funny manifestos. I mean, they would never write funny manifestos. The results may have

looked funny but like they didn't really intend it to be so funny. Like they, you know, they were more interested in shock value than the humor value. So lots of boxes we made are so very humorous, film.s, everything, concerts, sports events, foods, whatever we did, like even serious things like a Mass ended up to be humorous.

L.M.: *Do these same principles though apply to performance, Fluxus performance?*

G.M.: Yeah, right. Well, not as much. You see, the reason I am so concerned with that, is that that's an architect's training, I mean, that's the way an architect thinks, he thinks in functionalism, otherwise he's not an architect, he's a sculptor or stage designer. If he's an architect or engineer he'll think in a functional way. Or a mathematician thinks in functional way, also. Function is a mathematical term. Now in performance, to a certain degree, of course, if you're going to have a harpsichord and you want to do a piece, then obviously you should use the harpsichord for that piece. You don't have to play on the keyboard, you know, and play Couperin or something but you should use some characteristic of the harpsichord: its shape, its lightness or the way the strings respond to objects being thrown into it or whatever. That would be a functional way of using it. And a non-functional way, I would say, would be if you, say, stood next to the harpsichord and played a violin, you know. Now, we have done a piece like that, too, where a performer played the harmonica inside the harpsichord, but that was as a joke, in other words, you thought he opens up the harpsichord...

L.M.: *That was me that did that.*

G.M.: Yeah. That's a good piece. You thought, you know, the audience thought, well, you're going to perform something on the strings or something inside and then you hear harmonica sound coming as a surprise, so it's sort of like a surprise piece. But definitely, see, it's more obvious to be func-

tional, easier, let's say, to be functional in performance.

L.M.: *Easier.*

G.M.: Yeah, definitely, because, you know, you're given not as many limitations, you're given, in fact, help. You're getting all those instruments and you may let yourself use them. So you end up using them. You're being functional then. It's a little harder when you are trying to design objects because the tendency is to become just decorative and just apply decoration on top of things that have nothing to do with what you are doing. You know, it's like, look at the stores that they sell stationeries, I mean, most of the stationers have no function at all, no relationship to the idea of the envelope, which means enclosing something else. Now Jaime Davidovich did a functional piece. He wrinkled up a piece of paper and then painted the wrinkles of paper so that it came out like constantly wrinkled paper.

L.M.: *Printed as wrinkles?*

G.M.: Yeah. I would say that's more or less of a functional, he used the function of a paper, he did something that the paper, that is characteristic of the paper, you know, and didn't print, you know, something that had no connection with the paper.

L.M.: *Well, okay, while we're on this terminology then, how does functionalism, which is sort of a favorite concern of yours because of your architecture background, how does that differ from the automorphism that you have under Bob Morris?*

G.M.: Oh, it's an entirely different thing now. Automorphism means a thing making itself.

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: Okay. So, now, and he was about the only one that I know that practiced that form of art. And I coined that term, he, nobody, I think, has used that term, automorphism.

rà in testa con una canna di bambù. Ecco, non è un gruppo così razionale e non è facile descriverlo con una frase, a causa della sua peculiarità. Ma credo tu stia mettendo troppa carne al fuoco. Fluxus è dotato di umorismo e di funzionalismo, e ne ha un sacco; è estremamente concreto, credo, e ha subito enormemente l'influenza di John Cage, di Duchamp e, anche se in maniera minore, forse anche di Yves Klein grazie a Ben Vautier. In musica è la stessa cosa: abbiamo nuovamente del concretismo proprio allo stesso modo dell'umorismo che, in un certo qual modo, può sconfinare nell'assurdo o, per fare un esempio, nel teatro dell'assurdo. Ora parliamo del monomorfismo, l'hai menzionato il monomorfismo? E un argomento importante che andrebbe discusso ed è proprio questo il punto in cui Fluxus si differenzia dagli *happening*. Vedi, gli *happening* sono eventi polimorfici il che significa che in uno stesso momento possono succedere un sacco di cose, e va bene, è quello che avviene anche nel teatro barocco. Come ben sai, ci potrebbe essere qualsiasi cosa in scena: dai cavalli che trottano ai fuochi artificiali, dai giochi d'acqua a un attore che recita poesie e contemporaneamente anche Luigi XIV che cena. Questo è il polimorfismo il cui significato è: molte forme. Monomorfismo, al contrario, significa: forma unica. Ora la ragione per la quale è così, è perché molte delle cose di Fluxus sono simili alle gag comiche, possiedono un lato umoristico, proprio come le gag. In effetti non lo eleverei a un rango superiore di quello di una scenetta, forse di una buona scenetta.

L.M.: Davvero?

G.M.: Sì.

L.M.: Non consideri Fluxus arte?

G.M.: Io... no. Credo siano buone, ingegnose gag. È quello che facemmo, e non c'è nessuna ragione per cui una gag, se qualcuno la vuole chiamare arte, non lo possa fare, va benissimo. Sai, io credo che quelle di Buster Keaton siano una forma elevata di arte, eh eh, gag visive. Noi non facevamo solo gag vi-

sive, ma anche sonore e di altro tipo. Ora una barzelletta non può essere multiforme; in altre parole non è possibile che vi siano sei attori che, tutti nello stesso momento, raccontino barzellette. Semplicemente non funzionerebbe; è necessario che le storielle vengano raccontate una alla volta.

L.M.: *Perché le barzellette fanno riferimento alle nostre aspettative lineari.*

G.M.: Esatto. Tutta la struttura è lineare e non è nemmeno possibile raccontare due barzellette contemporaneamente, non sarebbe possibile capirle. L'intera struttura di una barzelletta è lineare e monomorfica e credo sia questa la ragione per cui i nostri pezzi concettuali tendono ad avere questa struttura: proprio come una gag. Non puoi nemmeno eseguire tre gag contemporaneamente poiché due di esse andranno perse. Prendi Buster Keaton per esempio, non farebbe mai due gag contemporaneamente, ma esse si susseguono l'una all'altra in veloce sequenza senza mai sovrapporsi. Nel caso succedesse, avremmo solo delle brutte gag. Per questo credo che i fratelli Marx non siano molto bravi nelle scenette: le sovraccaricano, inseriscono molte battute tutte insieme e quindi la maggior parte non vengono colte, a meno di vedere i loro film cinque o sei volte per riuscire a comprenderle tutte.

L.M.: *Una domanda allora: se tu... ok, tu quindi consideri Fluxus non un gruppo vero ma più come una sensibilità di un certo tipo, e certamente non arte elevata ma una gag.*

G.M.: Sì, arte inferiore.

L.M.: *Bene, a questo punto ti chiedo qual è per te il punto più alto raggiunto dalle arti e cosa tu consideri arte elevata.*

G.M.: Be', c'è molta, effettivamente troppa arte elevata; ecco perché abbiamo creato Fluxus.

L.M.: *Paragona Fluxus a...*

G.M.: E l'arte elevata?

L.M.: *E l'arte elevata oggi.*

G.M.: Prima di tutto l'arte elevata è altamente commercializzabile. Puoi vendere un pezzo per mezzo milione o per centomila, davvero molto commercializzabile. Seconda cosa i nomi sono grossi nomi, anch'essi estremamente commercializzabili al punto che basta solo citarne uno perché tutti lo riconoscano tipo Warhol o Lichtenstein. Cita invece Ben Vautier o anche George Brecht: sono in pochi a conoscerli. E oggi, anche quando si dice che una *Yearbox* viene venduta a 250 dollari, sono rari quelli che le comprano. Sono collezionisti speciali che cercano le cose di Fluxus e che sono disposti a pagare quelle somme di denaro solo perché quei pezzi non sono più disponibili. Ma i musei non li acquistano. Ora per arte elevata intendo qualcosa che si può ritrovare nei musei, e Fluxus nei musei non c'è. Fatta eccezione per il Beaubourg e questo grazie a Pontus Hultén; ma anche in questo caso gli oggetti Fluxus non sono stati inseriti nelle collezioni d'arte, ma conservati nella biblioteca, esattamente nella biblioteca dei documenti. Così nemmeno lui considera Fluxus un'arte, ma, al contrario, un documento.

L.M.: *Ma questo non ti da fastidio?*

G.M.: No, effettivamente mi fa piacere.

L.M.: *E per quale motivo ti lusinga?*

G.M.: Perché il nostro intento non è mai stato quello di essere arte elevata. Siamo nati per essere un manipolo di burloni. Un paio di volte ho dato la seguente risposta a un banchiere che mi fece una domanda durante un colloquio per la richiesta di un mutuo. Chiesero a Bob Watts qual era la sua professione e questi rispose di essere stato professore per 25 anni. Quindi chiese a me cosa avevo fatto e cosa facevo, al che risposi: "Faccio scherzetti". "Oh", rispose, "Non farai uno dei tuoi scherzi con questo mutuo no?" (*ride*).

L.M.: *Quanto poco ti conoscevano (ride).*

G.M.: (*Ride*.) Ora prendiamo i nostri primi manife-

L.M.: *Uh-huh.*

G.M.: By that is meant, for instance, I'll give you some classic examples of this. He built a box which contained its own making: sound of its own making, a tape, the making of that box. And that's all it was, it was just a box with tape inside of its own making. He made a filing system, the whole like a library card filing system.

L.M.: *I know that piece... a file that refers to itself.*

G.M.: ...where every card described its own making: where he got the paper, where the card, what size, and you know, like everything was pure automorphism, you know, but, like, that has nothing to do with functionalism.

L.M.: *Or concretism?*

G.M.: Well, it's very concrete.

L.M.: *I want to just get a few catchall kind of questions here. I wanted to know if you made a connection between Fluxus and Dada, in that Fluxus is a name that's applied to, let's say, for lack of a better word, a certain sort of esthetic or approach to expression and then there were words, this idea of a word being kind of invented to represent a sensibility, Dada has that.*

G.M.: Yeah, well... there's nothing wrong there.

L.M.: *And then there's Merz...*

G.M.: It became that, eventually, after a few years, it became I would say not a group, but more like a way of life, you know. Now Dada was definitely a tight group with a strict membership. Fluxus is not. It's more like a way of doing things, you know. Very informal, sort of like a joke group. It's like if you ask people like George Brecht, "Are you Fluxus?" then he'll just laugh at you. It's more like Zen than Dada in that sense. If you ask a Zen monk, "Are you Zen?" he probably won't reply by saying, "Yes, I'm Zen." He'll give you some odd answer, like hit you on the head with a stick. So, it's not that rational of

a group. It's not easy to describe it in just a sentence, its characteristics. But I think like you carry many things over. It has the humor; it does have the functionalism, a lot of that; it is very concrete, I think; it has influences of like John Cage, tremendous influence, and Duchamp, and to a slight degree maybe Yves Klein by way of Ben Vautier. And in music, the same thing, concretism again, like humor may branch out into absurdity and things like that, or absurd theater. Now by monomorphism, you mentioned monomorphism, that's an important item which should be mentioned. That's where it differs from Happenings. See, Happenings are polymorphic, which means many things happening at the same time. That's fine, that's like Broque theater. You know, there would be everything going on: horses jumping and fireworks and water-play and somebody reciting poems and Louis XIV eating a dinner at the same time. So, that's polymorphism. Means many, many forms. Monomorphism, that means one form. Now, the reason for that is that, you see, lot of Fluxus is gag-like. That's part of the humor, it's like a gag. In fact, I wouldn't put it in any higher class than a gag, maybe a good gag.

L.M.: *Really?*

G.M.: Yes.

L.M.: *You don't consider Fluxus art?*

G.M.: I... no. I think it's good, inventive gags. That's what we're doing. And there's no reason why a gag, some people, if they want to call it art, fine, you know. Like I think gags of Buster Keaton are really a high art form, you know, heh, heh, sight gags. We do not do just sight gags: sound gags, object gags, all kinds of gags. Now, you can't have a joke in multiforms. In other words, you can't have six jokers standing and telling you six jokes simultaneously. It just wouldn't work. Has to be one joke at a time.

L.M.: *Because jokes apply to our linear expectations.*

G.M.: Right. The whole structure's linear and you can't have even two jokes simultaneously; you don't get it. So the whole structure of a joke is linear and monomorphic and I think that's why our concept pieces tend to be that way; it's like a gag. You can't have three gags simultaneously either, you're just going to miss two of them. You'll get one and miss two. Watch Buster Keaton. He'll never have two gags at the same time. They follow one another very quickly, but they will not be simultaneous. And if they're simultaneous, usually they're bad gags. That's one reason I think the Marx Brothers are not that good on gags because they just overcrowd them. They just, you know, put many gags together and then you just miss it unless you see their film five, six times and you can sort the gags all out.

L.M.: *Question, then. If you, okay, you consider Fluxus not really a group but a sensibility, kind of, and you don't consider it high art, you consider it gag.*

G.M.: Low art. Yeah.

L.M.: *Yeah. What do you consider the state of the arts at this point and what do you consider high art?*

G.M.: Well, there's a lot, too much, high art, in fact; that's why we're doing Fluxus.

L.M.: *Compare Fluxus and...*

G.M.: And high art?

L.M.: *And high art today.*

G.M.: First of all, high art is very marketable. You can sell for half a million, you can sell for 100,000. You know, very marketable. Second, the names are big names, they're marketable names. Like, you just have to mention the name and everybody knows, like you mention Warhol, Lichtenstein, everybody knows. Mention Ben Vautier, even George Brecht, very few people will know. And now even when they say a *Yearbox* sells for 250, there

sti, quando erano ancora seri come nel primo o nel secondo anno. Erano tutti una specie di manifesto anti-arte e tutti tendevano a indirizzarsi contro quelle forme di arte che ognuno praticava. Come vedi ogni cosa è connessa a John Cage. Quando diceva che è possibile ascoltare i rumori della strada e contemporaneamente vivere quest'esperienza come se fosse arte, ecco che non si ha più bisogno dei musicisti per comporre la musica. Ascoltando i rumori della strada ognuno può essere il proprio musicista. Se si riesce ad avere un'esperienza dell'arte attraverso l'esibizione di George Brecht che accende e spegne in sequenza una lampadina, allora tutti siamo artisti no? Si elimina in maniera totale l'artista inteso come professione. Se all'esperienza della vita quotidiana, ai *ready-made* di tutti i giorni, si potesse sostituire l'esperienza dell'arte, si eliminerebbe in maniera definitiva il bisogno degli artisti. Vorrei aggiungere inoltre che sarebbe certo bellissimo riuscire a percepire l'esperienza dell'arte attraverso una sedia, per esempio, di Charles Eames. In questo caso si avrebbe un'ottima sedia oltre a un'esperienza artistica nel momento in cui ci sediamo. Si prenderebbero due piccioni con una fava oltre a non aver bisogno di artisti, anche se in questo caso non potremmo fare a meno di Charles Eames, eh eh...

L.M.: *Questo vorrebbe dire ritornare nuovamente a una specie di funzionalismo.*

G.M.: Questo era il punto, io spingevo in quella direzione.

L.M.: *Ah, ah, d'accordo...*

G.M.: Bob Watts fu probabilmente quello più contrario al funzionalismo e noterai che molti dei suoi pezzi sono assolutamente disfunzionali.

L.M.: *Be', alcuni lo sono.*

G.M.: Per esempio le cartoline.

L.M.: *A volte si prendono gioco della funzione.*

G.M.: No. Semplicemente non c'è alcuna relazione. Bob fece una cartolina che non era affatto una cartolina, mentre quella di Ben Vautier era estremamente funzionale, anche nel nome: *La scelta del postino*. Su un lato della cartolina si poteva scrivere un indirizzo e incollare un francobollo, e sull'altro lato si poteva fare la stessa cosa. Questo è funzionalismo.

L.M.: *Giusto.*

G.M.: Usa il mezzo per una *pièce*: quando la cartolina viene usata capisce il medium e lo utilizza per la sua *pièce*. È strettamente correlato al modo in cui la rappresentazione viene composta. Ma se affranchi la cartolina con la tua faccia, che succede?

Trascrizione di Larry Miller da un'intervista su videotape con George Maciunas, 24 marzo 1978.

are very few collectors who will collect them, they're just special collectors of Fluxus things and they're willing to pay those prices because they're just not available any more. But museums don't buy it. Now high art is something you find in museums. Fluxus you don't find in museums. Museums just don't have it. The only exception is the Beaubourg and that's only because of Pontus Hulten, and even then, he has all the Fluxus things in the library, not in collections of art, but in the library he has documents. So he doesn't consider it art either; he considers it a document.

L.M.: *But that doesn't bother you?*

G.M.: No, in fact it pleases me.

L.M.: *Why does it please you?*

G.M.: Because we've never intended to be high art. We came out to be like a bunch of jokers. In fact, I gave a couple times an answer, to questions one banker asked me when we applied for a mortgage. They asked Bob Watts what was his profession, he said, well he was a professor for twenty-five years. Then they asked what do I make and what do I do and I said "I make jokes!" "Oh," they said, "you're not going to make a joke out of the mortgage now will you?" (Laughs.)

L.M.: *Little did they know. (Laughs.)*

G.M.: (Laughs.) Now, like our early manifestos,

when they were still serious, like the first or second year, they were all anti-art sort of, and all tended to be towards the sort of forms that everybody could do. You see, it's all connected with John Cage. When John Cage says that you can listen to street noise and get art experience from that, then you don't need musicians to make music. Everybody can be his own musician and listen to street noises. If you get art experience from the George Brecht piece of turning the light on and off every evening or morning, everybody is that, you see? You're leaving the whole professional artist completely. If you can get from everyday life experience, from everyday ready-mades, you can substitute art experience with that, then you completely eliminate the need of artists. All I would add is that I would say, well, even better would be to obtain an art experience from a chair by Charles Eames, let's say. Then you have a good chair you can sit on, plus you have an art experience when you sit on it. You kill two birds with one stone and still have no artist needed, but you need then somebody like Charles Eames, heh, heh.

L.M.: *So that's getting back to sort of like functionalism again.*

G.M.: That you see was my, I was pushing him.

L.M.: *Uh-huh. Okay.*

G.M.: Bob Watts was probably the one who dis-

agreed most with functionalism and you'll notice there are many of his pieces that are completely non-functional.

L.M.: *Well, some of them are.*

G.M.: For instance, postcards.

L.M.: *They make a joke of function some times.*

G.M.: No, there's just no connection. Bob made a postcard that has nothing to do with a postcard. Now, Ben Vautier will do a very functional postcard where he has one called *Postman's Choice*. On one side of the postcard he'll write one address with a stamp and on the other, another address with a stamp. That's functionalism.

L.M.: *Yeah.*

G.M.: He's using the medium for a piece. Now the postcard is used, he understands the medium and he uses the medium for his piece. It's closely connected to the way the piece is composed. But if you stamp your own face on the postcard, so what?

Transcript of the videotaped interview with George Maciunas by Larry Miller, March 24, 1978.

Henry Martin

Henry Martin: *Nel corso della sua quasi ventennale esperienza di editore, lei è stato attivo in tanti settori. Qualcuno l'ha definita l'editore di Fluxus, ma la gamma dei suoi interessi è molto più ampia e va da Fluxus agli azionisti viennesi, dalla poesia concreta, sonora e visiva ad artisti anomali come Robert Lax e Sari Dienes, musicisti quali Robert Ashley o il gruppo spagnolo Zaj, con Hidalgo, Marchetti ed Esther Ferrer, e l'elenco potrebbe continuare. Sembra che lei lavori con tutti i rami di quella che forse considerava un'unica famiglia allargata. Mi chiedo come definirebbe una tale famiglia.*

Francesco Conz: Fu Hermann Nitsch a mettermi in contatto con gli artisti di Fluxus, prima di tutto con Joe Jones. Così cominciai a invitare la gente che trovavo più interessante ad Asolo, dove vivevo all'epoca. Oltre a Jones, c'erano Nam June Paik e Charlotte Moorman, Philip Corner e Alison Knowles, Emmett Williams, Takako Saito e Carolee Schneemann. Vennero anche Dick Higgins e Nitsch, un sacco di gente insomma. La mia prima edizione del 1972 era dedicata proprio a loro, a tutte le persone che erano venute ad Asolo. Alcune di queste prime edizioni sono parzialmente o completamente sconosciute al pubblico. Quella dedicata a Paik, per esempio, è estremamente complessa e di difficile divulgazione. È una storia virtuale di tutte le opere che Paik ha realizzato da solo o con Charlotte Moorman, basata sulle fotografie di Peter Moore. Quest'ultimo venne ad Asolo da New York con la moglie Barbara e la loro figlia e insieme scegliemmo le foto. Con la collaborazione di Paik e Charlotte imbastimmo una sorta di retrospettiva organizzata in una scatola enorme contenente l'intera storia delle loro collaborazioni aggiornata al 1975 circa: le foto di tutte le loro *performance*, i facsimile degli atti del processo intentato a Charlotte per oscenità e pornografia musicale, alcuni dei poster originali dei Festival d'avanguardia organizzati da Charlotte e anche un gruppo di disegni e un'edizione di diciotto serigrafie. All'epoca Paik era ancora ampiamente sconosciuto. Lui e Charlotte fecero una *performance* in una vigna accanto a casa mia, di cui

realizzammo una documentazione fotografica, anch'essa parte dell'edizione. Questo fu solo l'inizio di tutte le cose che accaddero ad Asolo, per anni sede di una specie di *happening* perenne, teatro di eventi o rituali moderni, che poi è il modo più chiaro, opportuno e significativo per definirli. Geoff Hendricks per esempio fa rituali: quando lo osservi non puoi fare a meno di pensare a uno sciamano o a un sacerdote. Geoff venne ad Asolo per portare a termine una sorta di cerimonia transcontinentale intitolata *Between Two Points*, poi documentata in un libro. Sempre ad Asolo Philip Corner fece le sue *Metal Meditations*, Joe Jones la *Music Bike* mentre Alison Knowles realizzò un pezzo dal titolo *Leone d'oro*. C'erano anche molte cose di Nitsch, tra cui una scatola di foto documentarie e ovviamente la sua *Asolo Room*. Günther Brus creò un environment con nove grandi dipinti su tavola, intitolato *La croce del Veneto* e Otto Mühl realizzò una serie di opere gestuali ispirate alla sua "Kommune", all'epoca in grande espansione.

H.M.: *In precedenza aveva aperto una galleria a Venezia, per poi abbandonarla quasi subito. Come lei stesso ha più volte notato, Nitsch la introdusse in un mondo dell'arte completamente diverso, eppure questo non basta a spiegare il motivo per cui improvvisamente l'idea stessa di una galleria dovette sembrarle incongrua.*

F.C.: Motivi di vario genere mi spinsero a rinunciare alla galleria, compresa la mia scarsa abilità commerciale, dovuta soprattutto al mio attaccamento alla produzione di quegli artisti con cui sono in qualche modo impegnato. È un coinvolgimento molto profondo e personale il mio, mentre il rapporto del mercante con l'arte deve essere uguale a quello del droghiere con le patate. Anche all'epoca in cui aprii la galleria – che infatti chiamai "Galleria d'arte moltiplicata" – sapevo che quello che avrei voluto fare veramente era l'editore, un mestiere molto più creativo e attivo.

H.M.: *Anche in veste di collezionista lei non sembra*

Henry Martin

Henry Martin: *You've been working as a publisher for almost twenty years, and you've covered a great deal of ground. You're sometimes thought of as a Fluxus publisher, but the range of your interests is very much wider than that, from Fluxus, to the Vienna Actionists, to concrete, sound and visual poetry, and then to various anomalous artists like Robert Lax or Sari Dienes or musicians like Robert Ashley, or the Spanish Group Zaj, with Hidalgo, Marchetti, and Esther Ferrer, and the list could go on and on. You seem to work with any number of the branches of what you possibly think of as a vast and extended family, and I wonder how you'd define that family.*

Francesco Conz: It was Hermann Nitsch who put me in touch with the Fluxus artists, first of all by way of Joe Jones, and I began to invite the people who interested me to come and work for a while in Asolo, which is the town where I was living at the time. There was Jones, Nam June Paik and Charlotte Moorman, Philip Corner and Alison Knowles, Emmett Williams, Takako Saito, and Carolee Schneemann, Dick Higgins came as well, and Nitsch, any number of people, and these were the people, the people who came to Asolo, who were at the center of the first of my editions in 1972. Some of these first editions have never even been seen, or have been shown only partially, like the edition, for example, that I did with Paik. That Paik publication is extremely complex, and showing it isn't easy. 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 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, and reproductions of the records made in the courts 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 Avant-garde Festivals, and a group of drawings as well, and silkscreen prints pulled in an edition of eighteen. 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. And that's only the beginning of the things that took place in Asolo, which 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 was documented as a book. Philip Corner did his *Metal Meditations* in Asolo, Joe Jones did his *Music Bike*, Alison Knowles did the work called *Leone d'oro*, and there was also lots of work with Nitsch. Nitsch did a box of documentary photographs, and of course his *Asolo Room*. 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 "Kommune."

H.M.: *Previously you'd opened a gallery in Venice, but almost instantly abandoned it. You always remark that Nitsch introduced you to a whole different world of artists, but still that doesn't explain why the very idea of a gallery should suddenly have seemed inappropriate.*

FC.: There were all sorts of reasons for giving up that gallery, including the reason that I'm not very good as dealer, since I'm far too attached to the art of the artists I get involved with. It's a very deep and personal involvement, and a dealer has to deal with works of art in just 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 moltiplica-



George Maciunas, Shigeko Kubota,
Francesco Conz, 1973
New York

Foto firmata da / Photo signed by F. Conz
Collection Bonotto Archive

interessato solo al possesso delle opere d'arte: spesso preferisce commissionare un lavoro, discutere e finanziare un progetto nuovo o non ancora realizzato invece di acquistare un pezzo già esistente.

F.C.: Si ricordi che ha a che fare con uno strano tipo di collezionista. C'è sempre un bel po' di feticismo nel mio modo di gestire le cose. Il collezionismo per me serve a tenere unite le cose, conservarle, catalogarle, metterle da parte in un luogo sicuro. Il collezionismo è un impulso o addirittura una tendenza compulsiva che alcuni hanno dentro di sé, qualcosa che non so bene come definire. Alcuni sono ladri semplicemente perché l'istinto li spinge a rubare, altri hanno una naturale predisposizione alla santità e poi ci sono persone con l'istinto del collezionista, il quale va in cerca di cose preziose allo scopo di chiuderle in un luogo sicuro e passare un sacco di tempo a contemplarle. È molto simile all'accumulo di provviste. Mi auguro di poter avere un giorno una casa enorme, una villa o un castello capace di contenere tutte le cose che possiedo così da poterle disporre secondo un ordine chiaro e di avere un posto per ciascuna di esse, uno spazio per questo e uno spazio per quello, cioè uno spazio per ogni artista. Ma allora sono abbastanza sicuro che metterei una tenda o un drappo davanti a ciascuna opera per evitare che altri la guardino.

H.M.: *Davvero lei colleziona cose con l'idea di nasconderle?*

F.C.: Beh sa, non è mica come fare la spesa al supermercato. Gli artisti e le loro opere mi coinvolgono intensamente, e le cose che colleziono entrano profondamente a far parte della mia vita. Gli artisti con cui lavoro sono anche le persone con le quali vivo, e gli oggetti delle mie collezioni sono stati acquistati direttamente da loro, oppure sono cose che ho chiesto loro di fare per me. Non vedo perché dovrei avere il desiderio di mostrarle in giro o trasformarle in una specie di esposizione pubblica. Questo non ha niente a che fare col collezionismo. Qui si tratta di oggetti destinati a poche persone selezionate, per-

sone che li comprendono davvero, che partecipano della loro essenza, che la condividono o ne sono appassionatamente coinvolti. Tutto questo fa parte dell'esperienza dell'arte nel suo complesso. È come il tesoro di San Marco: vai a Venezia e pensi di andare a vedere il tesoro di San Marco ma non ti aspetti certo di trovarlo esposto sulla piazza. Non è come con i piccioni e i venditori di noccioline, magari col tesoro messo da una parte in una teca di vetro. Per vederlo devi andare nella tesoreria, un luogo che si trova nei recessi della basilica, protetto da un sistema di sorveglianza elettronica. Per poter entrare devi prima parlare col sacrestano, che forse aprirà la porta per lasciarti entrare. Il giro turistico prevede la visita delle piazza e poi dell'interno della chiesa, ma il tesoro è segreto, protetto dalla vista, e soltanto coloro cui interessa veramente e che sanno dove si trova lo vedranno.

H.M.: *Per lei il collezionismo è un'attività molto privata, ma certamente avrà un diverso atteggiamento per quel che riguarda le pubblicazioni.*

F.C.: Certo. Una delle ragioni per cui faccio l'editore è che c'è tutta un'attività della mia vita che devo finanziare, e trattare opere originali non mi interessa, se non altro perché la trovo una cosa troppo dolorosa. Ogni pezzo originale è come un figlio unico, e chi può separarsi dal suo unico figlio? Ma quando un'opera prende la forma di un'edizione, diventa qualcosa che posso tenere e al tempo stesso lasciar andare, anche se le mie edizioni non sono proprio facili da vendere. Fanno parte di un'avanguardia continua che non suscita l'interesse generale, e generalmente i collezionisti seguono un preciso ordine gerarchico: prima di tutto vogliono le opere più antiche degli artisti che gli interessano, quando queste non si trovano più cercano quelle più recenti, e solo quando anche queste diventano rare e costose cominciano a pensare alle edizioni. Questo modo di pensare induce a volte a terribili errori.

Ci sono edizioni dada e futuriste non meno preziose delle cosiddette opere originali. Ma ciò ac-

cade solo se l'artista è già ampiamente riconosciuto. C'è poi il fatto che le mie pubblicazioni possono anche essere di enormi dimensioni perché sono concepite come documentazioni. La mia edizione degli *Automatische Zeichnungen* di Gerhard Rühm è una collezione completa di oltre 55 opere grafiche: un collezionista si chiede sempre cosa diavolo potrebbe mai farci con tutta questa roba, non può mica appenderla per intero sulle pareti del salotto. E che cosa farebbero i collezionisti con le cose di Milan Knížák, Ben Patterson o Eric Andersen, da me pubblicate? Knížák ha fatto tre copie di ciascuna delle nove composizioni di ceramica a grandezza naturale. Ben Patterson ha creato un'edizione di dieci letti a due piazze Fluxus; Eric Andersen ne ha fatta una su tela che misurava 1,50 x 48,70 metri, una stampa serigrafica in dieci copie con 107 colori, uno schermo per ogni colore. Gli stampatori hanno calcolato che per ogni singolo pezzo hanno percorso 9 chilometri camminando avanti e indietro con lo schermo in mano.

La maggior parte dei collezionisti non riesce ancora a capire che la cosa interessante nel possedere un'opera d'arte non ha molto a che fare con il desiderio di mostrarla pubblicamente. Molti non capiscono la ragione per cui il tesoro di San Marco debba rimanere chiuso in una sacrestia privata. Ma sono convinto che le cose cambieranno e la gente inizierà a sviluppare una sensibilità per tutta una gamma di valori nuovi che si stanno evolvendo. Il fatto che le mie edizioni siano così pesantemente basate sulla fotografia spesso confonde le persone, questo perché non capiscono che la fotografia è un'arte o meglio una tecnica in via di estinzione. Inoltre, sono sicuro che il valore di un certo genere di fotografie – valore in termini di arte o forse di sostituto dell'arte, della pittura o di altri tipi di immagini – non sarà del tutto chiaro fino a quando questa tecnica non diverrà totalmente obsoleta. Ma è proprio questo il suo destino. Già oggi la tecnologia digitale in continuo sviluppo permette la creazione di documenti e immagini che possono essere viste su uno schermo televisivo. L'intero procedimento fotografico sarà dimen-

ta," 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.

H.M.: *Even as a collector, you're not simply interested in owning works of art, and you often prefer to commission a work, or to discuss and finance a new or previously unrealized project, rather than offer to purchase a piece that already exists.*

F.C.: You have to remember that I'm a fairly curious sort of collector. There's an awful lot of fetishism in the way I go about it. Collecting, for me, is all for the purpose of keeping things together, preserving them, keeping track of them, cataloging them and setting them aside in a place where I can feel that they're safe. Collecting is an impulse, or even a compulsion, that some people simply have inside them, and I wouldn't quite be able to define it. Some people are thieves, because they're simply possessed by an instinct for theft, there are other people who have saintly instincts, and then there are people whose instincts make them collectors, which means searching out things that strike them as precious and setting them aside and locking them up and spending lots of time at looking at them. It's very much like hoarding. 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.

H.M.: *Can you really collect things with the idea of hiding them?*

F.C.: You know, it's not at all like buying things at the supermarket. I get to be highly involved with an artist and the work the artist makes, and the works I collect are very intensely a part of my life. The artists I work with are the people I live with, and the things I

collect have always been purchased directly from the artists, or sometimes I've asked the artists to make them for me; there's no real reason for me to want to show them around or to turn them into some kind of public display. That has nothing to do with it. These are things for a few select people who really understand them, people who participate in what they're all about, somehow sharing in what they're all about, people who are passionately involved in what they're all about. That's a part of the whole experience of art. It's like the treasures of St. Mark in Venice. You go to Venice to take a look at the treasures of St. Mark, but certainly you can't expect to find them displayed in the square. I mean it's not the same experience as the pigeons and the peanut vendors, maybe with the treasures in a few glass cases sort of off to one side. It's not that sort of thing at all. The treasures are in the treasury and the treasury's protected in the depths of the church; there's a system of electronic surveillance, and before you get to see them you go and talk with a sacristan, and maybe he'll open the door to let you in. The general run of tourists will walk around the piazza and then visit the church, but the treasures are secret and out of sight and the only people who see them are the people who are really interested and who already know they're there.

H.M.: *You think of collecting as a very private activity, but your attitude must be different with respect to the editions you publish.*

F.C.: Sure. Part of the reason for creating editions is that there's a whole life activity that I have to finance, and dealing original works is something that doesn't interest me, if only because I'd find it far too painful. Each original work is like an only child, and how can you separate yourself from an only child? But when a work takes the form of an edition, it's something I can keep and let go of at one and the same time, even if my editions aren't really easy to sell. They're a part of a continuing avant-garde that doesn't have a lot of general appeal, and collectors, ordinarily, are careful to observe a kind of pecking order. First they

want the older works of the artists who interest them, and then the newer works when the older works can no longer be found, and it's only after the newer works become rare and expensive that collectors finally get around to thinking about the editions, even if thinking like that can be a terrible mistake.

There are certain Dada and Futurist editions and publications that are no less valuable than the so-called original works. But none of that can happen until after the artists have been widely recognized. There's also the fact that the works I publish can be really quite huge since they're conceived of as documents or documentations. My edition of Gerhard Rühm's *Automatische Zeichnungen* is a complete collection of a good fifty-five graphics, and a collector always asks himself what the hell he could possibly do with fifty-five graphics, I mean he's not very likely to be able to hang them all up on his living-room walls. And what could most collectors do with the things I published by Milan Knížák, or Ben Patterson, or Eric Andersen? Knížák did three copies each of nine life-size ceramic compositions. Ben Patterson did an edition of ten Fluxus double-beds. Eric Andersen made an edition on cloth that was five feet high and a hundred and sixty feet long; that was a silkscreen print in ten copies, with one hundred and seven colors, a screen for each color, and the printers at one point calculated that for each individual piece they walked back and forth with the screens in their hands for over nine kilometers.

Most collectors haven't yet managed to understand that the point in owning a work of art doesn't have to have very much to do with the idea of wanting to display it. Not everybody sees the point of having the treasures of St. Mark put away in a private sacristy. But I'm convinced that things are going to change, and that people will begin to be sensitive to a whole array of new and developing values. People are often confused by the fact that my editions are often so heavily based on photography, but that's because they haven't understood that photography itself is a dying art, or rather a dying technique. I'm

ticato, come è accaduto per la lavorazione delle enormi pietre litografiche necessarie e realizzare i manifesti di Toulouse-Lautrec. Allo stesso modo cambierà l'atteggiamento nei confronti della fotografia e man mano che le altre arti come la pittura, la scultura e la ceramica scompaiono e deviano sempre più verso semplici forme di artigianato, la gente comincerà a sentire il bisogno di iconografie sostitutive.

Si tratta di un processo molto ampio: per come la vedo io tra venti o trent'anni la religione sarà sostituita dall'arte, perché anche la religione ormai sta per diventare uno dei tanti partiti politici. Le chiese sono già deserte, le strade non sono più percorse dalle sontuose processioni di un tempo; non c'è più quel senso di mistero e di potere che in passato era così strettamente legato all'essenza della vita religiosa – come Matthew Arnold osservò più di un secolo fa.

Oggi le chiese organizzano riunioni, picnic e incontri di baseball non molto diversi da quelli organizzati da chiunque altro; mettono in atto programmi per tenere i bambini lontano dalla strada o aiutare chi ha problemi di droga, e questo è buono e giusto, ma le stesse cose fanno i partiti o gli assistenti sociali. Non esattamente identiche, ma questo è il punto: il fatto che siano quasi uguali o comunque facciano parte di un unico contesto sociale fa sì che quando ti metti a cercare le differenze ti trovi davanti proprio quel genere di distinzioni che separa le opinioni di un partito politico da quelle di un altro. Le loro proposte competono con quelle leggermente diverse che chiunque altro può avanzare, forse sono più sensibili alla paura della morte e alla giustizia divina, ma questa non è altro che la linea del partito o la linea che suscita l'attrazione di un certo pubblico che pensa e reagisce in un certo modo o nei termini di una certa ideologia.

Nel frattempo conventi e monasteri vengono convertiti in hotel di lusso, così chi sente il bisogno di condurre vita monastica deve andare da qualche altra parte. Ed è proprio qui che l'arte può esercitare il ruolo che di fatto già esercita. Invece di chiudersi in convento e meditare su Dio, la visione moderna della vita spirituale ha molto più a che fare con una vo-

cazione privata a leggere certi libri e formulare certi pensieri ed essere coinvolti in certi processi che sono il fulcro dell'arte d'avanguardia. E quest'arte di avanguardia che sostituisce la religione ha già i propri santi e per rimanere in contatto con loro la gente si rivolgerà alla fotografia: è questo il genere di fotografia che mi interessa. Penso alle foto fatte da persone come Peter Moore – a tutte le foto sull'avanguardia che ha cominciato a scattare negli anni sessanta. Penso al mio archivio fotografico del Guerrilla Art Action Group o alla documentazione che ho raccolto e pubblicato sull'opera e la vita di Schwarzkogler. Parlo di fotografie che ritraggono autentici avvenimenti storici: un giorno la gente ne avrà bisogno perché in futuro queste cose saranno considerate le nostre reliquie, i nostri feticci, i nostri *incunabola*.

Spero di poter un giorno pubblicare tutte le foto che ho fatto io, perché questa è un'altra parte importante delle mie varie attività. Ovunque io vada, ogni volta che mi trovo con un artista ho sempre con me una macchina fotografica. Ho scattato centinaia di fotografie, e sono tutte insolite, anomale, perché restituiscono immagini inconsuete degli artisti, ti fanno intuire il genere di vita che conducono. Un giorno queste foto saranno molto importanti, quando la gente avrà imparato a guardare gli artisti da un'altra visuale, che non è ancora comune, vedendoli come sono veramente. Sono le foto dei santi della nuova religione, immagini molto poco ufficiali, perché qui i santi bevono, mangiano o giocano a volley, fanno una doccia, dormono, giocano ad acchiapparella in un fienele o fanno un milione di altre cose degne di essere ricordate oltre alle loro opere.

H.M.: *Ma quando parla della santità degli artisti che la interessano, a che cosa si riferisce con precisione? Dove vede tutta questa santità?*

F.C.: È proprio ciò che sono: i nuovi santi. Stiamo parlando di gente che ha qualcosa di importante da dire su tutto il nostro sistema di vita, gente che ha mosso obiezioni molto radicali mostrando una dedizione per un altro tipo di coscienza, una diversa consape-

volezza. I santi che la Chiesa tenta ancora di offrirci – compresi quelli nuovi, più umani – oggi non hanno semplicemente più alcun senso. Non c'è più posto per i santi della religione, mentre posso pensare a Robert Lax come a un santo. Questa è esattamente l'impressione che mi fece non molto tempo fa, quando venne a trovarmi a Verona. E chi è più santo di George Brecht? Sant'Antonio andò in convento, si astenne dal bere e dal mangiare, ma gli esseri umani di oggi non hanno bisogno di cose come queste: non abbiamo bisogno di flagellarci o metterci il cilicio o avvelenarci con radici nauseabonde.

George Brecht sarebbe potuto facilmente diventare uno degli artisti più celebri al mondo, con opere vendute agli stessi prezzi di quelle di Joseph Beuys o Jasper Johns. Ma questo non è il suo genere di vita, non è ciò che gli interessa. Lui vive in una sorta di rinuncia, e conduce in pratica un'esistenza monastica; risponde solo in parte alle lettere e parla solo al telefono previo appuntamento. Le sue rinunce, i suoi rifiuti sono radicali quanto quelli di San Francesco nel Duecento. La sua è l'affermazione di un insieme di valori totalmente diverso, valori mentali, spirituali o contemplativi che sono semplicemente assenti nella società che ci circonda. Le figure spirituali che la Chiesa ci presenta, come Madre Teresa o il papa per esempio, dipendono in ultima analisi dalla stessa gigantesca macchina pubblicitaria che domina tutta la nostra società. La maggior parte delle foto del papa lo ritrae mentre scende da un aereo: il papa è in primo piano assiso su un enorme trono kitsch e dietro di lui si vede il Boeing 747, sorta di grande aquila mitica che lo porta magicamente in volo avanti e indietro per il globo. Una specie di ubiquità tecnologica. Questo è il genere di cose che colpisce la gente comune che forma la nostra società comune. Questi sono i riti e i miti del carisma e del potere personale a cui oggi la gente sta reagendo. Ma i veri santi della modernità sono quelli capaci di rifiutare questo tipo di miti.

Trent'anni fa, Robert Lax se ne andò a vivere da solo in un angolo dell'isola di Patmos ed è anco-

sure, moreover, that the value of certain kinds of photographs—their value as art, or perhaps as replacements for art, or as replacements for painting and other kinds of images—will remain unclear until the technique itself has grown totally obsolete. But that's destined to happen. Already today there's a developing digital technology for making records of images that then you'll be able to view on a TV screen, and the whole process of photography will soon be forgotten, just as now we've all but forgotten the skills involved in working the enormous lithographic stones that were used for making the posters of Toulouse Lautrec. So attitudes to photography are going to change, and as the other arts like painting and sculpture and ceramics die out and turn ever more into simple crafts, people will also begin to see the need for iconographies that replace them.

It's a very vast process, because art, as I see it, will be the principal thing, in twenty or thirty years' time, that will take the place of religion, since religion too is well on its way to turning into just one more of the various political parties. The churches today are already empty, and their rituals and ceremonies no longer compare to what they used to be; there's no more Haydn played in the churches, no more sumptuous processions passing through the streets, there's no longer that sense of power and mystery that was once so close to the essence of religious life, which is something that was already noted by Matthew Arnold over a hundred years ago. The churches now organize meetings and picnics and basketball teams that aren't much different from the meetings and picnics and basketball teams that are organized by everybody else, they run programs to help keep kids off the streets and to help the ones who've got problems with drugs, and that's all well and good, but it's all just the same as the programs that are run by the parties and the social workers. Not exactly the same, but that's the point; it's almost the same, or surely a part of a single social context, and if you want to point out the differences you find yourself looking at precisely the kinds of distinctions

that separate the views of one political party from another's. They just make proposals that compete with the slightly different proposals that are made by everybody else, perhaps they're a little more attentive to the fear of death and retribution, but that's no more than the party line, or the line of special appeal to a certain public that thinks and responds in a certain way, or in terms of a certain ideology.

And meanwhile the convents and the monasteries get converted into luxury hotels. So people with a need for a monastic kind of life have to look for it somewhere else, and that's the role that art can play, or the role in fact that it plays already. Instead of going into a convent and thinking about God, the modern way of looking for a spiritual life is much more a question of a private dedication to reading certain books and thinking certain thoughts and being involved in certain processes that are right at the center of avant-garde art. And this avant-garde art that replaces religion already has its saints. And people will turn to photography as a way of staying in touch with those saints. That's the kind of photography that interests me. I'm thinking about the photos that were made by a person like Peter Moore, all of his photos of the avant-garde art that started in the 1960s, or again there's the photographic archive I have of all the work of the Guerrilla Art Action Group, or I'm thinking about the photographic documentation I gathered and published on the whole of the work and events in the life of Schwarzkogler. I'm talking about photos of really historical events, and people will one day need to have them, since in the future these things will be looked at as our relics and fetishes and *incunabula*.

I also hope one day to be able to publish the photos that I myself have made, since that's another important part of all my various activities. I have a camera everywhere I go, whenever I'm together with the artists, and I've made thousands and thousands of photographs, and they're all very curious photographs, entirely anomalous photographs where you get to see the artists in a very different way—where

you get to the feeling of the kinds of lives they lead. And these photos one day will be very important, when people will have learned to look at the artists from another point of view that isn't yet common, seeing them for what they really are. They're the photos of the lives of the saints of the new religion, and they're very unofficial photographs, since these saints are eating and drinking and maybe playing volleyball, or taking a shower or sleeping, or playing tag in a hay loft and doing a million different things that we ought to remember in addition to simply the work they do.

H.M.: *But when you talk about the saintliness of the artists who interest you, what, more precisely, are you referring to? Where do you manage to see all this saintliness?*

F.C.: That's simply what they are. They're the new saints. We're talking about people who've had something important to say about our whole way of life, people who've raised some very radical objections and shown a dedication to a different kind of consciousness, a different kind of awareness. The saints that the church is still attempting to offer, including their newer and more human saints, simply don't make any sense, not today. There's no longer any place for religious saints. But I can think of Robert Lax as a saint. That's exactly the impression he gave me when he came not long ago to visit me in Verona. And who could be more of a saint than George Brecht? Saint Anthony went into a convent and didn't eat and didn't drink, but modern human beings no longer have a need for things like that, we don't need to whip ourselves or to wear hair shirts or to make ourselves sick by eating roots.

George Brecht is a person who could easily be one of the world's most famous artists, with pieces that sell at the prices of Joseph Beuys or Jasper Johns, but that's not the way he lives. That's not the sort of thing that interests him. He lives a kind of renunciation, and his life is virtually monastic; he answers only a part of his mail, and only speaks

ra li che continua a fare i suoi libri. Io trovo che questa sia una grande rinuncia. Veramente la rinuncia di un santo. Anche un grande artista come Bob Watts ha lasciato New York per una fattoria a Bangor, Pennsylvania. Robert Delford Brown invece, fondatore della First National Church of the Exquisite Panic, è rimasto a New York ma vive come un recluso nella sua casa a nord del Greenwich Village. Filliou alla fine della sua vita si è ritirato in un monastero buddista; George Brecht conduce l'esistenza più tranquilla che si possa immaginare in un modesto appartamento di un anonimo sobborgo di Colonia, proprio come un santo nel suo eremo. Charlotte Moorman vive in un attico che potrebbe essere benissimo una casetta sull'albero nel mezzo della giungla. Jean Dupuy si è stabilito in un piccolo villaggio chiamato Pierrefeu in cima a una montagna nel Sud della Francia. Dick Higgins ha comprato una casa a Barrytown dove vive con Alison Knowles. Riguardo a Maciunas, per spiegare che cosa lo ha reso santo dovrei scrivere un intero libro. Ken Friedmann è il san Paolo di Maciunas, che scrive lettere a tutti gli apostoli e diffonde il verbo di Fluxus dalla California alla Finlandia. Le opere di tutti questi artisti equivalgono a reliquie: le mie edizioni sono un modo per documentarle, raccogliere e conservarle.

H.M.: *Questo spiega anche la ragione per cui le sue edizioni sono così preziose? Molti degli artisti che le interessano lavorano con idee estremamente semplici, eppure lei dedica loro sontuose presentazioni. Sembrerebbe una contraddizione, anche se lei potrebbe rispondermi che è come esporre le ossa di un martire in una teca di cristallo e oro.*

F.C.: Sì, credo sia così. Ma sono anche affascinato all'idea di utilizzare materiali classici in modalità completamente inedite. Per esempio, la mia edizione dei *Great Bear Fluxus Events* di Alison Knowles è una collezione di sedici testi che non potrebbero essere più semplici, minimali, quasi dolorosamente o stupidamente semplici, presentati tuttavia in una scatola lussuosamente foderata di seta e stampati sulla carta più

fine del mondo, con ciascuno dei fogli protetto da una pergamena. La carta Fabriano priva di acidi forma un netto contrasto con il materiale cui è abbinata: è una carta creata per scopi completamente diversi, il tipo di supporto adatto alle litografie o agli acquarelli. Ora sto progettando una serie di edizioni su pergamena, che però dovrà essere usata dall'artista secondo modalità senza precedenti. Pur lavorando con artisti d'avanguardia, sono comunque affascinato da questi materiali rari e preziosi che un tempo venivano utilizzati per confezionare prodotti di lusso e presentare l'arte classica. È chiaro che oggi tutti questi supporti stanno scomparendo – parlo delle sete, delle pergamene, della carta finissima, della rilegatura impeccabile, ma anche del legno lavorato a mano e delle fusioni di precisione – perché tutta la tradizione dell'arte classica a cui sono legate sta a sua volta scomparendo. Questi materiali, queste tecniche artigianali sono la sola cosa che quel genere di arte ci ha lasciato, l'unica vera eredità, e non dureranno in eterno. Perciò mi piace recuperare materiali come questi, sottraendoli al loro contesto originale e piegandoli invece ad altri usi.

H.M.: *Ma qual è lo scopo di un'operazione simile? Creare confusione, enigmi? Difficilmente si può sostenere che gli artisti da lei pubblicati lavorino sul significato dei materiali. Sembrerebbe piuttosto che il discorso sui materiali che appartengono alla storia dell'arte sia una sua aggiunta alle loro opere.*

F.C.: Si tratta solo di offrire certi suggerimenti, ai quali gli artisti non rimangono affatto indifferenti. Per esempio, in questo periodo sto producendo un lavoro con Eric Anderson: una scatola contenente la sua *Crying Stone*, un pezzo di marmo piatto – finissimo marmo rosa di Verona – solcato da due lievi depressioni. Ho suggerito a Eric di presentare il pezzo dentro una scatola di mogano splendidamente intagliata: l'opera ha una sua qualità segreta, e la scatola di mogano – per di più foderata di raso – è particolarmente adatta perché il mogano è il legno più caldo e prezioso che ci sia. Mi sembra improbabile che Eric lo ri-

fiuti e insista sull'uso del compensato. Si tratta infatti di un materiale molto raro e costoso, per non parlare della difficoltà di trovare un ebanista in grado di lavorarlo come si deve. Gli artisti si mostrano sempre molto interessati ai suggerimenti sui materiali e alle abilità artigianali che posso mettere a loro disposizione. È una cosa che riesco ancora a fare perché non ho perso i contatti con i vari settori dell'artigianato di qualità; queste conoscenze erano parte del mio lavoro di una volta, quando ero proprietario di una fabbrica di mobili. Così posso semplicemente chiedere agli artisti cosa preferiscono, se secondo loro è più adatto il mogano, il marmo o altro: la decisione spetta a loro, io mi limito a notare come certi materiali possano essere più interessanti di altri.

H.M.: *Immagino che da qui siano scaturite anche le edizioni a stampa su tessuto, solo che in quel caso l'idea ha assunto dimensioni molto ampie, visto che ne ha già pubblicate un gran numero.*

F.C.: Sì, l'idea è semplicemente decollata, il pubblico sembrava accettarla senza problemi. All'inizio pensavo fosse una cosa come tutte le altre, l'ennesimo esperimento, ma poi ho scoperto l'esistenza di un mercato per queste mie edizioni, non un mercato enorme, s'intende, ma comunque la gente non le rifiutava. Sembrava che il pubblico trovasse naturale, persino ovvio, il fatto che non esista alcuna differenza sostanziale tra una serigrafia su tessuto e una su carta; tutti possono facilmente verificare che il cambiamento di supporto non comporta affatto una perdita di qualità o di credibilità. E per me questa scelta implicava tutta una serie di vantaggi pratici. Lavorare con immagini su stoffa anziché su carta rende possibile la realizzazione di mostre come quella che ho fatto in Australia: malgrado la sua ampiezza, tutto il materiale è stato raccolto in tre pacchi postali e spedito via nave. Se avessi dovuto spedire opere su carta, avrei dovuto affrontare problemi ben diversi. Trasportare all'altro capo del mondo una serigrafia su carta di tre metri di altezza e sei di larghezza è assai più complesso. Invece le

on the phone by prior appointment. His renunciations and demurrals are just as radical as the ones that were made by St. Francis in the thirteenth century. He affirms 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. The spiritual figures that the church presents us with today, figures like Mother Theresa or the pope, are ultimately dependent on the same gigantic publicity machine that runs the rest of our society. Most of the pictures of the pope show him getting off an airplane. The pope's in the foreground on a great kitsch throne, and right behind him is his Boeing 747—the great, mythic eagle that flies him magically back and forth across the face of the earth. A kind of technological ubiquity. That's the sort of thing that impresses us, the sort of thing that impresses all the ordinary people who make up our ordinary society. Those are the myths and rites of charisma and personal power that people now react to. But the real modern-day saints are the people who are able to reject that sort of myth.

Thirty years ago, Robert Lax went off on his own to live in a corner of the island of Patmos, and he's still right there, continuing to make his books, and I think of that as a great renunciation. A really saintly renunciation. Bob Watts was a very great artist and withdrew from New York City to a farm in Bangor, Pennsylvania. Robert Delford Brown is the founder of the First National Church of the Exquisite Panic, and he continues to live in New York, but virtually in hiding in a house to the north of Greenwich Village. Filliou at the end of his life retired to a Buddhist monastery. George Brecht lives the quietest possible life in a modest apartment in a quaint and anonymous suburb of Cologne. Just like a saint in retreat. Or there's Charlotte Moorman who lives in an attic, which might just as well be a tree-house in a jungle. Jean Dupuy settled in a tiny village called Pierrefeu at the top of a mountain in the south of France. Dick Higgins bought a church at Barrytown and is there with Alison Knowles. And of course there's

Maciunas, but to talk about Maciunas and what made him a saint I'd have to write a whole book. Ken Friedman is Maciunas' St. Paul, writing letters to all the apostles and spreading the Fluxus word, from California to Finland. The works these artists do are simply the relics they leave behind, and my editions are a way of documenting and collecting these relics and preserving them.

H.M.: *Do you think that explains why your editions are often so precious? Many of the artists who interest you work with very simple ideas, and yet you present them very lavishly. That could be viewed as a contradiction, but perhaps you'd say it's much the same thing as presenting the bone of a martyred saint in a gold and crystal case.*

F.C.: I think that's true. But I'm also intrigued by the notion of using very classical materials in ways in which they were never intended to be used. For example, there's my edition of Alison Knowles' *Great Bear Fluxus Events*. It's a collection of sixteen texts that could hardly be more simple, or more minimal, almost painfully, or almost stupidly simple, but they're presented in a luxurious silk-lined box, and they're printed on some of the world's finest paper, with each sheet folded for protection in a vellum sheath. It's an acid-free Fabriano paper that's very much in contrast with the work that it's used to present; it's a paper designed for totally different purposes, a quality of paper you'd expect to see used for lithographs, or maybe for watercolors. Now I'm planning to publish a series of editions on parchment, but the artists will be using this parchment in entirely unprecedented ways. I work with avant-garde artists, but I'm also fascinated by all these rare and precious materials that were used for the making of de luxe and classical art, because it's clear that all of these "supports" are now disappearing—meaning the silks and parchments and exquisite papers, the impeccable book-binding and handcrafted woods and precision casting—since the whole tradition of classical art they served is also disappearing. These crafts and techniques and materials

are the only thing that kind of art has left behind it, the only real legacy, and even that won't last for very much longer. So I like to recuperate these kinds of materials, pulling them outside their original context, and employing them for other uses.

H.M.: *But what's the purpose of a thing like that, creating a kind of confusion, a kind of conundrum? Working on the meanings of materials is hardly typical of the artists you publish. This discourse on materials that belong to the art-historical past is something you might be said to add to their work.*

F.C.: But it's only a question of offering certain suggestions, and it's not at all that the artists don't like to respond to them. For example, I'm now producing a work with Eric Andersen, a box containing his *Crying Stone*, which is a flat piece of marble with two small depressions in it—fine pink Verona marble—and I suggested to Eric that this sheet of marble should be presented in a beautifully crafted mahogany box; I mean the work is all very secretive, and the box is lined with satin, and mahogany is right since it's the warmest and most precious wood you can find, if in fact you can find it, and it's not very likely that Eric will want to say no, and insist on using plywood. Mahogany now is a very rare and expensive wood, not to mention the rarity of finding a carpenter who knows how to work with it. The artists are highly intrigued when I offer suggestions about the kinds of materials and craftsmanship that I can still make available. That's something I can do since I'm very much in touch with the various fields of fine craftsmanship; knowing about these things was an important part of the work I was doing when I used to own a furniture factory. So I can just ask the artists what they'd like, I can ask if they'd like to work with mahogany or marble or whatever else, and then it's up to them to decide. I simply point out that certain materials might be very interesting.

H.M.: *I imagine that this is how you got started with printing editions on cloth, except that then the idea*

opere su stoffa sono molto più mobili e mi piace l'idea di avere varie collezioni contemporaneamente in diverse parti del mondo. Di solito creo edizioni di trenta pezzi, che posso raccogliere in un unico pacco e spedire in Nuova Zelanda, per esempio; il giorno dopo posso fare un altro pacco simile e mandarlo in Canada. La stessa mostra può viaggiare contemporaneamente in diversi circuiti perché le spedizioni non sono difficili, e i costi sono contenuti. Così, le opere possono essere viste in tutti i luoghi che possono contare solo su budget minimi, come le università, gli *art club* dell'Europa dell'Est ma anche i cosiddetti posti fuori mano. Insomma, l'idea si è rivelata molto pratica. Ora sto pensando a trasferire su tessuto le mappe di Dick Higgins, ma in un modo completamente diverso, perché le farò plastificare e montare su due assicelle di legno, come le carte geografiche che si trovavano a scuola, appese sopra la lavagna.

H.M.: *Lei ha lavorato con tutti gli artisti di Fluxus, ma non solo con loro: a quanto pare li considera parte di una famiglia molto più ampia. Più che essersi innamorato di un movimento isolato chiamato Fluxus, lei sembra intuire una caratteristica che stranamente accomuna questi artisti tra loro, ma anche ad altri quali, per esempio, Sari Dienes o Eric Dietman, Jackson MacLow, Al Hansen o Ay-O. Come definirebbe questa caratteristica?*

F.C.: Ciascuno di loro ha un suo mito personale, e ognuno di questi miti è indipendente e autosufficiente. La cosa che mi interessa sempre – ne parlavamo prima – è l'idea di santità. Queste persone hanno tutte una loro storia personale, e questa storia è il motore che alimenta il loro lavoro, che è sempre totalmente indipendente da quello di un altro. Emmett Williams, per esempio, sta realizzando opere che appartengono molto più all'ambito poetico che a qualsiasi altro: il lavoro di oggi ha molto poco a che fare con il suo passato Fluxus – non che Fluxus fosse una presenza così importante neppure nelle sue opere precedenti. Oppure prendiamo Spoerri e ve-

diamo subito quanto è cambiato il suo lavoro e quante cose diverse ha fatto, o anche Serge III.

H.M.: *Io penso a Fluxus come a una cosa accaduta in passato che ha occupato un posto importante nella storia personale di molti, e oggi appartiene loro come parte di un passato che hanno imparato a lasciarsi indietro. Tutti questi artisti sono andati avanti per la loro strada e hanno fatto cose molto diverse. Mi colpisce che lei non abbia mai smesso di sostenerli e che il suo interesse particolare non sia affatto limitato a quel momento Fluxus che hanno condiviso per un tempo determinato: tutto ciò che hanno fatto in seguito ha continuato ad attirare la sua attenzione.*

F.C.: Io mi spingerei ancora più oltre, visto che posso felicemente ammettere che... Beh, come è evidente, ho iniziato a lavorare in questo settore all'inizio degli anni settanta, quando la parte "storica" di Fluxus era ampiamente finita. Non ho mai prestato molta attenzione agli esordi del movimento perché non ero lì quando tutto accadeva. Mi sembrava molto più sensato guardare a quello che gli artisti facevano nel momento in cui li ho incontrati, e questo mio interesse è continuato nel tempo. La mia idea dell'artista è abbastanza romantica: non riesco davvero a pensare che qualcuno possa aver fatto cose molto buone venti o trenta anni prima e che in seguito non sia cambiato nulla. Le persone maturano e col tempo diventano per forza migliori. Io mi rendo conto che gli appartenenti a Fluxus e anche gli altri che mi interessano sono cresciuti e continuano a crescere, e gran parte del loro lavoro oggi è migliore di quello del passato.

Tiziano e Monet hanno creato i loro capolavori poco prima di morire, e non c'è nessun valido motivo per cui un fenomeno simile non si ripeta anche oggi. La cosa che distingue gli artisti coi quali lavoro di più, ciò che rivela davvero il loro autentico valore è il fatto che sono riusciti a liberarsi della mera ripetitività del marchio e a essere sempre creativi. Per questo possono esplorare una determinata idea con enorme tenacia anche se spesso, di nuovo, non è facile identificarli: se vuoi sapere chi ha fatto cosa de-

vi cercare la firma. È un po' come con Duchamp: la cosa che ami di più della sua opera è il fatto che essa è sempre incomprensibile, e sempre incomprensibile in modi sempre nuovi. Oppure pensi agli oracoli. Quando la gente andava a Delfi a interrogare l'oracolo, le sue risposte erano sempre sibilline e sempre diverse: nessun vero oracolo direbbe mai la stessa cosa due volte.

Questo, di nuovo, è il motivo per cui oggi la religione non ha più santi da offrire o il motivo per cui li troviamo sempre così deludenti: perché i santi che la Chiesa cerca di darci non hanno da dire nulla di nuovo, tutto ciò di cui sono capaci è di produrre un'ulteriore variazione sul tema, forse con una certa evoluzione, visto che oggi alcuni peccati sono considerati meno inammissibili. Non c'è molto costruito a ripetere che ti manderanno all'inferno, perché in fondo è sempre la solita vecchia minestra riscaldata che esce dalla solita vecchia cucina, un po' come accade nella pittura, che in fondo non è molto cambiata negli ultimi tremila anni. L'ottanta per cento delle confessioni nelle chiese cattoliche oggi in Italia riguarda il sesso. L'avidità, la corruzione, l'evasione fiscale sono pratiche talmente connaturate che il pensiero di confessare simili peccati non sfiora neppure la mente delle persone. Si tratta semplicemente di sopravvivere in una giungla. Ma anche il sesso un giorno non sarà più considerato un peccato, e la Chiesa dovrà smetterla di dire tutte quelle idiozie sull'Aids e a quel punto il papa vorrà organizzare lui stesso la canonizzazione di Otto Mühl.

Negli ultimi dieci anni gli artisti hanno fatto di più per la prevenzione delle malattie a trasmissione sessuale di quanto abbia fatto la Chiesa in tremila anni. Dal 1966, Otto Mühl lavora con gruppi di centinaia di adolescenti promuovendo la consapevolezza sessuale e un atteggiamento più sensibile ai bisogni del corpo. Questi sono i santi che mi interessano, persone che hanno inventato una diversa iconografia, che ha molto più a che fare con la vita perché riesce a restituire una dimensione in cui è possibile riflettere sulla vita quotidiana e sull'importanza che stu-

got away from you and assumed a larger dimension, since you've published so many editions on cloth.

F.C.: That's an idea that just seemed to take off. People just seemed to accept it. At the beginning it looked like everything else and was only another experiment, but then I discovered that there was even a market for my editions on cloth, not of course a tremendous market, but people didn't balk and were ready to accept them; people found it all quite natural and really quite obvious that there's no essential difference between silkscreens on cloth and silkscreens on paper; they could easily see that the shift in materials meant no loss at all in quality or credibility. And for me there was a whole host of primarily practical advantages. Working with images on cloth makes it possible to do shows the way I did the show in Australia. That whole enormous show got shipped as three postal packages. If the works had been printed on paper, I'd have met with a very different problem. A work on paper, if it's three meters tall and six meters wide, is a much more difficult thing to get to the other side of the world. Everything is much more mobile with works on sheets of cloth, and I liked the idea of being able to have various collections in various places all at the same time. I do these works in editions of thirty, and I can make one package and mail it to New Zealand, and then make the same package again on the following day and ship it to Canada. The same show can travel on several different circuits all at once, since the effort involved in shipping is very slight. And the costs are low. So the works can be shown in all sorts of places that function on minimal budgets, universities, art clubs in Eastern Europe, and in other out-of-the-way places in general. The whole idea was very practical. Now I'm thinking about doing Dick Higgins' maps on cloth, but in a slightly different way, since I'll have them plasticized and mounted on two wooden bars like the maps you used to find in all the schools, mounted on the wall above the blackboard.

H.M.: *You've worked with all of the Fluxus artists,*

but not only with the Fluxus artists, and you seem perhaps to think of them as a part of a somewhat larger, or very much larger family. It's not that you've fallen in love with Fluxus as an isolated movement; you seem rather to feel that all of these artists have a quality that's strangely common not only among themselves, but also, say, with Sari Dienes or Eric Dietman, or with Jackson MacLow, or Al Hansen, or Ay-O. How would you define that quality?

F.C.: Each of them has a personal myth of his or her own, and each of these myths is independent and self-sufficient. The thing that always interests me is what we were talking about before, talking about the idea of saintliness. Each of these people has a personal history, and that purely personal history is the motor that drives their work, which is always totally independent of the work of everybody else. Emmett Williams, for example, is now doing work that belongs more to the field of poetry than to anything else; it's work that has very little to do with the Fluxus in his past. And the amount of Fluxus in his past isn't even all that great. Or look at Spoerri and how much his work has changed and all the different things he's done, or at Serge III.

H.M.: *I myself think of Fluxus as something that seems once upon a time to have happened, and to have made its place in the histories of a great many different people; but it belongs to these people now as a part of a past that they've known how to leave behind them. They've all gone on to do hosts of different things, and it strikes me that you've always continued to support them, and that your own particular interest isn't at all limited to the Fluxus moment they only momentarily shared. What they've continued on to do continues to arouse your interest.*

F.C.: I'd go even further than that, since I can happily admit that... well, it's quite clear that I didn't get started until the beginning of the 1970s, and you could say that by then the "historical" part of the Fluxus movement was already over and done with. So I never had the chance to give a lot of attention

to the beginnings of the Fluxus movement, since hadn't been around to take part in it; 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, and the other people who interest me, have grown and continue to grow; and much of the work they're doing now is better than the things they were doing before.

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. 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.

That, again, is why religion today has no more saints to offer, or why we always find them disappointing, since the saints the church wants to give us have nothing new to say; all they manage to say is a further variation on a theme, maybe with a little evolution, since certain sins today look a bit more admissible. There's not much point in insisting that they'll send you to hell, but it's pretty much the same old soup warmed up again and sent out from the same old kitchen, sort of like painting, which hasn't

pidamente le attribuiamo. Pensi per un momento a un generale, a un giudice o all'ispettore capo dell'agenzia delle imposte: persone così, che lasciano la gente terrorizzata e tremante di rispetto, ma per quanto ancora? Solo fino al loro sessantacinquesimo compleanno, poi andranno in pensione e non faranno più paura a nessuno. Potremo incontrarli per la strada, dar loro una pacca sulla spalla e chiedere: "come sta tua moglie, nonno?", e loro non faranno più paura neanche ai passeri nel parco. Saranno tornati allo zero, lo stesso zero che erano prima di cominciare nei loro uffici. Arrivano a sessantacinque anni e si trovano improvvisamente spogliati di tutto.

I santi sono le persone che sfuggono a questo destino, persone che non possono essere spogliate di nulla perché non hanno nulla di cui essere spogliate. Neppure gli imperatori della Cina hanno lasciato grandi tracce di sé: migliaia di imperatori cinesi e giapponesi sono semplicemente scomparsi e solo qualche erudito ne ricorda appena il nome. Le uniche persone che restano sono quelle che lasciano opere d'arte tangibili dietro di sé. Ed è qui, più o meno, che trovi la prova della santità dell'arte. Gli artisti costruiscono le chiese e i monumenti: le opere di cui curo la pubblicazione sono le chiese e i monumenti

che gli artisti possono costruire oggi. Le cose che pubblico hanno sempre una loro completezza: non si tratta mai di una modesta cartella con sei o sette stampe, si tratta di cicli di opere o comunque di qualcosa di compiuto in sé. Come una cattedrale. E sono felice di riuscire a dar loro una mano.

H.M.: *Lei vede se stesso come un collaboratore degli artisti.*

F.C.: Esatto. Collaboro con quegli artisti che possono rivendicare per sé la santità di cui parlavamo prima. Perché di artisti ce ne sono tanti, ma i santi sono piuttosto rari. Forse quella santità si comunica anche agli altri. Ci sono tutte le distinzioni che caratterizzano gli ordini religiosi, i frati maggiori e quelli minori, i diaconi e tutto il resto. Forse alcuni collezionisti possono – in piccola misura o collateralmente – rivendicare quella stessa santità, e forse anche alcuni editori.

In Jean Sellem (a cura di), *Fluxus Research*, in "Lund Art Press", vol. 2, n. 2 1991.

really changed very much in the last three thousand years. Eighty percent of the confessions that are made today in Italy in the confessionals of the Catholic Church are all about sex. Greed, and corruption and not paying your taxes are all by now so natural that confessions about things like that don't even so much as cross people's minds. It's simple jungle survival. But sex as well will cease to be a sin, and the Church will have to abandon all the idiot things it says about AIDS; and at that point even the pope will want to arrange for the canonization of Otto Mühl.

The artists in the last ten years have done more in the name of sexual health than the Church has managed to do in three thousand years. Ever since 1966, Otto Mühl has been working with groups of hundreds of adolescents and encouraging sexual enlightenment and a sensible attitude to the body. These are the saints who interest me, and they're people who've invented a different iconography that has much more to do with life, or with giving you a dimension in which to think about your daily life and all the stupid importance you try to give it. Think for a moment about a general, maybe, or a judge, or the head inspector of the federal tax office, these people who leave everybody terrorized and quivering with re-

spect, but really, you can ask, for just how long? Only till their sixty-fifth birthday. Then they go into retirement and nobody's scared at all. You meet them on the street and slap them on the shoulder and say "How's the wife, old boy?", and they can't even frighten the sparrows in the park any more. They're right back to zero, the very same zero from before the time when they first started out. They turn sixty-five and find themselves stripped of everything.

The saints are the people who don't get subjected to that sort of thing, the people who never get stripped of everything, since there's nothing of which to strip them. Not even the emperors of China have left a lot of traces behind them, thousands of emperors of China and Japan have simply disappeared and only a few scholars know as much as their names. The only people who remain are the people who leave tangible works of art behind them. And that's more or less where you find the proof of the saintliness of art. The artists build the churches and the monuments, and the works I publish are the churches and the monuments that artists can build today. The things I publish are very complete. It's never a question of a modest portfolio with six or seven prints, it's always more of a question of a cy-

cle of works, or of something that has its own completeness. Like a cathedral. And I'm happy to be able to give them a hand.

H.M.: *You think of yourself as collaborating with the artists.*

F.C.: Exactly. Collaborating with the kinds of artists who can make that sort of claim to saintliness. Because if you talk about artists, there are lots and lots and lots of artists, but the saints are fairly rare. And maybe that saintliness rubs off. There are all sorts of distinctions in the religious orders of the Church, the major friars and the minor friars and the deacons and all the rest. So maybe some collectors have a slight or collateral claim to saintliness, and maybe some publishers as well.

In Jean Sellem (ed.), "Fluxus Research", in *Lund Art Press*, Vol. 2, No. 2 1991.

George Maciunas, lettera a Willem de Ridder

A: Willem de Ridder
Postbox 2045
Amsterdam - Olanda

Da: George Maciunas
P.O. Box 180
New York 10013
USA

New York, 12 maggio 1964

Caro Willem,
grazie tante per il pacco e la lunga lettera del 3 aprile e quella per via aerea.
Prima di tutto risponderò alle questioni che hai sollevato, cercando di essere il più sintetico possibile visto che siamo ancora nel mezzo del festival Fluxus.

1. Ti sto mandando via nave una grande quantità di materiali:

- a) opere recenti di G. Brecht
- b) opere complete di Robert Watts, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi, molto adatte ai festival (20 per ciascuno)
- c) 100 numeri del giornale "Fluxus" di febb. e marzo
- d) una lattina di fagioli di Alison Knowles
- e) una valigia piena di oggetti di Mieko Shiomi, Joe Jones, Ben Vautier, Rob. Watts, puzzle del film di Brecht di Paile e Higgins ecc. ecc.

Noi "fabbrichiamo" e vendiamo queste valige al prezzo di 100 dollari l'una, ma se riesci a venderle anche a 80 dollari te ne mando ancora.

f) altri pezzi recenti + 30 copie dell'Antologia (Proto-Fluxus).

(E anche molte foto, nastri e documenti). Spedisco il tutto in diversi pacchi per risparmiare sulle spese postali.

2. Presentami il tuo amico che lavora nelle spedizioni via nave, così posso mandarti altre cose!

3. TOMAS SCHMIT È STATO ESPULSO ED ESAUTORATO DA FLUXUS, quindi non ha più alcuna autorità.

Propongo che sia tu ad occuparti dell'amministrazione di Fluxus Europa. Fammi sapere se per te va bene.

4. Puoi mandare tutto il materiale Fluxus in qualsiasi modo a qualunque indirizzo. Ti autorizzo a prelevare i materiali Fluxus presso Amstel 47 (puoi mostrare loro questa lettera).

5. Ti propongo di realizzare la rivista nord-europea di Fluxus in Olanda, e raccogliere i testi, redazarli, impaginarli e stamparli con i soldi provenienti dalla

vendita degli articoli Fluxus che riceverai. Se riesci a vendere una valigia Fluxus per 120 dollari, puoi tenerne 60 per te e mandarmi gli altri 60. OK? Riguardo agli altri materiali, se mi prometti di stampare "Fluxus Nord Europa" puoi tenere per te l'intera somma e non mandarmi nulla. È molto più economico stampare ad Amsterdam piuttosto che a New York.

Fammi sapere che ne pensi.

Se accetti, dovrei fare 1000 copie: 700 per l'Europa, 100 da mandare in Giappone e 200 a New York.

6. Ben Vautier farà un libro Fluxus per l'Europa del Sud, perciò dovrei coordinarti con lui in modo da fare cose diverse.

7. Il Fluxus Festival di New York è prorogato fino al 27 giugno. Gran finale alla Carnegie Hall con la "Fluxus symphony orchestra".

8. Paul Adam Sitney non ha niente a che fare con Fluxus e non ha alcun film di Fluxus. I film di Fluxus sono solo quelli contenuti nella valigia che ti spedisco.

9. Andrò in Giappone nell'inverno 1964-65. Dubito che altri verranno da New York. Forse Joe Jones (che costruisce ottime macchine musicali, composizioni ecc.).

10. Non venire a New York, è meglio usare i soldi per la pubblicazione di "Fluxus Nord Europa" in Olanda. Forse Tokyo varrebbe la pena, ma aspetta che ci vada io, così potrò mandarti da lì un rapporto dettagliato sui vari progetti.

11. I materiali Fluxus sono protetti da copyright, perciò se una rivista li volesse stampare, potrebbe farlo solo versando a Fluxus la somma dovuta.

12. Fluxus non ha niente a che fare con la pop art! La pop art è artificiale al 100%, mentre Fluxus cerca di essere al 100% concreto e fare quindi non-arte, come gli "oggetti" di Brecht e il suo "exit". O come le "rocce" di Watts (tutte nella valigia che ti mando) o l'"acqua sporca" di Ben Vautier ecc.

13. Pubblicazioni – ottima idea. Ne abbiamo già avute: una famosa rivista di design è uscita in 5000 copie con una sezione dedicata a Fluxus, che comprendeva anche un "Flux-kit" o teatro "fai da te". (Teatro per le dita, i piedi ecc. dei lettori.) (Per lo più

George Maciunas, letter to Willem de Ridder

To: Willem de Ridder
Postbox 2045
Amsterdam - Holland

From: George Maciunas
P.O. Box 180
New York 10013
USA

New York, 12 May 1964

Dear Willem,

Thanks very much for your package with long letter of April 3 & air letter.

I will first reply briefly to all your questions raised & will try to be as brief as possible because we are still in the middle of Fluxus festival.

1. I am sending you by ship mail a lot of materials:

- a) recent works of G. Brecht
- b) complete works of Robert Watts, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi (very good for festivals) (20 of each)
- c) 100 issues of Feb. & March Fluxus newspaper
- d) Alison Knowles bean can
- e) one suitcase with objects by Mieko Shiomi, Joe Jones, Ben Vautier, Rob. Watts, puzzle of Brecht film of Paile & Higgins, etc. etc.

We "manufacture" these suitcases and sell them at \$ 100 each. If you can sell them for \$80 even I will send more.

f) other recent pieces + 30 copies of Anthology. (Proto - Fluxus)

(Also many photos, tapes, document). Will mail in several packages to save postage.

2. Let me know your friend in shipping business so I could ship you more!

3. TOMAS SCHMIT HAS BEEN EXPELLED & PURGED FROM FLUXUS. So he has no authority of any kind.

I suggest that you take over administration of European Fluxus.

Let me know if that is agreeable to you.

4. You may sell all Fluxus materials in any way you desire and at any address. I authorize you to pick-up all Fluxus materials from Amstel 47. (You may show them this letter.)

5. I suggest that you collect, edit, do layout and print North European Fluxus in Holland with the money you will get from sale of Fluxus items you will have. If you sell Fluxus suitcase for \$ 120, you can keep \$ 60 for each & send me other \$60 ok? Other materials - you can keep all the money and send nothing to me if you promise to print North European Fluxus. It

would be much cheaper to print in Holland than in New York.

Let me know what you think of it.

If you print, then do 1000 copies: keep 700 in Europe, send 100 to Japan, 200 to New York.

6. Ben Vautier will do a Fluxus book for South Europe, so you should co-ordinate with him so as not duplicate.

7. New York Fluxus Festival extended to June 27. When we shall end with a "Fluxus symphony orchestra" in Carnegie Recital Hall.

8. Paul Adam Sitney has nothing to do with Fluxus and has no Fluxus films. (Only Fluxus films are in suitcase which I am sending you.)

9. I will go to Japan winter 1964-5. I doubt other will come from New York. Maybe Joe Jones. (Who builds very good musical machines, hits, etc.)

10. Do not come to New York, better use money to publish North European Fluxus in Holland. Tokyo may be more worthwhile, but wait till I got there and give you a comprehensive report on plans from there.

11. All Fluxus materials are copyrighted, so if any magazine wished to reprint Fluxus materials they must do so by giving credit to Fluxus.

12. Fluxus has nothing to do with pop art! Pop art is 100% artificial art, while Fluxus tries to be 100% concrete and therefore non-art, like Brecht's "exhibit" or "exit". Or Watts' "rocks" (all in the suitcase I am sending you) or Ben Vautier's "dirty water" etc. etc.

13. Paper issue - very good idea. We got similar issue: Fluxus section included in a famous designers magazine 5000 copies, which included a "Flux-kit" or "Do it yourself" theatre.

(Theatre for readers finger, feet, etc.) (Mostly objects and unbound items. I will send you one issue of it also.)

14. We shall do 100 of such kits, more expanded than are in magazine, but not so elaborate as suitcase, to sell for maybe \$15. Each contributor to send 100 copies of his own contributions & then we shall put all in a nice box. (box is 8" x 8" x 2") Let me

oggetti e articoli slegati. Te ne manderò una copia).
14. Faremo 100 kit come questi, più estesi rispetto a quelli della rivista, ma non così elaborati come la valigia, da vendersi forse per 15 dollari. Ciascun artista manderà il suo contributo in 100 copie & poi metteremo tutto in una bella scatola (ogni scatola misura 20 x 20 x 5 cm). Fammi sapere che cosa vuole mandare il tuo gruppo (tu, Stanley Brouwn, Schippers ecc.).

Queste sono alcune composizioni recenti che puoi eseguire:

George Brecht:

Sinfonia n. 2 (l'introduzione è "girare"). I musicisti dell'orchestra, del quartetto o i solisti potranno limitarsi a girare in silenzio le pagine di una spessa partitura fino alla fine.

Concerto per orchestra ("scambiare"). I musicisti si scambiano tutti gli strumenti.

Robert Watts:

Assolo per corno francese. Riempire il corno di cuccinetti a sfera o altri tipi di palline (di 5 o 10 mm).

Il performer sale sul palco e si inchina verso il pubblico (così tutte le palline escono fuori dal corno e rotolano verso il pubblico, exit).

Takehisa Kosugi:

Musica organica. L'orchestra o il quartetto ispirano – trattengono il respiro – espirano – trattengono – inspirano ecc, ecc. all'unisono con il direttore (preferibilmente). Dovrebbero usare strumenti a fiato (con imboccature) o altri strumenti in cui si può soffiare, oppure fisarmoniche (munite di sordina) in modo che si senta solo il respiro. Si può usare qualsiasi congegno "respiratorio".

Mieko Shiomi:

Musica del vento – per orchestra, quartetto o solista.

Il/la musicista/i sistemano la partitura (su cui c'è scritto solo "musica del vento") sui loro leggi; quando tutti sono pronti per cominciare, un vento fortissimo spazza via tutte le partiture. Il vento può essere prodotto da un ventilatore potente o lasciando le finestre aperte ecc.

Joe Jones

Assolo per ottoni. Mettere un guanto di gomma sulla campana di qualsiasi ottone di piccole dimensioni e infilarlo dentro la campana in modo che sia invisibile al pubblico. Quando il performer comincia a soffiare nel bocchino dello strumento, il guanto, simile a una mano, uscirà fuori così: (DISEGNO)

Gli esecutori continueranno a soffiare finché il guanto verrà sparato sul pubblico.

Le altre cose te le scrivo nella prossima lettera.

Con i migliori saluti,

George

P.S.: Conosci i 12 pezzi per pianoforte che ho composto per Nam June Paik?

know what you would like to include of your group: (yourself, Stanley Brown, Schippers, etc.)

Here are some recent compositions which you could perform:

George Brecht:

Symphony no. 2 (introduction is "turning"). Musicians in orchestra, quartet or solo could be just silently turning pages of a thick score till end.

Concert for orchestra ("exchanging"). Musicians exchange all instruments.

Robert Watts:

Solo for French horn. Fill horn with ball bearings or other kind of balls (about 5 or 10 mm). Performer comes to stage and bows to audience (so all balls roll out from horn & towards audience, exit).

Takehisa Kosugi:

Organic music - orchestra or quartet breath in - hold - breath out - hold - breath in etc. etc. - all in unison with conductor (preferably). They should use instruments like wind instruments (with mouthpieces) through which they can blow, or accordions (with dampers up) so only breathing will be heard. May use any "breathing" device.

Mieko Shiomi:

Wind music - for orchestra, quartet or solo.

Musician(s) set scores (which only say "wind music") on music stands; when all are ready to play strong wind blows off all scores. Wind may be produced by strong fan, ventilator or open windows, etc. etc.

Joe Jones

Solo for brass. Put on a rubber glove over bell of any small brass instrument & tuck-in the glove into bell

so it will not be visible to audience. Performers start to blow into mouthpiece so rubber glove like a hand comes out of bell like this: (DRAWING).

Performers keep blowing till glove comes off bell shooting over audience.

Will write more with next letter

Best regards

George

P.S. Do you know my 12 piano pieces for Nam June Paik?

Arturo Schwarz

Allestiti la prima mostra di Duchamp in Italia nel 1954 prevalentemente con pubblicazioni, tra le quali *La Boîte Verte* (1934), *Rose Sélavy* (1939), alcune incisioni e con due della trilogia delle sculture erotiche: *Feuille de vigne femelle* (1950) e *Objet Dard* (1951). Dieci anni più tardi, nel giugno del 1964 potei riunire un imponente insieme di sue opere (81) per la mostra antologica *Marcel Duchamp/Ready-mades, etc. (1913-1964)*. Il catalogo comprendeva una mia introduzione, una premessa di Walter Hops e un capitolo di Ulf Linde. L'evento ebbe un tale successo da diventare itinerante. Così la mostra fu poi presentata alla Kunsthalle di Berna (23 ottobre-29 novembre 1964), alla Gimpel Fils di Londra (dicembre 1964-gennaio 1965), allo Stedelijk van Abbe Museum di Eindhoven (20 marzo-3 maggio 1965), al Museo Haus Lange di Krefeld (6 giugno-1° agosto 1965) e concluse il suo viaggio al Kestner Gesellschaft di Hannover (7-28 settembre 1965).

Conobbi John Cage negli anni sessanta in casa Duchamp a New York. Venne poi più volte ospite a casa mia. In quell'epoca lavoravo alla monografia *The Complete Works of Marcel Duchamp* pubblicata nel 1969 da Harry Abrams. Nel marzo del 1971 allestiti una mostra dei *Plexigrams* del compositore. Il catalogo era firmato da Barbara Rose che scrisse: "Si possono pensare tante cose di John Cage. Più che compositore egli è filosofo, poeta, inventore, insegnante, profeta (vero o falso, a seconda del proprio punto di vista). Data la vasta gamma della sua attività, l'idea di un John Cage artista visuale non sembra così strana."

A proposito dei *Plexigrams* – litografie su 5 o 6 lastre di plexiglas montate in parallelo su uno zoccolo di legno – Barbara Rose chiariva: "Cage esplora dei problemi specifici. Ciò che l'interessa particolarmente è l'uso del caso come un mezzo per determinare l'immagine, il colore e per comporre. Ma esamina anche il problema del significato e del comportamento." Precisa poi che lo scopo primario di questa ultima creazione di Cage era di "creare un omaggio all'amico scomparso Marcel

Duchamp senza riferirsi a Duchamp. Cage si chiede cosa avviene quando qualcuno evita di fare qualcosa deliberatamente [...] il risultato dell'indagine di Cage prova sicuramente che l'artista afferma se stesso anche attraverso la negazione."

Barbara Rose concludeva la sua presentazione segnalando l'importanza, per il mondo dell'arte, dell'incursione di Cage in questa attività: "Questi primi lavori di Cage dimostrano che la libertà artistica è ancora un'altra illusione. Neppure l'artista può liberarsi da se stesso, dai suoi gusti, memorie, associazioni [...] finché non siamo liberi di evitare qualche cosa, dobbiamo accettarla". Un pensiero, questo, anticipato da Francis Bacon – il filosofo cinquecentesco – "alla natura si comanda solo ubbidendole."

Dopo queste due figure storiche – padri putativi di Fluxus – vorrei evocare alcuni protagonisti, di questo gruppo, tuttora attivo, che, ricordiamolo, ambisce a essere una comunità, di artisti, poeti, compositori e architetti. Iniziamo con il fondatore del movimento, George Maciunas (Lituania, 8 novembre 1931-Boston, 9 maggio 1978), per poi passare ad alcuni suoi compagni di strada che ho potuto conoscere meglio – e a volte anche esporne le opere, prima nella mia libreria (1954-1961), poi nella galleria (1961-1975).

Maciunas ha diciotto anni quando fugge con i suoi genitori – un architetto lituano e una danzatrice ucraina – dalla Lituania occupata dai sovietici per emigrare a New York. Inizia gli studi professionali prima alla Cooper Union: disegno tecnico, poi architettura al Carnegie Institute di Tecnologia a Pittsburgh e, infine Storia dell'arte alla facoltà di Belle Arti dell'Università di New York. Appassionato alla storia delle avanguardie storiche del Novecento, scrisse, tra il 1955 e il 1960, tre versioni. Nel 1966 pubblica quella dove Fluxus occupa un ruolo centrale.

Incontrai Maciunas a New York, nel 1961 nel corso di un concerto culminato da *events* (uno dei quali di Ray Johnson, che esposi più tardi) nel-

Arturo Schwarz

I set up Duchamp's first exhibition in Italy in 1954, largely presenting publications, including *La Boîte Verte* (1934), *Rose Sélavy* (1939), some engravings and two of the trilogy of erotic sculptures: *Feuille de vigne femelle* (1950) and *Objet Dard* (1951). Ten years later, in June 1964, I was able to bring together a substantial collection (81) of his works for the retrospective "Marcel Duchamp/Ready-mades, etc.(1913-1964)." The catalogue comprised my introduction, a foreword by Walter Hops, and a chapter by Ulf Linde. It was so successful that it traveled, being presented at the Kunsthalle Bern (October 23 to November 29, 1964), Gimpel Fils in London (December 1964 to January 1965), the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven (March 20 to May 3, 1965), the Museum Haus Lange in Krefeld (June 6 to August 1, 1965), and ending its travels at the Kestner Gesellschaft, Hanover (September 7-28, 1965).

I met John Cage in the 1960s at Duchamp's home in New York. He then stayed as a guest several times at my house. At that time I was working on the monograph *The Complete Works of Marcel Duchamp* published in 1969 by Harry Abrams. In March 1971 I designed an exhibition of his *Plexigrams*. The catalogue was by Barbara Rose, who wrote, "One can think of John Cage in many ways. More than a composer, he has been philosopher, poet, inventor, teacher, prophet (true or false, depending on one's viewpoint). Given his wide range of activity, the idea of John Cage as a visual artist does not seem so strange."

On the *Plexigrams*, lithographs of 5 or 6 sheets of Plexiglas mounted parallel on a wooden base, Barbara Rose explained, "Cage explores specific problems. He is especially interested in the use of chance as a means of determining image, composition and color. But he is also examining the problem of meaning and a way of behaving as well." She then states that the primary purpose of Cage's new work was "of posing himself the problem of creating an homage to his late friend Marcel Duchamp without referring to Duchamp, he is asking what happens

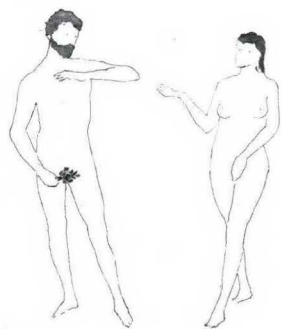
when one avoids something deliberately [...]. The result of Cage's investigation surely proves that the artist asserts himself even in negation."

Barbara Rose concluded her presentation by pointing out the importance to the art world of Cage's incursion into this field: "Above all Cage's early works prove that artistic freedom is yet another illusion. Not even the artist is free of himself, his tastes, memories and associations [...]; we must accept since we are not free to avoid anything." A thought anticipated by the sixteenth-century philosopher Francis Bacon: "Nature is only to be commanded by obeying her."

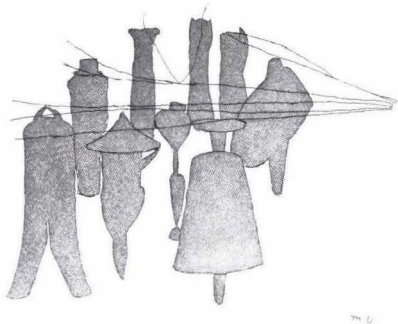
After these two historical figures, the putative fathers of Fluxus, I would like to evoke some of the major players of this group, still active, which, it is worth remembering, aimed to be a community of artists, poets, composers and architects. We can begin with the movement's founder, George Maciunas (Lithuania, November 8, 1931-Boston, May 9, 1978), then move on to others in the movement whom I got to know better, in some cases exhibiting their works, first in my bookstore (1954-1961) and then my gallery (1961-1975).

Maciunas was eighteen when he fled with his parents, a Lithuanian architect and a Ukrainian dancer, from Soviet-occupied Lithuania and emigrated to New York. He received his first professional training at the Cooper Union, where he studied graphic design, and then architecture at the Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh, and finally Art History at the New York University Institute of Fine Arts. He had a passion for the twentieth-century historical avant-gardes and between 1955 and 1960 he wrote three versions of a history of these movements. In 1966 he published one in which *Fluxus* was given a central part.

I met Maciunas in New York in 1961 during a concert that culminated in performance events (one by Ray Johnson, whose work I later exhibited) at the AG Gallery, which had opened on Madison Avenue. The gallery was short-lived. It closed in July of the



Marcel Duchamp, *Morceaux choisis d'après Cranach et "Relâche"*, 1967
Acquaforite / Etching
50,5 x 32,5 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp, *Les Neuf Moules Mâlic*, 1965
Acquaforte / Etching
25 x 32,5 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp impegnato in una partita di scacchi con Schwarz, Milano, giugno 1968
Arturo Schwarz Collection

la galleria AG che aveva aperto sulla Madison Avenue. La galleria ebbe vita breve: chiuse nel luglio dello stesso anno per mancanza di fondi. Per evitare i creditori Maciunas parte per la Germania dove lavora, come disegnatore grafico, nella sede delle forze aeree americane a Wiesbaden. Qui organizza, nel settembre del 1962, il primo Festival Fluxus con concerti, *performances*, *events* che vedono la partecipazione sia di artisti del proprio gruppo, sia di altri membri dell'avanguardia internazionale. In origine l'intento di Maciunas era di lanciare un movimento neo-Dada, ma l'incontro con Raoul Hausmann – uno dei protagonisti del Dada berlinese che allora viveva in Francia a Limoges – gli fece cambiare idea. Questi gli consigliò di abbandonare il termine neo-Dada, scelto all'inizio, e adottare invece quello di Fluxus¹.

Maciunas è suggestionato, in primo luogo, dalla poetica e dallo humour di Marcel Duchamp. Di non secondaria importanza per lui è John Cage che insegnava composizione di musica sperimentale alla New School for Social Research. Non a caso, una delle prime – se non la prima – manifestazione del gruppo fu il concerto del 1961 (al quale partecipai in veste d'uditore). Tra altri personaggi la cui attività fu determinante, non dimentichiamo La Motte Young che, in quell'epoca, organizzava delle *performances* nel loft di Yoko Ono in Chambers Street. Non passò inosservato, per lui, lo Yam Festival, organizzato da George Brecht e Robert Watts nella primavera del 1963 alla Rutgers University. L'atmosfera culturale di quel momento storico era particolarmente propizia: al Black Mountain College si tenevano gli *happening* – termine inventato da Allan Kaprow per descrivere quella che era, in effetti, una rappresentazione teatrale improvvisata e effimera – con la partecipazione, tra gli altri, di Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor e Merce Cunningham.

Il primo manifesto del gruppo Fluxus fu redatto nel 1963 dallo stesso Maciunas. Egli vi esprimeva il bisogno di "purgare il mondo dalla malattia

borghese. dalle culture 'intellettuali', professionali e commerciali [...bisognava] PROMUOVERE UN FLUSSO E UNA MAREA RIVOLUZIONARIA NELL'ARTE, bisogna promuovere UNA REALTÀ NON ARTISTICA [...] SCIogliere i quadri di una rivoluzione culturale, sociale e politica in un fronte unito dell'azione." Ricordiamo in proposito che nessun lavoro Fluxus fu mai firmato o numerato mentre Maciunas era in vita.

La mia collaborazione con George Brecht (Usa, 7 marzo 1924-Colonia, 5 dicembre 2008) inizia negli anni sessanta. Questa personalità determinante del gruppo Fluxus era anche uno stimato ricercatore chimico. Ebbi il piacere di allestire due sue personali.

La prima (14 aprile-13 maggio 1967) era costituita, come ne precisava il titolo, da "Pagine scelte dai capitoli II a VIII del *The Book of the Tumbler on Fire*". Cito un brano del testo scritto da Brecht a proposito della strana natura di questo libro che era tutto fuorché un libro: "*The Book of the Tumbler on Fire* è un'opera aperta, iniziata nella primavera del 1964. Comprende ora [1967] otto capitoli completi o in corso di ultimazione, per circa 212 pagine. Questo libro può definirsi una ricerca nella continuità di cose dissimili; di oggetti tra loro, di oggetti e avvenimenti nel tempo, di oggetti e stili ecc."

La rassegna includeva opere di una tipologia molto varia – e comprendeva anche tre *events*² dove la protagonista passiva era una sedia e quelli attivi erano coloro che vi si sedevano e che dovevano poi firmare un libro poggiato sul sedile aggiungendo, eventualmente, un'osservazione. Avevo in mostra 43 lavori, l'uno più vario dell'altro: partiture, pezzi musicali, *events*, opere plastiche quali *assemblage*, frecce e lettere su tela, un imbuto di vetro con chiave regolatrice e un recipiente per l'acqua intitolato *Musica a gocce*; un rebus plurilingue, una carta geografica con cerniera lampo e, tra altre opere altrettanto non-convenzionali gli *Appunti per il quinto ritratto di Ray Johnson*, costituito da una piastra di falegname, una campana, una spazzola e una pallina della tombola.

same year for lack of funds. To avoid his creditors, Maciunas left for Germany where he worked as a graphic designer at the U.S. Air Force base in Wiesbaden. Here, in September 1962, he organized the first Fluxus festival with concerts, performances and events involving participation by artists belonging to the group as well as other members of the international avant-garde. Originally Maciunas's purpose was to launch a neo-Dada movement, but he changed his mind following his encounter with Raoul Hausmann, one of the leaders of the Berlin Dada then living at Limoges in France. Hausmann advised him to give up the term neo-Dada, selected earlier, and instead adopt *Fluxus*.¹

Maciunas was influenced firstly by Marcel Duchamp's poetry and humor. Equally important to him was John Cage, who taught composition of experimental music at the New School for Social Research. Not surprisingly, one of the first, if not the very first of the group's events was the concert in 1961 (which I attended as an auditor). Among other figures whose work was crucial, we should not overlook La Monte Young, who at that time was organizing performances at Yoko Ono's loft on Chambers Street. He was intrigued by the Yam Festival organized by George Brecht and Robert Watts in the spring of 1963 at Rutgers University. The cultural atmosphere of that historic moment was auspicious. Black Mountain College was the venue for Happenings (a term invented by Allan Kaprow to describe what were, in fact, improvised and ephemeral forms of theater), with the participation of, among others, Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor and Merce Cunningham.

The Fluxus group's first manifesto was drafted in 1963 by Maciunas himself. It expressed the need to "Purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual,' professional and commercialized culture ... PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, promote LIVING ART, ANTI-ART, promote NON ART REALITY ... Fuse the cadres of cultural, social and political revolutionaries into a united front

and action." It should be borne in mind that no Fluxus work was ever signed or numbered while Maciunas was alive.

My collaboration with George Brecht (U.S., March 7, 1924-Cologne, December 5, 2008) began in the 1960s. A decisive figure in the Fluxus group, he was also a respected research chemist. I had the pleasure of setting up two of his solo exhibitions.

The first (April 14 to May 13, 1967) consisted, as the title stated, of *Pages from Chapters II to VIII of "The Book of the Tumbler on Fire"*. A passage in the text by Brecht about the strange nature of this book, that was anything but a book, stated: "*The Book of the Tumbler on Fire* is a continuing work begun in the spring of 1964. It now [1967] consists of eight chapters completed or in process, of some 215 pages. The book might be called a research into the continuity of un-like things; of objects with each other, of objects and events, of scores and objects, of events in time, of objects and styles, etc."

The exhibition included works of very different kinds, and included three events² where the passive protagonist was a chair and the active ones were the people who sat on them and had then to sign a book resting on the seat, adding, if required, an observation. In the exhibition I had 43 immensely varied works: music scores, pieces of music, events, *plastiques* such as assemblages, arrows and letters on canvas, a glass funnel with a tap, and a container for the water titled *Music in Drops*, a multilingual puzzle, a map with a zip and, among other equally unconventional works, *Notes for the fifth portrait of Ray Johnson*, consisting of a carpenter's plane, a bell, a brush and a bingo ball.

The second solo exhibition (April 8-30, 1969) presented 20 boxes that were so many pages of Chapter XIII of *The Book of the Tumbler on Fire*. Brecht himself explained, in his catalogue text: "Each box has as its starting point a photograph of the palm of an artist's hand (in one case, for Marisol and Oldenburg, two hands are brought together in one box). The original photographs were taken by Robert Filliou

and Scott Hide." Brecht then clarified the purpose of the operation: "Because I have always believed that the most interesting things about an artist are his physical characteristics (I recently had an exchange of letters about this with Spoerri)³ [...]. I thought it would be interesting to use a suite of prints by Scott Hyde in a series of assemblages to be associated with the artists chosen by Filliou. In some cases the results, I think, are very close to me. When I was dealing with artists I know well, or think I know well (Cage, Filliou, Ray Johnson...). Other boxes are based on incidents that occurred while he was taking photos and that Robert told me about. (Takis⁴ came running in. He said 'Hi.' Photo *Goodbye*), or random information (hence the fact that the page for Roy Lichtenstein⁵ is a moneybox because Robert tells me that Roy lives in a building that was formerly the headquarters of a bank). Arman⁶ is very strong, hence the broken hammer (an improvised page, given that the hammer broke while opening the crates used to ship these boxes from Villefranche to Villingen)."

Ray Johnson (Detroit, October 16, 1927-committed suicide from a bridge near Sag Harbor, Long Island, January 13, 1995 at the age of 67). A conceptual artist and an early performance artist (between 1957 and 1963 he staged a dozen performances that he called *Nothing*). He was a founding father of mail art and participated in many Fluxus events. The first of them, when Fluxus did not yet exist as an organized group, was at the Maciunas's AG Gallery in July 1961, and again at the Fluxus Yam Festival in 1963.

Johnson was described (I cannot remember who said it) as the "most famous unknown artist in New York." This was accurate because he led a solitary life. He was reserved, intimate with a very small number of people, to whom he would often send short but very intense letters, frequently embellished with drawings. A selection of thirty of the letters he sent me was requested by Richard Feigen Gallery in New York for display in a commemorative exhibition (April 27-August 15, 1995).

Alla seconda personale (8-30 aprile 1969) furono esposte 20 scatole che costituivano altrettante pagine del capitolo XIII del *The Book of the Tumbler on Fire*. Lo stesso Brecht spiega, nel testo per il catalogo: "Ogni scatola ha come punto di partenza la fotografia del palmo della mano di un artista (in un solo caso, per Marisol e Oldenburg, due mani sono riunite in un'unica scatola). Le fotografie originali sono state fatte da Robert Filliou e Scott Hide". Brecht chiarisce poi lo scopo dell'operazione: "Dato che sono sempre stato convinto che le cose più interessanti riguardanti un artista sono le sue caratteristiche fisiche (ho avuto recentemente uno scambio di corrispondenza con Spoerri³) [...] pensai che sarebbe stato interessante adoperare una *suite* di stampati di Scott Hyde in una serie di *assemblages* da associare agli artisti scelti da Filliou. In alcuni casi i risultati, credo, sono molto vicini a me: quando avevo a che fare con artisti che conosco, o che mi pare di conoscere bene (Cage, Filliou, Ray Johnson...). Altre scatole sono basate su incidenti che sono successi mentre si stava fotografando e che Robert mi ha raccontato (Takis⁴ entrò di corsa. Disse 'Ciao': foto *Arrivederci*) o su una informazione casuale (da qui il fatto che la pagina di Roy Lichtenstein⁵ è un salvadanaio poiché Robert mi dice che Roy vive in un edificio che era stato in precedenza la sede di una banca. Arman⁶ è molto forte, quindi il martello rotto (una pagina improvvisata, dato che il martello si rompe aprendo le casse che erano servite per spedire queste scatole da Villefranche a Villingen)."

Ray Johnson (Detroit, 16 ottobre 1927- suicida: si butta da un ponte vicino a Sag Harbor, Long Island, il 13 gennaio 1995, aveva 67 anni). Artista concettuale e precoce *performer* (tra il 1957 e il 1963, realizza una dozzina di *performances* che lui chiamava *Nothing*: "Nessuna cosa"). Fu uno dei padri fondatori della *mail art* e partecipò a molte manifestazioni di Fluxus. La prima delle quali – quando Fluxus non era ancora nato in quanto gruppo organizzato – alla AG Gallery di Maciunas nel luglio del

1961, lo ritroviamo poi, anche allo Fluxus Yam Festival del 1963.

Johnson fu definito – non ricordo più da chi – "il più famoso artista sconosciuto di New York". Definizione molto appropriata perché visse quasi da solitario. Riservato, fu intimo di un numero molto ristretto di persone alle quali amava inviare frequentemente lettere brevi ma molto intense e spesso arricchite da disegni. Una selezione di una trentina delle lettere che m'indirizzò mi fu richiesta dalla galleria Richard Feigen di New York dove furono esposte nel corso di una mostra commemorativa (27 aprile-15 agosto 1995).

La sua personale nella mia galleria (5-29 aprile 1972) fu l'esito di un lungo processo meditativo. Il 6 novembre 1971 scrive all'amica Mary Crehan, a proposito della mia proposta: "Lavoro molto piano e mi sveglio ogni mattina, dopo avere avuto un incubo, chiedendomi come potrei, durante le ore di veglia, mettere assieme i pezzi." La mia rassegna comprendeva 24 collage eseguiti tra il 1968 e il 1972. Alcuni evocavano personalità, tra le quali, Jayne Mansfield, il Conte Zeppelin, Antonio Gaudí, James Dean, Marilyn Monroe, Panza di Biomo e Marcel Duchamp. In molti altri, il protagonista era uno schiacciapata della madre di un personaggio mitico o storico: *Lo schiacciapata della madre di Batman*, *di Jacqueline Kennedy Onassis*, *di Stanley Kubrick*, *di Michael York*. In catalogo un saggio introduttivo di Henry Martin del quale mi limito a citare il primo paragrafo, proprio a proposito dello schiacciapata: "Uno schiacciapata amalgama, elimina differenze e trasforma le individualità in uniformità. Questo è quanto fanno nella cucina di ogni mamma ed è ciò che fanno nei collage di Man Ray."

Non voglio dimenticare quanti, tra gli americani, parteciparono nella mia galleria, nel dicembre del 1963, alla collettiva dedicata a Fluxus: Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles (moglie di Dick Higgins), Ben Patterson, Robert Watts ed Emmet Williams. Ricordo la *performance* di Dick che si svolse una domenica battezzata "Fluxus Day": egli

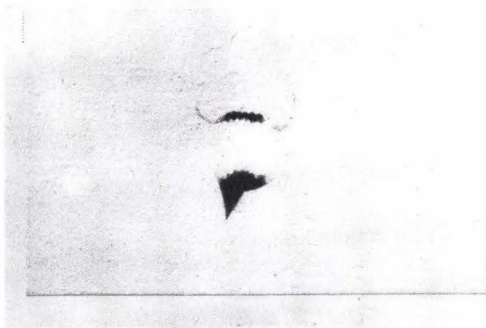
si mise in testa un cappello che reggeva un bastoncino sul quale aveva infilato un rotolo di carta igienica. Girò poi su se stesso sin quando il rotolo non si fu svuotato interamente. Pochissimi spettatori rimasero per vedere la fine dell'azione. Tra gli altri artisti presenti a questa collettiva vi furono anche George Brecht, Ben Vautier, Robert Filliou, Milan Knížák, Gianni Emilio Simonetti, Daniel Spoerri e Volf Wostell.

In Europa i principali protagonisti di questo movimento furono, in Italia: Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Daniela Palazzoli, Gianni Sassi e Gianni Emilio Simonetti; in Francia, Ben Vautier, Robert Filliou e Daniel Spoerri; in Germania, Wolf Vostell; in Cecoslovacchia, Milan Knížák. La maggioranza degli artisti, era americana, come lo stesso fondatore di Fluxus. Torniamo a parlare di coloro ai quali ho allestito una personale o organizzato una *performance*.

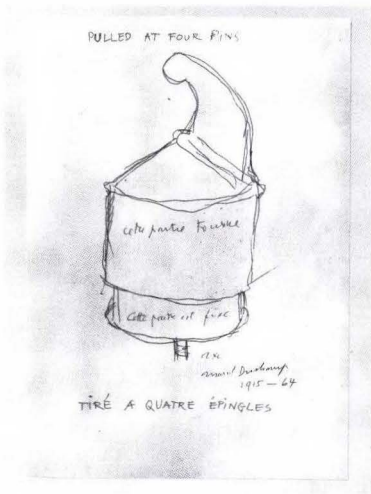
Nell'aprile del 1967, Ben Vautier è stato nella mia galleria per una *performance* intitolata *Violin solo de N.J. Paik*. Si leggeva questo titolo su un grande foglio di carta bianca sostenuto da un cavalletto. Ben prese un violino adagiato sul tavolo, si concentrò intensamente per circa un minuto per poi scagliarlo con estrema violenza sul tavolo. Riuscì a scattare una foto, proprio nel momento in cui il violino andava in mille pezzi – foto che poi fu pubblicata nella rivista "Bit" (Milano, n. 2, maggio 1967, p. 28).

Ho incontrato Daniel Spoerri a Parigi nel 1960. Stava in un albergo d'infimo ordine – il Carcassonne, al 23 di rue Mouffetard. Occupava una piccola camera (la n. 13, 5 x 3 x 2,50 m) al quarto piano senza ascensore. Ricordo. In fondo a un lungo corridoio buio, una porta di legno non proprio immacolata. Busso. Mi apre un Daniel Spoerri allampanato, capelli arruffati, occhi ironici, un sorriso forzato sulle labbra.

Al primo colpo d'occhio penso di dormire in piedi. Sfidando la legge di gravità, tutti gli oggetti che normalmente vediamo su un piano orizzontale erano incollati su vari supporti appesi, perpendicolari al muro. Dominava l'insolita presenza di una se-



Marcel Duchamp, *Moustaches et barbe de la Joconde*, 1962 ca.
Acquaforte / Etching
19 x 29,5 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp, *Pulled at four pins, Tiré à quatre épingles*, 1964
Acquaforte / Etching
67 x 51,5 cm
Arturo Schwarz Collection

His solo exhibition at my gallery (April 5-29, 1972) was the result of a long meditative process. On November 6, 1971, he wrote to his friend Mary Crehan about my proposal: "I work very slowly and I wake up every morning, after having a nightmare, wondering how I would be able to put the pieces together in my waking hours." My display included 24 collages made between 1968 and 1972. Some evoked personages like Jayne Mansfield, Count Zeppelin, Antoni Gaudí, James Dean, Marilyn Monroe, Panza di Biumo and Marcel Duchamp. In many others the figure was the potato masher of the mother of a mythical or historical personage: *The Potato Masher of the Mother of Batman*, of *Jacqueline Kennedy Onassis*, of *Stanley Kubrick*, of *Michael York*. In the catalogue introduction by Henry Martin, from which I will only quote the first paragraph, he had this to say about potato mashers: "A potato masher mashes together, eliminates differences, and transforms individuals into uniformity. This is what goes on in every mother's kitchen and that is what is going on in Man Ray's collages."

I particularly recall the Americans who, in December 1963, exhibited at my gallery in the group exhibition devoted to Fluxus: Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles (Dick Higgins's wife), Ben Patterson, Robert Watts, and Emmett Williams. I remember Dick's performance, which took place one Sunday baptized *Fluxus Day*: he donned a hat that supported a stick on which he had stuck a roll of toilet paper. Then he started spinning round until the paper had all spooled off. Not many audience members stayed to see the end of the performance. Other artists in this group included George Brecht, Ben Vautier, Robert Filliou, Milan Knížák, Gianni Emilio Simonetti, Daniel Spoerri, and Wolf Vostell.

In Europe the leading figures in this movement in Italy were Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Daniela Palazzoli, Gianni Sassi and Gianni Emilio Simonetti; in France Ben Vautier, Robert Filliou and Daniel Spoerri; in Germany Wolf Vostell; in Czechoslovakia Milan Knížák. The majority of the artists were

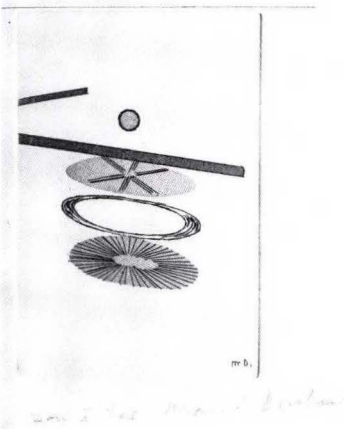
American, like the founder of Fluxus. We can now speak of those for whom I set up a solo exhibition or organized a performance.

In April 1967, Ben Vautier came to my gallery for a performance entitled *Nam June Paik's One for Violin Solo*. This title was written on a large sheet of white paper set on a music stand. Ben picked up a violin lying on the table, concentrated hard for about a minute and then flung it violently onto the table. I managed to take a picture, just when the violin was shattering and it was later published in the journal *Bit* (Milan, no. 2, May 1967, p.28).

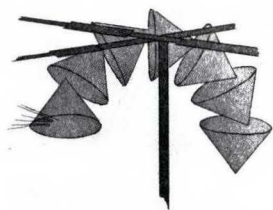
I first met Daniel Spoerri in Paris in 1960. The hotel he was staying at was a real dump, the Carcassonne, at 23 Rue Mouffetard. He had a small room (no. 13, measuring 5 x 3 x 2.50 m) on the fourth floor without an elevator. I remember it clearly. At the end of a long dark hallway there was a wooden door, not quite in pristine condition. I knocked. Daniel Spoerri opened it. He was lanky, with shaggy hair, an ironic gaze and a smile on his lips.

At first glance I thought I was sleepwalking. Defying the law of gravity, all the objects you would normally see on a horizontal plane were stuck to various supports hanging perpendicularly from the wall. The most striking feature was the unusual presence of a chair with its four legs against the wall with fixed to it a board on which were stuck a bottle, a cup or coffee, a fork, a knife, a hammer, a pair of scissors, a coffee pot, a saucepan, an onion, two pieces of bread, some spent matches and three or four cigarette butts.

I was looking at what would later be called a Snare-Picture (the word deserves to be written in capitals). The walls of the room were covered with other similar works, restricting even further the cramped space, so that Spoerri was on the point of calling the municipal services to take everything away unless he managed to get rid of them with an exhibition to be set up immediately. My visit saved from destruction these works which I would say are one of the most vital post-war esthetic achievements.



Marcel Duchamp, *Les Temoin oculistes*, 1965
Acquafornte / Etching
32,5 x 25 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp, *Les Tamis*, 1965
Acquafornte / Etching
32,5 x 25 cm
Arturo Schwarz Collection

dia con le quattro gambe contro la parete e sulla quale era fissata un'asse di legno sulla quale erano incollati: una bottiglia, una tazza di caffè, una forchetta, un coltello, un martello, un paio di forbici, una caffettiera, una casseruola, una cipolla, due pezzi di pane, qualche fiammifero spento e tre o quattro mozziconi di sigarette.

Stavo guardando quello che, più tardi, sarà definito "Quadro-trappola" (il termine merita di essere maiuscolato). Altre opere del genere occupavano totalmente i muri della cameretta, restringendo ancora di più l'angusto spazio, tanto che Spoerri voleva chiamare i servizi municipali per buttar via tutto quanto se non fosse riuscito a sbarazzarsene con una mostra da allestire subito. La mia visita salvò dalla distruzione questi lavori, che ritengo appartengano a una delle esperienze estetiche più vitali del dopoguerra.

Nei primi anni sessanta Spoerri scopriva un elemento fondante della sua poetica: un oggetto contaminato da altri (identici ma al plurale nel caso di Arman, coniugati nel caso del nostro artista) acquista una nuova valenza estetica, obbedendo alla legge hegeliana della trasformazione della quantità in qualità. In entrambi i casi, più che l'oggetto in se stesso, ciò che interessano sono i suoi rapporti con l'*environment*. Dall'esaltazione dell'oggetto giungiamo così alla sua negazione e al suo superamento su un piano che gli è estraneo – quello di una *situazione di relazioni*. Relazioni che, nel nostro caso, sono determinate dal principio attivo della natura naturante – il Caso. Caso che, come ricorda Arp, è un ordine del quale ignoriamo le leggi. I "Quadri-trappola" sono la materializzazione di questo concetto. In queste opere, come già accennato, Spoerri incolla, per fissarli definitivamente, gli oggetti disseminati casualmente su un piano. Per esempio, oltre a *Le petit-déjeuner de Kichka* (la sedia descritta prima), anche gli attrezzi usati da un artigiano; un libro aperto accompagnato da altre cose; alcuni utensili culinari immobilizzati nella situazione in cui erano stati abbandonati ecc. Non soddisfatto di avere

così congelato una topografia casuale di vari oggetti, Spoerri la ripropone ribaltandone l'angolo visivo di percezione.

Sofferamoci per un attimo sul personaggio prima di continuare a occuparci del suo lavoro. Ballerino, anzi, primo ballerino della compagnia del Balletto nazionale del Teatro Municipale di Berna. Artista, anzi, protagonista del nuovo realismo – il movimento artistico più innovativo e influente del dopoguerra europeo. Inventore dei "Quadri-trappola" ai quali sono seguite molte altre esplorazioni. Se si parla di Spoerri, bisogna ricordare anche la sua attività di poeta, di memorialista, di saggista, di antropologo, di enologo, di gastronomo, di umanista e la sua partecipazione a Fluxus – i suoi interessi sono altrettanto vari quanto quelli degli enciclopedisti del Settecento.

È anche necessario sapere – se si vuole conoscere meglio la sua personalità – dire che egli è posseduto da una sete inestinguibile di conoscenza, dalla brama di vivere, dall'amore per le belle donne e dalla golosità per il buon vino. È persona avida di nuove esperienze, patologicamente nomade, viaggiatore instancabile, inafferrabile, misterioso come pochi, dotato di una curiosità inesauribile, capace di perseguire per anni, con l'accanimento e la perseveranza di un cane da caccia, le risposte ai propri interrogativi.

Spoerri è tra i pochi artisti che possono meritare d'essere chiamati "poeti", se torniamo al significato etimologico della parola. *Poietes* designava in origine – oltre che il poeta, l'artista e il filosofo (quest'ultimo svolgendo il ruolo dello scienziato moderno) – anche il risultato della loro attività. Gli antichi Greci distinguevano solo tra l'opera frutto dell'ingegno, denominata allora una creazione (*demiurghia*), e l'opera frutto di un puro lavoro manuale ripetitivo (*cheirurghia*). Così *technites* (tecnico), *poietes* (poeta) e *demiurgos* (creatore) – così come i corrispondenti termini sanscriti *kāraka* e *kavi* – designavano, tutti e indifferentemente, l'artista, il poeta o il filosofo-scienziato. Tenendo presente questi

In the early Sixties Spoerri discovered a fundamental element of his poetic: an object contaminated by others (identical but plural in the case of Arman, conjugated in the case of our artist) acquired a new esthetic value, obeying the Hegelian law of the transformation of quantity into quality. In both cases, rather than the object itself, what is of interest is its *relation* to its environment. From the exaltation of the object we thus come to its negation and superseding on a plane alien to it that of a *situation of relations*. In our case these relations are determined by the active principle of *natura naturans*: Chance. Chance, as Arp points out, is an order whose laws are unknown to us. His Snare-Pictures are the materialization of this concept. In these works, as already mentioned, Spoerri permanently fixes the objects scattered at random on a plane surface. For example, in addition to *Le petit déjeuner de Kichka* (the chair described above), there are also the tools used by craftsmen, an open book accompanied by other things, kitchen utensils glued to the spot where they were left, and so forth. Not content with having frozen a random topography of various objects in this way, Spoerri flips the visual angle of perception.

It is worth dwelling a moment on his character before going on to examine his work. He was a dancer, in fact the principal dancer of the National Ballet of the Bern Civic Theatre... An artist, the dominant figure of the New Realism, the most innovative and influential art movement in post-war Europe. He invented the Snare-Picture, which was followed by many other experimental works. If we are to speak of Spoerri, we should also remember his work as poet, memoirist, essayist, anthropologist, winemaker, gastronome, humanist and his participation in Fluxus: his interests are as varied as those of the eighteenth-century encyclopedists. We also need to know if we want to know more about his personality that he is possessed by an unquenchable thirst for knowledge, has a lust for life, a passion for beautiful women and is a glutton for fine wines. He is avid of new experiences, pathologically nomadic, a tireless traveler, elu-

sive, mysterious in a way that very few people are, with an inexhaustible curiosity, capable of pursuing the answers to his questions for years, with the tenacity and perseverance of a hunting dog.

Spoerri is one of the few artists who deserve to be called poets, if we go back to the etymological meaning of the word. *Poietes* originally denoted not only the poet, the artist and the philosopher (the latter playing the part of the modern scientist), but also the result of their work. The ancient Greeks distinguished only between the object that was the fruit of intelligence, then called a creation (*demiurgia*), and the object that was the product of pure repetitive manual work (*cheirurgia*). So *technites* (technician), *poietes* (poet) and *demiurgos* (creator), as well as the corresponding terms in Sanskrit *kāraka* and *kavi*, designate all alike the artist, the poet or the philosopher-scientist. Bearing in mind these primordial semantic values, we have to recognize, in the works that are the brainchild of Spoerri, the creations of an extraordinary technician, a poet of matter and a philosopher of art.

The great turning point in art history came with Marcel Duchamp. His ready-mades called in question the very concept of the artwork. Spoerri also rejected the prevailing esthetic canons. Like Descartes, as quoted by Tzara in 1918 on the cover of his magazine *Dada*, Spoerri could well exclaim: "I do not want to know that there were other men before me." With Daniel, the principle of authority gave way to the pleasure principle. He created to know himself, for his own pleasure and not for any client.

Apollinaire had foreseen that the artist of the future would use even the most mundane objects of everyday life in his creations. In 1913 he suggested to the painters: "Paint with whatever pleases you, with pipes, postage stamps, postcards, playing cards, candelabra, pieces of oil cloth, collars, wallpaper, newsprint"⁷. Spoerri took this advice literally with his Snare-Pictures. By combining ordinary objects with puns, or setting them in contexts where they are out of place, Spoerri, throughout his creative develop-

ment, also uses a second factor of the new esthetic, namely surprise, well aware of its importance, not only in daily life (see André Breton's *Nadja* and *L'Amour fou*), but also in the poetic of art. He recalled the lesson of Lautréamont: "Handsome ... as the fortuitous encounter upon a dissecting table of a sewing machine and an umbrella"⁸, lines he used as the title of one of his creations; and that of Apollinaire: "Surprise is the great new spring. It is through surprise, through the role reserved for surprise, that the new spirit is distinguished"⁹. In pairing situations and objects in unprecedented situations Spoerri drew on the teaching of Pierre Reverdy: "The greater the distance between the relations between two things placed together, the more powerful the image will be"¹⁰.

The structure of every work by Spoerri is a type of humor that the Surrealists called "black humor." To Spoerri, humor is tragic in nature, the sign of a moment of absolute independence of poetry and, above all, a revolt of the spirit and the unconscious against the influences of society and life. Humor has a value as endless challenge and provocation. It is a masterfully subversive factor of opposition which consecrates the triumph of the pleasure principle over the reality principle.

Spoerri's work was created under the aegis of Duchamp's ready-mades but in this respect we should dispel the impression that anyone, in an attempt to imitate Duchamp, can select some standard object and promote it to the dignity of an art object just by signing it. All too easy. They are forgetting that every work of Duchamp is the result of what I have called "the rigor of the imagination." It is precisely this rigor, increasingly exacerbated by Duchamp, which led him to promulgate the conditions that govern the process of transmutation of an ordinary object into an art object. It is necessary, first of all, to give the object what he called "a verbal color," a title that should not be descriptive but transport the viewer's mind towards more mental regions. Spoerri also saw this as compulsory. His works always bear titles that confirm and enhance their impact.

valori semantici primordiali, dobbiamo riconoscere, nelle opere frutto dell'ingegno di Spoerri, le creazioni d'un tecnico straordinario, d'un poeta della materia e d'un filosofo dell'arte.

La grande svolta nella storia dell'arte nasce con Marcel Duchamp che, con i suoi *ready-made*, ha rimesso in questione lo stesso concetto dell'opera d'arte. Anche Spoerri ha rifiutato i canoni estetici imperanti. Come Cartesio, citato da Tzara nel 1918 sulla copertina del suo periodico "Dada", Spoerri pure può esclamare: "Non voglio neanche sapere se prima di me vi sono stati altri uomini". Con Daniel, il principio d'autorità cede il passo al principio del piacere. Egli crea per conoscere se stesso, per il proprio piacere e non per quello d'un eventuale committente".

Apollinaire aveva previsto che l'artista del futuro avrebbe adoperato, nelle sue creazioni, anche gli oggetti più banali della vita quotidiana. Nel 1913, egli suggeriva ai pittori: "Dipingete con qualsiasi cosa vi aggradi, con pipe, francobolli, cartoline postali, carte da gioco, candelabri, pezzi di tela cerata, coltetti, carta da parati, giornali"⁷. Spoerri ha preso alla lettera questo consiglio con i suoi "Quadri-trappola".

Coniugando l'oggetto comune con giochi di parole, oppure collocandolo in un contesto che non gli appartiene, Spoerri, lungo tutto il suo itinerario creativo, ha utilizzato anche un secondo fattore della nuova estetica, quello della sorpresa, ben conscio della sua importanza, non solo nella vita quotidiana (vedi *Nadja* e *L'Amour fou* di André Breton) ma anche nella poetica dell'arte. Egli ricorda la lezione di Lautréamont: "Bello come l'incontro fortuito sopra un tavolo d'anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello"⁸ – verso che utilizza come titolo in una delle proprie creazioni; e quella di Apollinaire: "La sorpresa è la nuova grande molla. È attraverso la sorpresa, attraverso il ruolo importante riservato alla sorpresa, che lo spirito nuovo si distingue"⁹. Nell'accoppiare, in condizioni inedite, oggetti a situazioni, Spoerri ha fatto tesoro anche del-

l'insegnamento di Pierre Reverdy: "Più i rapporti tra due realtà avvicinate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte"¹⁰.

La struttura portante di ogni opera di Spoerri è un tipo di humour che i surrealisti avevano definito "humour nero". Anche per Spoerri, lo humour è di natura tragica, segna un momento d'indipendenza assoluta della poesia ed è, anzitutto, una rivolta dello spirito e dell'inconscio contro i condizionamenti della società e della vita. Esso – lo humour – possiede un valore inesauribile di sfida e di provocazione. È un fattore d'opposizione magistralmente sovversivo in quanto consacra il trionfo del principio del piacere sul principio della realtà.

L'opera di Spoerri è nata sotto il segno del *ready-made* duchampiano ma, in proposito, dissipiamo l'impressione che chiunque, nel tentativo di imitare Duchamp, possa scegliere un oggetto di serie e promuoverlo alla dignità d'un oggetto d'arte per il solo fatto di averlo firmato: troppo facile. Si dimentica che non vi è opera di Duchamp che non sia il frutto di quello che ho definito "il rigore dell'immaginazione". È proprio questo rigore, con Duchamp sempre esacerbato, che l'inciterà a promulgare le condizioni che governano il processo di trasmutazione d'un oggetto comune in un oggetto d'arte. È necessario, per lui, innanzitutto, dare all'oggetto ciò che egli chiama "un colore verbale", cioè un titolo che non deve essere descrittivo ma tale da trasportare la mente dello spettatore verso regioni più mentali. Per Spoerri anche questo è un rito obbligato. Le sue opere portano sempre titoli che ne confermano e ne esaltano l'impatto.

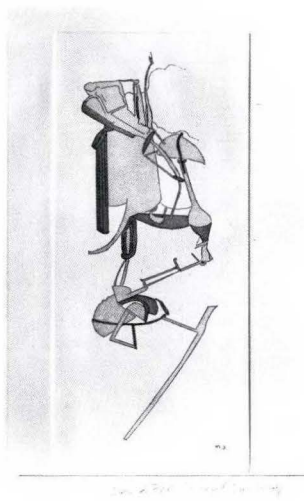
Un'altra delle regole duchampiane stabilisce che è necessario "spaesare" l'oggetto – offrendolo alla vista da un angolo di percezione diverso da quello consueto – al fine di "de-contestualizzarlo". Con Einstein e la sua teoria della relatività si è raggiunta una maggiore consapevolezza dell'importanza assunta dal punto d'osservazione dello spettatore. Il principio d'indeterminazione di Heisenberg ha messo ancora più in evidenza l'importanza di

questo fattore obiettivo: il mezzo d'osservazione è importante quanto il suo punto d'osservazione. Esempi paradigmatici dell'applicazione di questa regola sono proprio i ricordati "Quadri-trappola", così come le sue altre opere che, in un modo o nell'altro, propongono, sotto un angolo visivo o logico inedito, situazioni di oggetti, oppure gli oggetti stessi. Passiamo ora all'Italia.

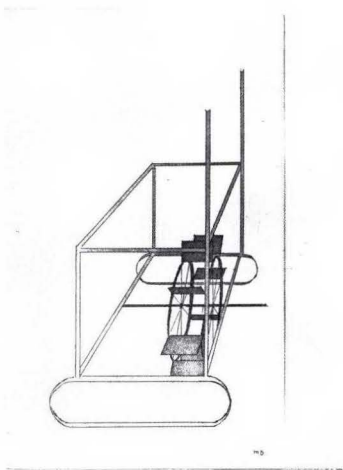
Ritengo Gianni Emilio Simonetti il più importante esponente di Fluxus in Italia, sia per il suo apporto di carattere teorico sia per le opere che ha realizzato. La sua mostra personale nella mia galleria (15 febbraio-15 marzo 1967) presentava lavori eseguiti tra il 1964 e il 1967: 17 opere della serie *Tel./Quel.le*; cinque della serie *Il multiverso del giovane Shandy*; cinque della serie *Mutica* oltre a due lavori del 1966: *Map of a probapossible Itinerary* e *Due pagine di poesia visiva*.

Nel testo scritto per il catalogo di questa mostra, Gillo Dorfles spiegava, "Cosa significa 'tel(l).quel(le)'? È, per un verso, il *tel quel* francese col suo primo significato di 'tale e quale' (oltre che riferito alla rivista omonima, a un determinato romanzo di Robbe-Grillet, alla *École du regard*); ma, poi, con una 'doppia articolazione' dovuta al 'tell' recuperato dall'inglese 'to tell', dunque 'raccontare' mentre 'quelle' – pronunciato alla francese ma scritto alla tedesca – può valere, in questo caso colla sua precisa denotazione di 'Quelle' = sorgente, inizio e principio e fonte di qualcosa, d'ogni cosa, e, nel nostro caso, proprio del 'to tell', del raccontare."

Dorfles precisava anche: "Nel caso di Simonetti ci troviamo di fronte a un esempio (credo tra i migliori e i più singolari) d'una pittura che, da un lato, conserva alcune delle tradizionali doti attribuite di solito a quest'arte (rapporti di colori, equilibrio delle parti, ricerca d'un ritmo compositivo ecc.), dall'altro intende mantenere e approfondire il valore semiotico delle sue componenti per giungere a costituire attraverso le stesse una sorta di semantica privilegiata senza tuttavia che questo aspetto prevarichi sull'altro; senza cioè che queste opere si tra-



Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1965
Acquaforte / Etching
32 x 25 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp, *La Glissière, Slitta contenente mulino ad acqua*, 1965
Acquaforte / Etching
32,5 x 25 cm
Arturo Schwarz Collection

Another of Duchamp's rules is that one has to *dépayser* or disorientate the object by presenting it to the view at an angle of perception other than the customary in order to decontextualize it. Einstein and his theory of relativity has given us a greater awareness of the importance of the viewer's point of observation. Heisenberg's indeterminacy principle expressed even more clearly the importance of this objective factor: the means of observation is as important as the point of observation. Paradigmatic examples of applications of the rule are the Snare-Pictures as well as his other works which in one way or other present situations of objects, or the objects themselves, from an unusual visual or logical angle.

We can now turn to Italy. I consider Gianni Emilio Simonetti the most important member of Fluxus in Italy, both by his theoretical contributions and the works he has produced. His solo exhibition in my gallery (February 15 to March 15, 1967) presented work done between 1964 and 1967: 17 works of the *Tel. I Quel. le* series; five of the *Multiverso del giovane Shandy* series, five of the *Mutica* series, and two works from 1966: *Map of a probapossible Itinerary* and *Due pagine di poesia visiva*.

In the text written for the catalogue of this exhibition, Dorfles explained, "What does 'tel(l).quel(le)' mean? It is firstly the French *tel quel* with its primary French meaning of 'as it is' (as well as referring to the journal of the same name, to a certain novel by Alain Robbe-Grillet, to the *École du regard*), but, then, with a 'double articulation' due to *tell* brought from English, while 'quelle' pronounced as in French but understood in German in this case could have the precise meaning of 'Quelle' = spring, the source of something, of all things, and in our case of 'to tell,' of telling stories."

Dorfles also stated, "In the case of Simonetti we are faced with an example (I think among the best and most unusual) of painting that, on the one hand, retains some of the traditional qualities usually attributed to this art (relations of color, balance of the parts, the search for a compositional rhythm,

etc.), and on the other maintains and extends the semiotic value of its components in order to constitute through them a kind of privileged semantics without this aspect prevailing over the other. Hence without these works being transformed into an artificial conceptual game, an arid metaphysical puzzle."

Before concluding this note, I would like to mention the contributions by Daniela Palazzoli and Gino Di Maggio, both committed to fostering awareness of Fluxus and its artists.

Daniela Palazzoli made her contribution with *Gesto e Segno* (1964-65) at the Galleria Blu in Milan. On that occasion she presented, among others, Sylvano Bussotti, John Cage, George Brecht, Gianni Emilio Simonetti, Robert Watts, Giuseppe Chiari and Lucio Fontana. Fontana participated in the event, publicly transforming a work of his that thus, from being static, became a Happening.

In Milan in 1966, the publishing house ED912 was founded with four partners: Gianni Sassi and Sergio Albergoni, publishers, and Gianni Emilio Simonetti and Daniela Palazzoli, respectively editor and managing director. They launched the magazine *Bit - Arte oggi in Italia* (it published ten numbers, some double, between 1967 and 1968), with an innovative and international imprint. With the challenge of '68 *Bit* succeeded in distributing 10,000 copies and was sold by some of the biggest news vendors. The journal was important for spreading the new ideas, performances, Happenings and Fluxus. *Bit* also printed a series of posters that were all the rage among young people, and organized some Fluxus performances. They included one presented at the Teatro Stabile, Sala delle Colonne, in Turin in April '67, and in Milan at various theaters and galleries like mine. Among the participants, in addition to the animators, Simonetti and Ben Vautier, there were Edoardo Sanguineti, Alighiero Boetti, Mario Diacono, Enrico Filippini, and Antonio Porta. The works performed live included those by the following artists: Alocco, Brecht, Hansen, Hidalgo, Higgins, Jones, Knowles, Maciunas, Marchetti, La Monte Young, Nam June Paik,

sformino in un artificioso gioco concettuale, in un arido puzzle metafisico”.

Prima di chiudere questa nota, vorrei ricordare il contributo di Daniela Palazzoli e di Gino Di Maggio – entrambi impegnati a far meglio conoscere Fluxus e i suoi artisti.

Daniela Palazzoli segna il suo contributo con la manifestazione “Gesto e Segno” (1964-65) alla galleria Blu di Milano. In questa occasione compaiono fra gli altri Sylvano Bussotti, John Cage, George Brecht, Gianni Emilio Simonetti, Robert Watts, Giuseppe Chiari e Lucio Fontana. Quest’ultimo partecipa all’evento, trasformando in pubblico una sua opera che da statica diventa un *happening*.

A Milano nasce, nel 1966, la casa editrice: ED912 con quattro soci: Gianni Sassi e Sergio Albergoni, editori; Gianni Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli, rispettivamente *editor* e direttrice responsabile. Inizia la rivista “Bit - Arte oggi in Italia” (dieci numeri, alcuni doppi, fra il 1967 e 1968), di impronta innovativa e internazionale. Con la contestazione del ‘68 “Bit” riesce a distribuire, attraverso anche le maggiori edicole 10.000 copie. Il periodico è importante per la diffusione delle nuove idee, *performance*, *happening* e Fluxus. “Bit” stampa anche una serie di manifesti che vanno a ruba fra i giovani e organizza alcuni spettacoli Fluxus. Tra gli altri, quello che si svolse al Teatro Stabile, Sala delle Colonne, di Torino, nell’aprile 1967, e a Milano sia in vari teatri sia in gallerie come la mia. Fra i partecipanti oltre agli animatori – Simonetti e Ben Vautier – vi erano Edoardo Sanguineti, Alighiero Boetti, Mario Diacono, Enrico Filippini e Antonio Porta. Fra le opere interpretate dal vivo, quelle dei seguenti autori: Alocco, Brecht, Hansen, Hidalgo, Higgins, Jones, Knowles, Maciunas, Marchetti, La Monte Young, Nam June Paik, Oldenburg, Patterson, Schmit, Shio-mi, Watts, D.S. Bonset, Diacono, Filippini, Porta e Sanguineti. Nel 1969 Palazzoli venne invitata alla Rutgers University, Università di Stato del New Jersey, dove insegna in compagnia di molti protagonisti della pop art, degli *happening* e di Fluxus .

Gino Di Maggio allestiva, nello spazio della Multipla da lui fondata nel 1973, le personali di Wolf Vostell (del quale avevo organizzato, nella mia galleria, la prima personale nel febbraio del 1969 quando espose due rotaie che andavano a finire contro il muro) e di Takako Saito (arricchita da un suo concerto). Seguirono, nel 1974 le mostre di Juan Hidalgo e Walter Marchetti (*performance* e mostra), Geoffrey Hendricks (*performance* e mostra), Robert Filliou “Research on the origin”, Robert Watts “Retrospective exhibition,” Gianni Emilio Simonetti. Nel 1975: George Brecht “Donna dei nodi”; Robert Watts “Signature in Neon: Old and New Masters”; Daniel Spoerri “Le Coin du Restaurant Spoerri” (cene astro-gastronomiche per 12 giorni e mostra), per finire con una mostra-evento di Ben Vautier.

Alla Mudima di Gino, si susseguirono a partire dal 1990, le seguenti manifestazioni. In quel anno, 1990, “Pianofortissimo” (collettiva con Andersen, Ayo, Ben Vautier, Beuys, Brecht, Cage, Chiari, Corner, Geoffrey Hendricks, Hidalgo e Marchetti, Higgins, La Monte Young, Joe Jones, Knížák, Knowles, Maciunas, Mac Low, Miller, Paik, Ben Patterson, Takako Saito, Schneemann, Spoerri, Vostell, Watts, Emmett Williams); Wolf Vostell (concerto e mostra); Nam June Paik; Yoko Ono “To see the skies”. Nel 1991 “Daniel Spoerri from A – Z”; poi, Allan Kaprow “5 Environments”; e Milan Knížák. Nel 1993: Ben Vautier e Takako Saito. Nel 1994, Shigeo Kubota; nel 1995, Ben Patterson; nel 1996, Daniel Spoerri, “Carnaval des Animaux” e, nel 2008, per finire, Daniel Spoerri “Idoli di Prillwitz”.

Nell’ambito del contributo italiano alla storia di Fluxus va inoltre menzionato il ruolo, della massima importanza, svolto da Achille Bonito Oliva, a partire dalla grande mostra “Contemporanea” del 1973, organizzata a Roma nel Parcheggio di Villa Borghese, seguita poi, nel 1979, dall’omaggio a George Maciunas, “Metafisica del quotidiano”, allestito al Museo d’Arte Contemporanea di Bologna, fino ad arrivare alla straordinaria mostra-evento “Ubi

Fluxus, Ibi Motus”, alla Biennale di Venezia del 1990. Questa vide la partecipazione diretta di tutti gli artisti Fluxus. Ancora più recentemente dobbiamo ancora a Bonito Oliva il programma biennale dedicato agli artisti Fluxus tenuto presso l’Auditorium-Parco della Musica di Roma nel 2010-2011.

Se dovessi riassumere in sette parole – perché sette sono i giorni della settimana: il flusso del tempo – cosa è stato questo non-movimento, direi che “Fluxus è la dimensione estetica dell’anarchia”.

¹ Lettera di R. Hausmann, datata 1962 citata in E. Williams e A. Noel, *Mr. Fluxus*, Thames & Hudson, Londra 1997, p. 40.

² Gli *Events* sono da Brecht definiti: “pezzi di teatro brevi ed elementari caratterizzati dalle stesse qualità a-logiche degli *happening*”.

³ Il mondo è piccolo: nel marzo del 1961 organizzai la prima mostra in assoluto di Daniel Spoerri.

⁴ Anche a questo artista dedica una mostra nell’aprile del 1962.

⁵ Che esegui un’acquaforte originale per il quinto volume dell’*Antologia Internazionale dell’incisione contemporanea* (Galleria Schwarz, Milano 1963): *Scoperta dell’America*. Questo volume, curato da Billy Klüver, comprendeva inoltre le incisioni dei seguenti artisti Fluxus o citati qui: Brecht, Lette Eisenhauer, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol e Robert Watts.

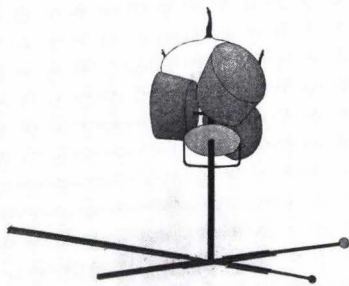
⁶ Che caso strano: tutti gli artisti citati da Brecht ebbero rapporti con me in precedenza. Anche Arman tenne la sua prima mostra da me, nell’aprile del 1961.

⁷ *Les Peintres cubistes / Méditations esthétiques*, Eugène Figuière, Parigi 1913, p. 38.

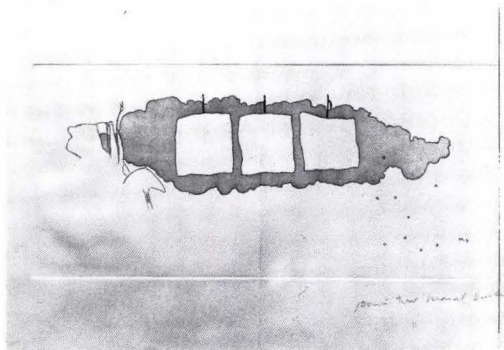
⁸ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), trad. it. di Ivos Margoni, Einaudi, Torino 1989, p. 381.

⁹ Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes* (1917), Jacques Haumont, Parigi 1946, p. 17.

¹⁰ Reverdy, *L’Image*, in “Nord-Sud”, Parigi, n. 13, marzo 1918 ripreso in *Œuvres complètes (1917-1926)*, Flammarion, Parigi 1975, p. 73.



Marcel Duchamp, *Broyeuse de chocolat*, 1965
Acquaforte / Etching
33 x 50 cm
Arturo Schwarz Collection



Marcel Duchamp, *L'inscription du hamt*, 1965
Acquaforte / Etching
32 x 50 cm
Arturo Schwarz Collection

Oldenburg, Patterson, Schmidt, Shiomi, Watts, D.S. Bonset, Diacono, Filippini, Porta and Sanguineti. In 1969 Palazzoli was invited to Rutgers University, State University of New Jersey, where she taught together with many of the leading figures active in Pop Art, Happenings and Fluxus.

At the Multipla venue which he founded in 1973, Gino Di Maggio presented solo exhibitions by Wolf Vostell (I had organized his first one-man show in my gallery in February 1969, with two rails that ended up against the wall) and Takako Saito (enriched with one of her concerts). There followed in 1974 the exhibitions of Juan Hidalgo and Walter Marchetti (performance and exhibition), Geoffrey Hendricks (performance and exhibition), Robert Filliou's "Research on the origin," Robert Watts's "Retrospective Exhibition," and Gianni Emilio Simonetti. In 1975 he presented George Brecht's "Donna dei nodi," Robert Watts's "Signature in Neon: Old and New Masters," Daniel Spoerri's "Le Coin du Restaurant Spoerri" (astro-gourmet dinners for 12 days and an exhibition), ending with an exhibition-event by Ben Vautier.

Gino's Fondazione Mudima presented the following events from 1990 on: in 1990 "Pianofortissimo" (a collective with Andersen, Ay-O, Ben Vautier, Beuys, Brecht, Cage, Chiari, Corner, Geoffrey Hendricks, Hidalgo and Marchetti, Higgins, La Monte Young, Joe Jones, Knizak, Knowles, Maciunas, MacLow, Miller, Paik, Ben Patterson, Takako Saito, Schneemann, Spoerri, Vostell, Watts and Emmett Williams), Wolf Vostell (concert and exhibition), Nam June Paik, Yoko Ono's "To see the skies." In 1991, "Daniel Spoerri from A-Z"; then Allan Kaprow "5 Environments," and Milan Knizak. In 1993, Ben Vautier and Takako Saito. In 1994 Shigeko Kubota, in 1995 Ben Patterson, in 1996 Daniel Spoerri, "Carnaval des Animaux," and in 2008, finally, Daniel Spoerri "Prillwitz Idols."

As part of the Italian contribution to the history of Fluxus, mention should also be made of the outstanding part played by Achille Bonito Oliva, starting from the exhibition "Contemporanea" in 1973,

organized in Rome in the parking garage of Villa Borghese, followed, in 1979, by George Maciunas, "Metafisica del quotidiano," staged at the Museo d'Arte Contemporanea in Bologna, down to the extraordinary exhibition-event "Ubi Fluxus, Ibi Motus" at the Venice Biennale in 1990. This was held with the direct participation of all the Fluxus artists. Even more recently we were again indebted to Bonito Oliva for the two-year program dedicated to Fluxus artists held at the Auditorium-Parco della Musica in Rome in 2010-2011.

If I had to sum up in seven words – because seven are the days of the week, the flux of time – what this non-movement was, I would say that *Fluxus is the aesthetic dimension of anarchy*.

¹ Letter by Hausmann, dated 1962, cited in E. Williams and A. Noel, *Mr. Fluxus*, Thames & Hudson, London 1997, p.40.

² Brecht defines events as "short elementary pieces of theater and characterized by the same a-logical qualities as happenings."

³ It's a small world: in March 1961 I organized Daniel Spoerri's first ever exhibition.

⁴ I also devoted an exhibition to this artist in April 1962.

⁵ Who produced an original etching for the fifth volume of the *Antologia Internazionale dell'incisione contemporanea* (Galleria Schwarz, Milan 1963): *Scoperta dell'America*. This volume, edited by Billy Kluver, also included the following recordings by Fluxus artists or others mentioned here: Brecht, Lette Eisenhauer, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol and Robert Watts.

⁶ Fortunately all the artists mentioned by Brecht had contacts with me earlier: Arman also had his first exhibition with me in April 1961.

⁷ Eugène Figuière, *Les Peintres cubistes/Méditations esthétiques*, Paris 1913, p. 38.

⁸ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), English translation by Guy Wernham, New Directions, London 1989, p. 263.

⁹ Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes* (1917), Jacques Haumont, Paris 1946, p. 17.

¹⁰ Reverdy, "L'Image" in *Nord-Sud* (Paris), no. 13 (March 1918) reprinted in *Œuvres complètes (1917-1926)*, Flammarion, Paris 1975, p. 73.

Bernard Blistène

Bernard Blistène: *Mi ha detto che suo papà si interessava alle avanguardie e più particolarmente al movimento futurista. Da dove viene il suo attaccamento al movimento Fluxus? Che legame vede tra Fluxus e le avanguardie storiche? Come ha iniziato la sua collezione?*

Luigi Bonotto: Portavo ancora i calzoncini corti quando mio padre Giovanni mi parlava di Giotto e Michelangelo e mi accompagnava a visitare il Museo di Bassano del Grappa per vedere le opere di Jacopo da Ponte, pittore del Cinquecento e dello scultore Antonio Canova. Discutevo con mio padre, di ritorno dai suoi viaggi di lavoro in Europa, di vari argomenti, mi raccontava di come lo avevano colpito gli impressionisti francesi, gli espressionisti tedeschi, Van Gogh e altri. Mi parlava della prospettiva e della costruzione geometrica delle opere che amava: da Picasso ai futuristi italiani, alcuni li conobbe personalmente. Tutto ciò fu per me di grande stimolo. Negli anni settanta dopo un breve apprendistato presso la scuola della tradizione laniera tessile veneta, iniziai la mia attività imprenditoriale che in questi ultimi anni continua a svilupparsi con successo grazie anche ai miei figli Giovanni e Lorenzo. Negli anni ottanta e novanta la filiera tessile italiana ha contribuito in modo esemplare alla conoscenza mondiale di alcune firme prestigiose quali Valentino, Armani, Ferré e altri, con un apporto qualitativo basato sull'innovazione produttiva e commerciale.

Già dagli anni sessanta però l'arte era entrata nel mio DNA. Frequentai vari artisti tra i quali Tancredi, Nono e Vedova. Incontrai Fontana e Burri di cui apprezzavo l'opera e presso un circolo scacchistico di Milano giocai con Duchamp. In seguito, verso gli anni settanta, i miei interessi si concentrarono verso le avanguardie utopistiche posteriori al surrealismo e al dada: lettrismo, Internazionale situazionista, Fluxus, neoismo ecc. Per me si spalancarono allora altri mondi che sondai grazie all'amicizia degli artisti Fluxus e a quelli della poesia concreta e visiva. Condivisi e condivido anche oggi le loro idee basate su un'estetica semplice che coniuga arte e vita, eliminando le bar-

riere tra le varie discipline con l'intenzione di fonderle in una sola pratica.

Il manifesto Fluxus dichiarava: "Purgare il mondo dalla malattia borghese, dalla cultura commercializzata, professionale e intellettuale, purgare il mondo dall'arte morta, dall'imitazione, dall'arte artificiosa, dall'arte astratta... Promuovere l'arte viva... Fondere i quadri della rivoluzione culturale, sociale e politica in un fronte unito per l'azione". Scriveva Maciunas: "Gli scopi di Fluxus sono sociali, non estetici". Desiderava dirigere le facoltà umane verso scopi costruttivi come il design industriale, il giornalismo, l'architettura, l'ingegneria, le arti grafiche.

Durante i miei viaggi per il mondo visitai gli studi degli artisti e le loro abitazioni, poi essi durante i loro viaggi in Italia si fermavano presso la mia abitazione a Molvena (ora territorio dell'Innovation Valley) e presso Francesco Conz, uno dei primi estimatori e collezionisti italiani del movimento Fluxus al quale dedicò tutte le sue risorse. Nei loro soggiorni lavoravano negli spazi messi da me a disposizione mentre io seguivo la mia attività imprenditoriale. Alla sera ci incontravamo, cenavamo, bevevamo tanto tanto... e parlavamo di vari argomenti. Un discorso sull'arte poteva portare la discussione sull'origine della nostra civiltà, sui funghi psichedelici, sul clima a livello di statistiche, sulla paleontologia, sulle radici della musica e della poesia, sulla gastronomia, sull'economia politica e tante altre cose... Progettai con loro nuovi lavori, incontri, viaggi, pubblicazioni e mostre... Così nacque l'Archivio Bonotto, collezione di documenti e di opere del movimento Fluxus, della Poesia concreta, visuale e sonora, che si sviluppa di giorno in giorno. Amo frequentare questi artisti per il loro lavoro e per una visione diversa e innovativa nell'affrontare la quotidianità che ho assimilato e che talvolta o spesso ha influenzato le mie iniziative imprenditoriali.

B.B.: *Quali sono gli artisti del movimento Fluxus che ha "corteggiato"? Ha partecipato alle loro iniziative?*

L.B.: Ho conosciuto molti artisti Fluxus, ad alcuni so-

Bernard Blistène

Bernard Blistène: *You mentioned your father was interested in the avant-gardes and more particularly the Futurist movement. Where did your attachment to the Fluxus movement come from? What connection did you see between Fluxus and the historical avant-gardes? How did you begin your collection?*

Luigi Bonotto: I was still wearing short trousers when my father Giovanni spoke to me about Giotto and Michelangelo, and took me to the museum in Bassano del Grappa to see the works by Jacopo da Ponte, the sixteenth-century painter, and the sculptor Antonio Canova. I used to talk to my father, when he returned from his business trips in Europe, about various topics. He used to tell me how he had been struck by the French Impressionists, the German Expressionists, van Gogh and others. He spoke to me about perspective and the geometric construction of the works he loved: from Picasso to the Italian Futurists, some of whom he knew personally. I found all this really stimulating.

In the 1970s, after a brief apprenticeship at the school of traditional Venetian woolen textiles, I started my own business, which in recent years has continued to develop successfully thanks to my sons Giovanni and Lorenzo. In the 1980s and 1990s the Italian textile industry contributed in exemplary ways to making known worldwide certain prestigious names such as Valentino, Armani, Ferré and others, with a qualitative contribution based on innovation in production and marketing.

Already by the late 1960s art had got into my system. I mixed with a number of artists including Tancredi, Vedova and Nono. I met Fontana and Burri, whose work I appreciated, and at a chess club in Milan I played against Duchamp. Following the 1970s my interests were concentrated on the utopian avant-gardes going back to Surrealism and Dada: Lettrism, the Situationist International, Fluxus, Neoism, etc. Then other worlds opened up before me and I explored them thanks to the friendship of

the Fluxus artists and members of the Concrete and Visual poetry movements. I shared their ideas, as I still do, based on a simple esthetic that combines art and life by eliminating the barriers between disciplines with the intention of merging them into a single practice.

The Fluxus manifesto stated: "Purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual,' professional and commercialized culture, purge the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art... Promote living art... Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action." Maciunas wrote: "The aims of Fluxus are social, not aesthetic." He wanted to direct human faculties towards constructive purposes such as industrial design, journalism, architecture, engineering, the graphic arts.

During my travels around the world I visited the studios of artists and their homes, and during their travels in Italy they often stayed at my home in Molvena (now in the Innovetion Valley area) and with Francesco Conz, one of the first Italian admirers and collectors of the Fluxus movement, to which he devoted all his resources. When they stayed with me they would work in the spaces I placed at their disposal while I went about my business. In the evenings we would meet, dine, drink heartily... and talk about various topics. A discourse on art could lead the discussion to the origins of our civilization, psychedelic mushrooms, climate on the statistical level, paleontology, the roots of music and poetry, food, economics, politics and many other things... With them I planned new works, meetings, travels, publications and exhibitions... This gave rise to the Bonotto Archive, a collection of documents and works connected with the Fluxus movement, Concrete, Visual and Sound poetry, which grows day by day. I love mixing with these artists because of their work and for a different and innovative vision in dealing with everyday life that I have assimilated and that has sometimes, indeed often, influenced my business ventures.



Marcel Duchamp gioca a scacchi /
Marcel Duchamp plays chess, 1968
Arturo Schwarz Collection

no stato legato e ho goduto della loro amicizia, quali: E. Williams, D. Higgins, A. Knowles, B. Patterson, G. Hendricks, Ph. Corner, E. Andersen, M. Knížák, Y. Ono, T. Saito, G. Chiari, G. E. Simonetti, W. Marchetti, mentre con altri: A. Kaprow, T. Kosugi, W. Vostell, B. Vautier, J. Dupuy, W. de Ridder, G. Metzger, L. Miller, J. Hidalgo, E. Ferrer, C. Schneemann, La Monte Young, N. J. Paik, Ay-O, S. Bussotti, Serge III, D. Spoerri, le mie frequentazioni sono state per lo più saltuarie. A partire dagli anni novanta ho partecipato a diverse manifestazioni, talvolta ho contribuito alla realizzazione delle loro opere e *performances*, alla pubblicazione di libri e cataloghi.

B.B.: *Quando cercavamo quale aspetto della sua collezione mostrare a Parigi, Jacqueline Frydman ed io abbiamo pensato di concentrarci su George Maciunas. Lei ha accettato con entusiasmo. Ha incontrato George Maciunas. Può evocare questo momento?*

L.B.: Purtroppo non ho conosciuto personalmente George Maciunas poiché nel 1977 quando ci fu la possibilità di un incontro, era gravemente malato. Fluxus fin dall'inizio si identificava con le iniziative di Maciunas organizzatore e ispiratore. Di lui si può dire che era un impresario, un disegnatore, uno storico dell'arte, un musicologo, un provocatore, un classificatore, un uomo d'affari disastroso. Era un po' genio per aver sostenuto tutto per così tanto tempo, in molte circostanze difficili e con così tante "prime donne". Ho accettato quindi con entusiasmo di partecipare a questa mostra con le opere e la documentazione su Maciunas con lo scopo di contribuire alla sua conoscenza (per me Fluxus dei tempi eroici=Maciunas).

B.B.: *Si ricorda i legami tra Fluxus e l'Italia?*

L.B.: In Italia e in Germania molti artisti, galleristi e collezionisti hanno compreso la poetica Fluxus più che in altri paesi e quindi sono state organizzate importanti mostre che hanno dato sostegno al movimento. I primi concerti Fluxus in Italia si tennero ne-

gli anni sessanta per merito di Gianni- Emilio Simonetti, Daniela Palazzoli e altri a Torino, Trieste, Milano, Genova. Le mie prime conoscenze arrivarono dalle pubblicazioni delle Edizioni d'arte contemporanea ED 912 di Milano che permisero di apprendere il pensiero di Maciunas, Flynt, Brecht e Vautier. Giuseppe Chiari, artista e musicista partecipò introdotto da H. Claus Metzger ai primi Fluxus Festival. In seguito espose, unitamente alle sue azioni musicali, in molte città italiane, europee e nordamericane, pur rimanendo sempre legato agli amici dell'ambiente artistico fiorentino di quegli anni. Ricordo con grande tristezza il giorno in cui arrivai a Firenze per concordare con lui nei dettagli la realizzazione di una raccolta completa delle sue *performances* musicali, ma seppi che era morto da poche ore.

B.B.: *Lei dà molta importanza al suo Archivio che ha organizzato con serietà e ostinazione. Può spiegarci qualcosa in merito?*

L.B.: Mi interessa documentare e mantenere vivo il lavoro di questi artisti, per promuovere le loro poetiche e le loro opere. L'Archivio mi ha anche permesso di raccontare un periodo molto fervido della mia esistenza e dei miei interessi culturali.

B.B.: *Fluxus è uno stato d'animo e una rivoluzione creativa, dice lei. Quale impatto ha avuto il movimento Fluxus nella sua vita?*

L.B.: Sulla creatività ho concentrato la mia vita e la mia attività di imprenditore tessile, pensando che proprio essa possa realizzare una rivoluzione nella vita di tutti i giorni, favorendo rapporti umani e lavorativi diversi e offrendo reali speranze per il futuro.

B.B.: *Pensa che il movimento Fluxus viva ancora fra i nuovi protagonisti di oggi?*

L.B.: Nella seconda parte degli anni sessanta gli Eventi Fluxus dal vivo si fecero sempre più sporadici e le attività Fluxus si influenzarono reciprocamente con quelle degli *hippies*, i *freaks* e di altri *drop outs*. Le bizzarre variazioni sulle cerimonie tradizionali, "Flux mes-

sa", "Flux divorzio", "Flux nozze", somigliavano ben poco alle iniziative del primo periodo. Pur senza l'ispiratore e l'organizzatore del movimento, sopravvisse lo spirito del gruppo perché i Fluxus continuarono come prima a lavorare individualmente e a incontrarsi a ogni manifestazione per parteciparvi attivamente e con gioia. Il mio intento quindi è quello di promuovere la conoscenza di Fluxus come stimolo creativo alle nuove generazioni.

Si ringrazia l'Archivio Bonotto per aver concesso la pubblicazione dell'intervista di Bernard Blistène direttore del Département du Développement Culturel del Centro Pompidou, Parigi.

B.B.: *Who were the artists of the Fluxus movement that particularly interested you? Did you take part in their initiatives?*

L.B.: I knew a lot of Fluxus artists. Some became close and I enjoyed their friendship. They included E. Williams, D. Higgins, A. Knowles, B. Patterson, G. Hendricks, Ph. Corner, E. Andersen, M. Knížák, Y. Ono, T. Saito, G. Chiari, G. E. Simonetti, W. Marchetti. With others my acquaintance was mostly sporadic, such as A. Kaprow, T. Kosugi, W. Vostell, B. Vautier, J. Dupuy, W. de Ridder, G. Metzger, L. Miller, J. Hidalgo, E. Ferrer, C. Schneemann, La Monte Young, N.J. Paik, Ay-O, S. Bussotti, Serge III, D. Spoerri.

Since the early 1990s I participated in several events, I have sometimes contributed to the production of their works and performances or the publication of books and catalogues.

B.B.: *When we were looking at which aspects of your collection to show in Paris, Jacqueline Frydman and I thought we would focus on George Maciunas. You accepted with enthusiasm. Did you ever meet George Maciunas? Can you evoke this moment?*

L.B.: Unfortunately I never personally met G. Maciunas because, in 1977, when there seemed to be a chance of a meeting, he was seriously ill. Fluxus was identified from the outset with the initiatives of Maciunas as organizer and inspirer. We can say of him that he was an impresario, a designer, an art historian, a musicologist, a provocateur, a classifier, and a disastrous businessman. He was a bit of a genius for having supported everyone for so long, in many difficult circumstances and with so many "prima donas." I agreed enthusiastically to participate in this exhibition with the works and documentation of Maciunas in order to make him better known. (As I see it, Fluxus in the heroic days = Maciunas.)

B.B.: *Do you remember the ties between Fluxus and Italy?*

L.B.: In Italy and Germany many artists, art dealers

and collectors understood the Fluxus poetic more than in other countries and so they organized exhibitions, which gave support to the movement.

The first Fluxus concerts were held in Italy in the 1960s thanks to Gianni-Emilio Simonetti, Daniela Palazzoli and others in Turin, Trieste, Milan and Genoa. My first knowledge came from the publication of the Edizioni d'arte contemporanea Ed. 912 in Milan, which conveyed some understanding of the ideas of Maciunas, Flynt, Brecht and Vautier. Giuseppe Chiari, the artist and musician, introduced by H. Claus Metzger, took part in the first Fluxus festivals. Later he exhibited, together with his musical activities, in many Italian cities, in Europe and North America, though still close to friends in Florentine art circles in those years. I remember with great sadness the day I arrived in Florence to arrange with him the details of the presentation of a complete collection of his musical performances, and I discovered he had died just a few hours earlier.

B.B.: *You set great store by your collection, which you have organized with great care and tenacity. Could you tell us more about it?*

L.B.: I'm interested in documenting and keeping alive the work of these artists, as a way to promote their poetry and their works. The Archive has also enabled me to recount a very intense period in my life and my cultural interests.

B.B.: *Fluxus is a state of mind and a creative revolution, you have said. What impact did the Fluxus movement have on your life?*

L.B.: I have concentrated my life and my business as an entrepreneur in textiles on creativity, thinking that it could create a revolution in the everyday life, by fostering human and labor relations, and offering a real hope for the future.

B.B.: *Do you think the Fluxus movement is still alive among the leading new figures on the scene today?*

L.B.: In the second part of the 1960s the Fluxus

Events became increasingly sporadic and Fluxus activities influenced each other as well as those of the Hippies, Freaks and other Drop Outs. The bizarre variations on traditional ceremonies, the "Flux Mass," "Flux Divorce," "Flux Wedding," hardly resembled the initiatives in the first period. Though lacking the inspiration and organizer of the movement, the spirit of the group survived because the Fluxers continued as before to work individually and to meet at every group event so as to participate actively and joyfully. My intention is to promote awareness of Fluxus as a creative stimulus to the new generations.

We are grateful to Bonotto Archive for allowing the publication of the interview of Bernard Blistène director of Departement du Développement Culturel, Centre Pompidou, Paris.

Rosanna Chiessi

Pensavo di descrivere la testimonianza della presenza del Fluxus nella mia vita con un linguaggio sobrio, tecnico e moderno come si usa oggi, ma non sarà così. Il primo artista che ospitai a casa mia a Reggio Emilia nel 1973 fu Joe Jones: fumava due pacchetti al giorno di Nazionali senza filtro, beveva birra e mangiava pochissimo. Era piccolo e dolcissimo. Mi fece un elenco di cose che gli servivano per il suo lavoro. Gli procurai vecchi strumenti a corda e a batteria, vernice nera e piccoli motorini che funzionavano con le pile.

Per alcuni giorni non fece nulla, restava seduto a guardare la televisione. Una mattina, stavo ancora dormendo, quando sentii dei rumori strani come dei tintinnii delicati con intermezzi di altri rumori. Pian piano mi alzai e, quando entrai nella grande stanza del ping-pong, vidi quattro strumenti che suonavano autonomamente in modo così casuale ma armonico che mi commossi e Joe mi disse: "Ecco un concerto per te". Aveva lavorato tutta notte. Fu così per diversi mesi, poi un giorno partii per Asolo per andare a casa di Francesco Conz. Tutti gli amici sentirono la sua mancanza, anche il bar che vendeva le birre, ma Joe ritornò sempre per diversi anni.

Francesco Conz ed io collaboravamo: lui come collezionista e io come editore e organizzatrice di eventi. Un giorno del 1974 mi telefonò dicendomi di andare a Bologna a prendere Al Hansen in un hotel, davanti alla stazione, e di portarlo a casa mia. Trovai l'albergo e Al con una sua amica ma non potevano uscire perché non avevano soldi per pagare: saldai il conto e li portai a Reggio a casa mia. Il bagaglio di Al era solo uno, lo spazzolino da denti che teneva nel taschino della giacca e la ragazza aveva un fagotto. Conclusione, la ragazza si innamorò di un mio amico e dopo una settimana partii rubandomi un disco. Al si invaghiò di una mia amica e restò per circa due mesi promettendomi ogni giorno che avrebbe rifatto la Cappella Sistina con i cartoni animati. Infatti fece bozze del progetto che però andarono smarrite, peccato, persi l'occasione di avere una Cappella Sistina con topolino e pape-

rino. Dopo qualche anno ritornò e mi regalò diverse opere.

Takako Saito (raccomandata da Joe Jones) mi scrisse una cartolina dicendomi che voleva venire ad abitare a Reggio ed era disposta a pagare lire 42.000 per un affitto (era il 1975). Le dissi di venire subito a Reggio. I primi sei mesi abitò con me poi trovai un appartamento di miei parenti con un grande spazio dove lei poteva anche lavorare a lire 10.000 mensili. Rimase a Reggio cinque anni e gli amici le regalarono una bicicletta, un fornello e tante altre cose. Facemmo edizioni, mostre e *performances*.

Organizzai con Peppe Morra una *performance* di Takako nella sua galleria a Napoli. Lei cominciò a produrre cubi di cartoncini di diverse misure che cadendo a terra emettevano suoni diversi. Sul pavimento aveva previsto foglie di platano, così andammo ai giardini pubblici, raccogliemmo le foglie, le mettemmo in cartoni e le spedimmo a Napoli. Fui vista da diverse persone ed alcuni amici mi chiesero come mai mi ero ridotta a fare la spazzina con una giapponese. A Napoli la *performance* fu un successo.

Geoff Hendricks fece una *performance* straordinaria: venne dalla Norvegia a Rosa Pineta, in Italia, a piedi raccogliendo durante il viaggio acqua, legni, terra e altri oggetti e documentando tutto fotograficamente. Quando vidi il materiale mi esaltai e pensai di realizzare una edizione alla quale Francesco Conz collaborò economicamente al progetto. Il risultato fu eccellente, la cassa conteneva oltre 40 foto, oggetti e un libro in copie limitate. L'edizione era composta solamente da 18 casse ma con il materiale che conteneva si poteva fare una esposizione importante.

Geoff era una persona rassicurante, professionale e aiutava tutti gli amici in difficoltà. Feci in seguito altre edizioni e diventammo veramente amici, tant'è che venne in vacanza a Cavriago anche con i figli.

Anche Alison Knowles venne con la figlia An-

Rosanna Chiessi

I thought I would testify to the presence of Fluxus in my life in a restrained, technical, modern language, as is customary nowadays, but it won't be like that. The first artist I hosted in my home in Reggio Emilia in 1973 was Joe Jones. He smoked two packs of unfiltered Nazionali a day, drank beer and ate very little. He was small and very sweet. He made me a list of things he needed for his work. I got him old stringed and battery-powered instruments, some black paint and little motors that ran on batteries.

For some days he did nothing, just sat watching TV. One morning I was still asleep when I heard strange noises like a delicate tinkling with intermezzi of other sounds. I slowly got up, and when I went into the big ping-pong room, I saw four instruments playing automatically in such a random yet harmonious way that I was moved. Joe told me: "This is a concert for you." He had been working all night. Things went on like this for several months, then one day he left for Asolo to call on Francesco Conz. All my friends missed him, including the bar which sold him his beer, but for many years Joe came back regularly.

Francesco Conz and I used to work together, he as collector and I as publisher and event organizer. One day in 1974 he called me saying to go to Bologna and pick up Al Hansen at a hotel, opposite the station, and bring him back to my place. I found the hotel and Al with his girl friend but they were unable to leave because they couldn't pay for their hotel room. I settled the bill and took them to my home in Reggio. Al only had one piece of baggage, the toothbrush he carried in his jacket pocket, and the girl had a bundle. The upshot was the girl fell in love with one of my friends and a week later she left, stealing a record of mine. Al fell in love with one of my friends and stayed for about two months, promising me every day he was going to redo the Sistine Chapel in cartoons. In fact he made sketches of the project but they went missing. It's a pity, because I lost a chance to have a Sistine Chapel with Mickey Mouse and Donald Duck. A few years later

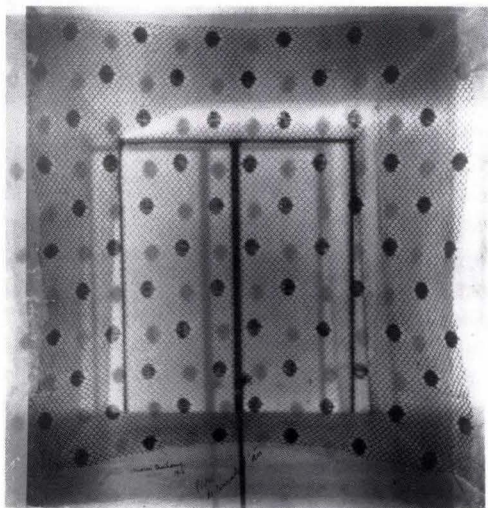
he came back and presented me with a number of works.

Takako Saito (recommended by Joe Jones) wrote me a postcard saying she would like to come and live in Reggio. She declared herself willing to pay 42,000 lire for a holiday (about \$ 65: that was in 1975). I told her to come at once. She lived with me for the first six months, then I found her an apartment belonging to some relatives with a big room where she could also work for 10,000 lire a month. She stayed five years in Reggio and her friends presented her with a bicycle, a stove and a lot of other things. We produced editions, exhibitions and performances. With Peppe Morra I arranged for Takako to do a performance in his Naples gallery. She began producing pasteboard cubes of various sizes which emitted different sounds as they fell to the floor. She had planned to strew plane leaves on the floor, so we went to the public gardens, picked leaves, packed them in boxes and sent them to Naples. A lot of people saw me and some friends asked me why I was reduced to scavenging for garbage with a Japanese woman. The performance in Naples was a success.

Geoff Hendricks presented an extraordinary performance. He traveled on foot from Norway to Rosa Pineta in Italy. On the journey he collected water, wood, earth and other objects and documented everything photographically. When I saw the material I was elated and decided to produce an edition, with Francesco Conz contributing to the cost of the project. The result was outstanding. The box contained more than 40 photos, articles and a book in a limited print run. The edition consisted of only 18 boxes but with the material it contained it would make an important exhibition.

Geoff was a reassuring person, very professional, and he helped all his friends in trouble. I later did other editions, and we became really close friends, so much so that he came to Cavriago on holiday with his children.

Alison Knowles also came with her daughter Hannah. In the 1970s I think she was eleven. To-



Marcel Duchamp, *Piston de courant d'air*, 1965
Stampa su celluloido / Print on celluloid
29,5 x 23,7 cm
Arturo Schwarz Collection

na, negli anni settanta credo avesse undici anni, oggi da adulta ha scritto un libro sul movimento Fluxus e chissà se si è ricordata di tutte le *performances* di Cavriago.

Con Alison produssi un libro *Gem Duck* e il concerto di fagioli, inoltre era sempre presente a ogni evento che organizzavo, con opere, edizioni, un elenco di presenze attive sarebbe molto lungo: la cena rossa, il fascino della carta, concerti.

Nell'anno 1974 feci l'edizione più impegnativa della mia attività: *Nam June Paik-Charlotte Moorman 1964-1974* che consisteva in solo 18 copie di 3 album contenenti 75 foto 50 x 60 cm, un disegno originale di Paik, serigrafie, materiale originale storico, manifesti e documenti. Le foto sono firmate da Paik e Moorman. I negativi originali di Peter Moore furono portati via mare sino a Napoli dalla famiglia Moore.

Nel 1989 Charlotte Moorman fu ospite per un mese a casa mia a Cavriago e ci vorrebbe un vo-

lume per raccontare ogni momento vissuto con Charlotte e suo marito Frank Pileggi.

Nel 1990 si svolse la grande mostra antologica di Nam June Paik ai Chiostrì di San Domenico a Reggio Emilia.

Philip Corner è l'artista con cui ho fatto più edizioni. Una volta perse uno spartito e lo trovammo dietro un cespuglio ma la partitura era scomparsa. Scoprimmo che le lumache avevano mangiato la musica. Per la sua frequenza e la grande amicizia che ci legava io lo consideravo il mio fratello americano.

Potrei scrivere altre storie ma per ora cito solo i nomi con cui ho collaborato, ospitato e organizzato eventi:

Milan Knížák, Dick Higgins, Emmet Williams, Jakson Mac Low, Bob Watts, Carolee Scheemann, Yoko Ono, Ay-O, Esther Ferrer, Simon Forti, Anne Tardos, Mieko Shiomi, Anna Noël, Ben Patterson. Tutti racconti da scrivere ma sarà per un'altra volta.

day as an adult she has written a book about the Fluxus movement, and who knows if she remembers all the performances at Cavriago? With Alison, I produced a book, *Gem Duck*, and a bean concert.

She was also represented in all the events I organized, with works and editions. A list of the events where she was active would be very long: the red dinner, the spell of paper, the concerts...

In 1974 I made the most challenging edition of all: Nam June Paik-Charlotte Moorman 1964-1974, which consisted of only 18 copies of 3 albums with 75 photos measuring 50 x 60, an original drawing by Paik, serigraphs, original historical material, posters and documents. The pictures are signed by Paik and Moorman. Peter Moore's original negatives were brought by sea to Naples by the Moore family.

In 1989, Charlotte Moorman was a guest at my house at Cavriago for a month and it would take

a volume apart to recount every moment spent with Charlotte and her husband Frank Pileggi.

In 1990 there was the major anthological exhibition of N. J. Paik at the Chiostrì di San Domenico in Reggio Emilia.

Philip Corner is the artist I did most editions with. Once he lost some sheet music and we found it behind a bush, but the score itself had disappeared. We found that snails had eaten the sheets of music. Because of the many visits and the great friendship between us I consider him my American brother.

I could write many more stories, but here I will only mention the names of those I worked and organized events with, and who were my guests: Milan Knížák, Dick Higgins, Emmett Williams, Jackson MacLow, Bob Watts, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Ay-O, Esther Ferrer, Simon Forti, Anne Tardos, Mieko Shiomi, Anna Noël, Ben Patterson. All stories to be written, but it will have to be for another time.

Gino Di Maggio

C'è un grande fervore, tutti vorrebbero festeggiare, ricordare, omaggiare, evidenziare, esporre progetti, idee. È persino imbarazzante questo successo che non potremmo neppure definire postumo, essendo ancora vivi parecchi artisti, ma che certo è postumo rispetto al bagaglio di idee, esperienze e azioni che un gruppo non sparuto di artisti regalò al mondo a partire dagli anni sessanta. Idee semplici ma potenti allo stesso tempo, un mixer micidiale di nuovo umorismo e di capacità di comunicazione. Come epicentro non un luogo del mondo, ma il mondo allora conosciuto, per lo meno nelle arti: il Nord America, l'Europa, l'Estremo Oriente, il Giappone e la Corea. Artisti antropologicamente e geneticamente diversissimi tra loro convennero da ogni parte del mondo a New York e nell'allora Germania occidentale proponendo un nuovo modo di essere e di dare significato alla parola arte e alla loro stessa vita.

A ben guardare la buona novella era già stata annunciata dalle grandi e straordinarie avanguardie storiche, in special modo dal futurismo: per loro, così come per Fluxus, la vita si sovrappone totalmente e quasi perfettamente all'arte, o al contrario, è l'arte che si sovrappone totalmente e quasi perfettamente alla vita, tanto da far dire a Piero Manzoni e prima di lui a Marcel Duchamp che l'opera più bella sta proprio nel vivere, che è poi quanto paradossalmente Robert Filliou afferma quando scrive che l'arte è quella cosa che rende la vita molto più interessante dell'arte.

Ancor più che uno spettro, un nirvana iniziava ad aggirarsi per il mondo. Un nirvana che al contrario di quanto necessitava al nuovo impero che si stava configurando e che si nutriva soltanto di riferimenti culturali certi e codificati, proponeva al mondo non forse l'incertezza, ma sicuramente la fluidità dei percorsi. L'espressa volontà di rifiutare certezze e codici e il desiderio di navigare liberamente in un mare aperto divenne la meta della ricerca, secondo un atteggiamento non certamente rivoluzionario e immediatamente pericoloso nelle sue azioni, ma sicuramente sovversivo. Strategica-

mente da isolare ed emarginare, così come fu prontamente fatto.

Per chi come me ha avuto la fortuna, grazie alla tempestiva informazione di amici preziosi, di vivere fin quasi dal suo primo manifestarsi questa esperienza e di conoscere praticamente tutti i suoi protagonisti, tutto ciò ha costituito il giro di boa della vita. Come un novello pellegrino mi incamminai per le strade del mondo alla loro ricerca, bussai e come nell'antica novella mi fu aperto. Il credito lungamente negato dal "sistema", non solo dell'arte, con il tempo è ritornato, anzi come ho detto nell'incipit di questa mia breve riflessione, oggi fluisce sempre e sempre di più, anche grazie all'incessante interessamento di tanti giovani che negli ultimi decenni si sono spontaneamente incuriositi avvicinandosi allo studio di questo fenomeno che alle loro narici profuma di libertà. Per me è stata ed è la mia vera ragione di vita, anche se sono ormai passati cinquant'anni, e quando mi capita di chiedermi che cos'è mai Fluxus l'unica risposta che riesco ancora a darmi è quella che mi diede molti anni fa Robert Watts, uno dei grandi protagonisti di questa storia, che mi scrisse che "la cosa più importante di Fluxus è che nessuno sa ancora oggi cosa diavolo sia".

Gino Di Maggio

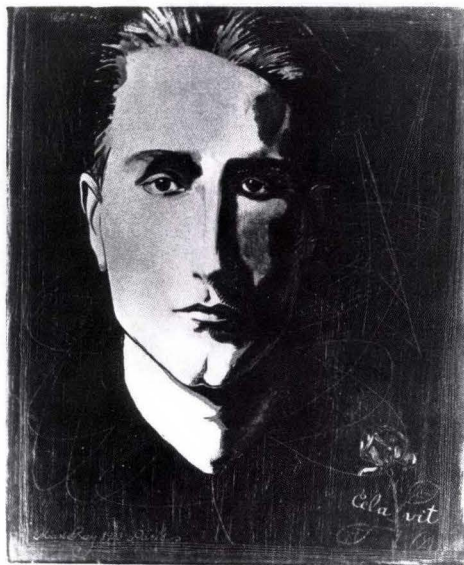
There is great enthusiasm, everyone wants to celebrate, remember, honor, highlight, display projects and ideas. There is actually something embarrassing about this success, which we can't even call posthumous since many of the artists are still alive. On the other hand it is certainly posthumous in relation to the wealth of ideas, experiences and actions that a substantial group of artists first began to give to the world back in the early 1960s. Simple yet powerful ideas, a tremendous mix of new humor and power of communication. The epicenter was not a place in the world, but the then known world, at least in the arts: North America, Europe, the Far East, Japan and Korea. Artists anthropologically and genetically very different from each other from all over the world converged on New York and what was then West Germany to propose a new mode of being and giving meaning to the word art and their own lives.

On closer inspection we see that the good news had already been announced by the great and extraordinary historical avant-gardes, especially Futurism. For them as for Fluxus life completely and almost perfectly encompassed art, or conversely it was art that almost perfectly and completely encompassed life, so prompting Piero Manzoni and Marcel Duchamp before him to say that the finest work lies precisely in living. Robert Filliou said much the same thing paradoxically when he wrote that art is what makes life more interesting than art.

Even more than a specter, a nirvana began to haunt the world. A nirvana that, unlike what was needed by the new empire that was emerging and was only nurtured by certain coded cultural references, proposed to the world not perhaps the uncertainty but quite definitely the fluidity of paths. The stated urge to reject certainties and codes and the desire to navigate the open sea became the object of the quest, in keeping with an attitude certainly not revolutionary in its actions and immediately dangerous, but clearly subversive. This meant it had to be strategically isolated and sidelined, as was promptly done.

For those like me who had the good fortune,

thanks to timely information from valuable friends, to live through this experience almost from its first appearance and meet almost all the players, all this marked a turning point in my life. Like a new pilgrim I set out on the ways of the world in search of them; I knocked and as in the old tale it was opened to me. The credit long denied by the "system," not only the art system, with time has returned, even as I said at the opening of this brief reflection, and now flows ever more strongly, thanks to the unflagging involvement of many young people who in recent decades have naturally become curious to study this phenomenon, which bears the scent of freedom to their nostrils. To me it was and is my true purpose in life, even though fifty years have passed, and when I sometimes wonder what Fluxus is, the only answer I can still give myself is what Robert Watts, one of the great protagonists of this story, gave me many years ago. He wrote to me that "the most important thing about Fluxus is that even today nobody knows what the hell it is."



Man Ray, *Ritratto di Marcel Duchamp*,
1971
Acquafornte / Etching
37,6 x 27,8 cm
Arturo Schwarz Collection

Apparati / Appendix

Fluxfilm Anthology

Datato agli anni sessanta e compilato da George Maciunas *Fluxfilm Anthology* è un documento che consta di 37 cortometraggi la cui lunghezza varia dai 10 secondi ai 10 minuti. Questi film (alcuni dei quali pensati per essere proiettati in sequenza continua) furono mostrati come parte degli eventi e degli *happening* dell'Avanguardia di New York. Realizzati da artisti che spaziano da Nam June Paik e Wolf Vostell a Yoko Ono, celebrano l'effimero umorismo del movimento Fluxus.

1. Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-64, 8 min., b/n, muto
2. Dick Higgins, *Invocation of Canyons and Boulders (for Stan Brakhage)*, 1966, 20 sec., b/n, muto
3. George Maciunas, *End after 9*, 1966, 1 min., b/n, muto
4. Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, 1966, 11:15 min., b/n, muto
5. John Cavanaugh, *Blink*, 1966, 2:20 min., b/n, muto
6. James Riddle, *9 minutes*, 1966, 9:45 min., b/n, muto
7. George Maciunas, *10 feet*, 1966, 23 sec., b/n, muto
8. George Maciunas, *1000 Frames*, 1966, 43 sec., b/n, muto
9. Yoko Ono, *Eye Blink*, 1966, 15 sec., b/n, muto
10. George Brecht, *Entrance to Exit*, 1965, 7 min., b/n, sonoro
11. Robert Watts, *Trace #22*, 1965, 3 min., b/n, muto
12. Robert Watts, *Trace #23*, 1965, 3 min., b/n, muto
13. Robert Watts, *Trace #24*, 1965, 4:20 min., b/n, muto
14. Yoko Ono, *One*, 1966, 5 min., b/n, muto
15. Yoko Ono, *Eye Blink*, 1966, 35 sec., b/n, muto
16. Yoko Ono, *Four*, 1967, 6:15 min., b/n, muto
17. Pieter Vanderbeck, *Five O'Clock in the Morning*, 1966, 5:20 min., b/n, muto
18. Joe Jones, *Smoking*, 1966, 5:10 min., sonoro
19. Erik Andersen, *Opus 74, Version 2*, 1966, 1:35 min., b/n e colori, sonoro
20. George Maciunas, *Artype*, 1966, 2:40 min., b/n, sonoro
21. Jeff Perkins, *Shout*, 1966, 2:10 min., b/n, muto
22. Wolf Vostell, *Sun in Your Head (Television Decollage)*, 1963, 7:10 min., b/n, muto
23. Albert Fine, *Readymade*, 1966, 2:20 min., b/n e colori, muto
24. George Landow, *The Evil Faerie*, 1966, 28 sec., b/n, muto
25. Paul Sharits, *Sears Catalogue 1-3*, 1965, 28 sec., b/n, muto
26. Paul Sharits, *Dots 1&2*, 1965, 35 sec., b/n, muto
27. Paul Sharits, *Wrist Trick*, 1965, 28 sec., b/n, muto
28. Paul Sharits, *Unrolling Event*, 1965, 5 sec., b/n, muto
29. Paul Sharits, *Word Movie*, 1966, 3:50 min., b/n e colori, sonoro
30. Albert Fine, *Dance*, 1966, 2:23 min., b/n, muto
31. John Cale, *Police Car*, 1966, 1:17 min., colori, muto
32. Peter Kennedy, *Mike Parr, Fluxfilm No. 36*, 1970, 2:30 min., b/n, muto
33. Peter Kennedy, *Mike Parr, Fluxfilm No. 37*, 1970, 1:30 min., b/n, muto

34. Ben Vautier, *Je ne vois rien Je n'entends rien Je ne dis rien*, 1966, 7:32 min., b/n, muto

35. Ben Vautier, *La traversée du port de Nice à la nage*, 1963, 3:15 min., b/n, muto

36. Ben Vautier, *Faire un effort*, 1969, 2:13 min., b/n, muto

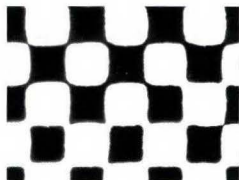
37. Ben Vautier, *Regardez moi cela suffit*, 1962, 6:48 min., b/n, muto



Fluxfilm Anthology

Dating back to the sixties and compiled by George Maciunas *Fluxfilm Anthology* is a document that consists of 37 short films ranging in length from 10 seconds to 10 minutes. These films (some of which are designed to be projected in continuous sequence) were shown as part of the avant-garde events and happenings in New York. Made by artists ranging from Nam June Paik and Wolf Vostell to Yoko Ono, they celebrate the ephemeral humor of the Fluxus movement.

1. Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-64, 8 min., b/w, silent
2. Dick Higgins, *Invocation of Canyons and Boulders (for Stan Brakhage)*, 1966, 20 sec., b/w, silent
3. George Maciunas, *End after 9*, 1966, 1 min., b/w, silent
4. Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, 1966, 11:15 min., b/w, silent
5. John Cavanaugh, *Blink*, 1966, 2:20 min., b/w, silent
6. James Riddle, *9 minutes*, 1966, 9:45 min., b/w, silent
7. George Maciunas, *10 feet*, 1966, 23 sec., b/w, silent
8. George Maciunas, *1000 Frames*, 1966, 43 sec., b/w, silent
9. Yoko Ono, *Eye Blink*, 1966, 15 sec., b/w, silent
10. George Brecht, *Entrance to Exit*, 1965, 7 min., b/w, sound
11. Robert Watts, *Trace #22*, 1965, 3 min., b/w, silent
12. Robert Watts, *Trace #23*, 1965, 3 min., b/w, silent
13. Robert Watts, *Trace #24*, 1965, 4:20 min., b/w, silent
14. Yoko Ono, *One*, 1966, 5 min., b/w, silent
15. Yoko Ono, *Eye Blink*, 1966, 35 sec., b/w, silent
16. Yoko Ono, *Four*, 1967, 6:15 min., b/w, silent
17. Pieter Vanderbeck, *Five O'Clock in the Morning*, 1966, 5:20 min., b/w, silent
18. Joe Jones, *Smoking*, 1966, 5:10 min., sound
19. Erik Andersen, *Opus 74, Version 2*, 1966, 1:35 min., b/w and colour, sound
20. George Maciunas, *Artype*, 1966, 2:40 min., b/w, sound
21. Jeff Perkins, *Shout*, 1966, 2:10 min., b/w, silent
22. Wolf Vostell, *Sun in Your Head (Television Decollage)*, 1963, 7:10 min., b/w, silent
23. Albert Fine, *Readymade*, 1966, 2:20 min., b/w and colour, silent
24. George Landow, *The Evil Faerie*, 1966, 28 sec., b/w, silent
25. Paul Sharits, *Sears Catalogue 1-3*, 1965, 28 sec., b/w, silent
26. Paul Sharits, *Dots 1&2*, 1965, 35 sec., b/w, silent
27. Paul Sharits, *Wrist Trick*, 1965, 28 sec., b/w, silent
28. Paul Sharits, *Unrolling Event*, 1965, 5 sec., b/w, silent
29. Paul Sharits, *Word Movie*, 1966, 3:50 min., b/w and colour, sound
30. Albert Fine, *Dance*, 1966, 2:23 min., b/w, silent
31. John Cale, *Police Car*, 1966, 1:17 min., colour, silent
32. Peter Kennedy, *Mike Parr, Fluxfilm No. 36*, 1970, 2:30 min., b/w, silent
33. Peter Kennedy, *Mike Parr, Fluxfilm No. 37*, 1970, 1:30 min., b/w, silent
34. Ben Vautier, *Je ne vois rien Je n'entends rien Je ne dis rien*, 1966, 7:32 min., b/w, silent
35. Ben Vautier, *La traversée du port de Nice à la nage*, 1963, 3:15 min., b/w, silent
36. Ben Vautier, *Faire un effort*, 1969, 2:13 min., b/w, silent
37. Ben Vautier, *Regardez moi cela suffit*, 1962, 6:48 min., b/w, silent



Nel 1960 un uomo chiamato George Maciunas decise di lanciare una rivista per un circolo culturale lituano, che avrebbe dovuto essere aperto a New York. Il nome che propose per la rivista fu "Fluxus". Quando la prima pubblicazione uscì – quattro anni dopo – era cambiata in qualcosa di completamente differente. E nel frattempo Fluxus venne conosciuto dal mondo come un gruppo di artisti che stavano lottando per rivoluzionare l'intero concetto di arte. Trent'anni dopo – nell'estate del 1990 – molti degli "originali" artisti Fluxus si incontrarono ancora a Venezia per una mostra collegata alla Biennale. Questo documentario è il video-ritratto non convenzionale del movimento Fluxus che utilizza manipolazioni della tecnologia video. Questo ritratto include interviste con i principali artisti Fluxus, documentazioni dei loro lavori, un archivio storico di trent'anni di performances innovative, film e video cassette.

Cinnamon Film & The National Danish Filmboard presentano: un video di Lars Movin
Direttore della fotografia:
Steen Moller Rasmussen
Editore on-line: Torben Skjoldt
Musica: Tom Cora
Grafica: Per Henriksen
Durata: 80 min.
Tecnica: colori e sonoro

THE MISFITS – 30 YEARS OF FLUXUS
New York 1992
Copyright 1993
Distribuzione: Statens Filcentral

Compaiono, con interviste o filmati di anni precedenti:

Eric Andersen, Ay-O, Joseph Beuys, John Cage, Philip Corner, Henry Flynt, Ken Friedman, Jon Hendricks, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Arthur Köpcke, Jackson Mac Low, George Maciunas, Jonas Mekas, Lerry Miller, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Willem de Ridder, Yasunao Tone, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young

Con brani tratti da:

Flux Concert, The Kitchen, New York, 1979 (Joel Gold e Larry Miller)
Flux Concert, Neuberger Museum, New York, 1983 (Dieter Froese, Kay Hines e Larry Miller)
George Maciunas: On making Flux Boxes, 1978, (Larry Miller)
Interview with George Maciunas, 1978, (Larry Miller)

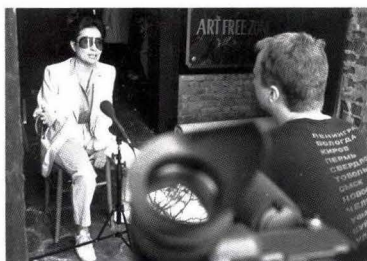
Film di Ben Vautier
Nachtschalter: 20 Jahre Kunstbewegung Fluxus
Zefiro Torna, di Jonas Mekas
A tribute to John Cage, di Nam June Paik
Film No. One e Film No. Four, di Yoko Ono
Opus 74 versione 2, di Eric Andersen
In Memoriam George Maciunas, con Nam June Paik e Joseph Beuys
En Cigaretts Tid, di Anders Hauch
Fluxus in Wiesbaden 1962

Immagini:

George Maciunas, Jorge Sperling, Lars Hansen, Jorgen Schotts, Sisse Jarner

Altre musiche:

Yoko Ono: dal CD *London Jam*
Tom Cora: dal CD *Gumption in Limbo*
Franz Schubert: *Moment Musical F.moll*
Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonate C-dur KV 545 Allegro*



The Misfits – 30 Years of Fluxus

In 1960 a man named George Maciunas decided to launch a magazine for a Lithuanian Cultural Club, which was to be opened in New York. The name proposed for the magazine was *Fluxus*. When the first publication came out – four years later – it had changed into something completely different. Meanwhile Fluxus was known to the world as a group of artists who were striving to revolutionize the whole concept of art. Thirty years later – in the summer of 1990 – many of the “original” Fluxus artists met again in Venice for an exhibition connected with the Biennale.

This documentary is an unconventional video portrait of the Fluxus movement, which uses manipulation of video technology. The portrait includes interviews with leading Fluxus artists, documentation of their work, an archive of thirty years of innovative performances, films and video cassettes.

Cinnamon Film & The National Danish Filmboard present: a video by Lars Movin
Director of cinematography: Steen Moller Rasmussen
Online editor: Torben Skjodt
Music: Tom Cora
Graphics: Per Henriksen
Duration: 80 min.
Technique: color and sound

THE MISFITS – 30 YEARS OF FLUXUS
New York 1992
Copyright 1993
Distribution: Statens Filcentral

It features the following, with interviews or footage from previous years:
Eric Andersen, Ay-O, Joseph Beuys, John Cage, Philip Corner, Henry Flynt, Ken Friedman, Jon Hendricks, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Arthur Köpcke, Jackson Mac Low, George Maciunas, Jonas Mekas, Lerry Miller, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Willem de Ridder, Yasunao Tone, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young

With excerpts from:

Flux Concert, The Kitchen, New York, 1979 (Joel Gold & Larry Miller)
Flux Concert, Neuberger Museum, New York, 1983 (Dieter Froese, Kay Hines & Larry Miller)
George Maciunas: On making Flux Boxes, 1978 (Larry Miller)
Interview with George Maciunas, 1978 (Larry Miller)

Films by Ben Vautier
Nachtschalter: 20 Jahre Kunstbewegung Fluxus
Zefiro Torna, by Jonas Mekas
A tribute to John Cage, by Nam June Paik
Film No. One and *Film No. Four*, by Yoko Ono
Opus 74 versione 2, by Eric Andersen
In Memoriam George Maciunas, with Nam June Paik and Joseph Beuys
En Cigaretts Tid, by Anders Hauch
Fluxus in Wiesbaden 1962

Images:

George Maciunas, Jorge Sperling, Lars Hansen, Jorgen Schotts, Sisse Järner

Other music:

Yoko Ono: from the CD *London Jam*
Tom Cora: from the CD *Gumpton in Limbo*
Franz Schubert: *Moment Musical F.moll*
Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonate C-dur KV 545 Allegro*



Zefiro Torna

Scene della vita di George Maciunas

Regia di Jonas Mekas

B/n e colore

Sonoro

Musica di Claudio Monteverdi:

Zefiro Torna

35 minuti

1992

Tutto il cortometraggio ruota intorno alla figura di George Maciunas. È un inno all'amicizia che lega i due artisti Mekas e Maciunas. Più che un documentario si tratta di un'opera molto personale e intima. *Zefiro Torna* mette insieme filmati girati tra il 1952 e il 1978. Brevi e veloci immagini riprendono Maciunas in famiglia e nel sottofondo si sente un brano tratto dall'opera di Monteverdi, la sua musica preferita.

Dopo questo personale inizio cominciano a scorrere immagini che riprendono il fondatore di Fluxus in vari momenti pubblici, azioni in strada specialmente, eventi e performance di gruppo, party, infine il matrimonio celebrato da Geoffrey Hendricks con Billie Hutchins. È in questa seconda parte del film che compaiono molti degli artisti cui era legato: Yoko Ono, John Lennon, Peter Moore, Andy Warhol, Nam June Paik, Ay-O, Shigeo Kubota, lo stesso Mekas e tanti altri.

Infine le struggenti scene all'ospedale di Boston dove era ricoverato per un cancro. Poi i parenti e gli amici per il funerale e davanti al crematorio sorridono e parlano.

"See you soon", saluta Mekas e commenta, "He give me a right smile": è il 9 maggio 1978, dopo due giorni George Maciunas muore.

"Zefiro torna e di soavi accenti l'aer fa grato e 'l pie discioglie e l'onde, e mormorando tra le verdi fronde..."



Zefiro Torna

Scenes from the Life of George Maciunas

Directed by Jonas Mekas

B/w and colour

Sound

Music by Claudio Monteverdi:

Zefiro Torna

35 minutes

1992

The whole of this short film turns on the figure of George Maciunas. It is a hymn to the friendship between the two artists, Mekas and Maciunas. Even more than a documentary, it is a very personal and intimate work. *Zefiro Torna* uses footage shot between 1952 and 1978. Brief, rapid sequences show Maciunas's family background and we hear an excerpt from Monteverdi's opera, his favourite music.

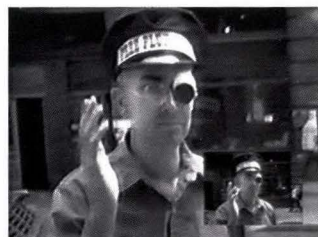
After this personal opening, the images that flow across the screen present Fluxus's founder at various public events, especially street actions, group events and performances, parties, then his wedding to Billie Hutchins celebrated by Geoffrey Hendricks.

In this second part of the film appear many of the artists with whom he had close ties: Yoko Ono, John Lennon, Peter Moore, Andy Warhol, Nam June Paik, Ay-O, Shigeko Kubota, Mekas himself and many others.

Finally, the poignant scenes in the Boston hospital where he was being treated for cancer. Then relatives and friends at the funeral smiling and talking before the crematorium.

"See you soon," he says to Mekas, who comments: "He give me a right smile." It was May 9, 1978. George Maciunas died two days later.

"Zefiro torna e di soavi accenti l'aer fa grato e 'l pie discioglie e l'onde, e mormorando tra le verdi fronde..."



- Abel Jeff, Anderson Simon, Higgins Hannah (eds.). *A Dick Higgins Sampler: The Last Great Bear Pamphlet*. Chicago: The Columbia College Center for the Book and Papers Arts, 2000.
- *AQ 16: How We Met*, special issue – Fluxus, 1977
- Armstrong Elizabeth, Rothfuss Joan (eds.). *In the Spring of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- *Arts in Society*, no. special Happenings et Intermedia. E.L. Kamark, University of Wisconsin, Milwaukee, 1968.
- “Art Now”, no. II (*Art as Action and Concept*). Tokyo: Ichiro Haryu, 1972.

- Baas Jacquelynn. “The Sound of the Mind”. In *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, 158-97. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Baas Jacquelynn. “No Boundary”. In *Gwangju Biennale 2006: Fever Variations*, vol. 1, 162-208. Gwangju, Korea: Gwangju Biennale Foundation, 2006.
- Baas Jaqueline (ed.). *Fluxus and the Essential Question of the Life*. The University of Chicago Press, 2011.
- Baerwald Wayne (ed.). *Under the Influence of Fluxus*. Plug In Inc. Winnipeg, 1992.
- Bech Marianne. “Fluxus, the Unpredictable Legend”. In *North Magazine*, no. 15, Raskilde (Denmark), 1985.
- Becker J. & Vostell W. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1965.
- Berger René, Lloyd Eby (eds.). *Art and Technology*. New York: Paragon House, 1986.
- *BIT*, 2 and 4, Milano, May 1967 and July 1967.
- Block René (ed.). *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*. Eight Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney (Australia), 1990.
- Block René (ed.). *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*. Wiesbaden: Harlekin Art, Museum Wiesbaden e Nassauischer Kunstverein, 1982.

- Block René, Delin Hansen Elisabeth (eds.). *Block's Sammlung Sammlung Collection*, Statens Museum for Kunst, Kobenhavn, 1992.
- Block René (ed.). *Fluxus Da Capo*. Harlekin Art, Wiesbaden, 1992.
- Block René, Knapstein Gabriele. *Eine Lange Geschichte mit vielen Knoten: Fluxus in Deutschland, 1962-1994*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.
- Bloma Ina, Friedman Ken. *The Fluxus Performance Workbook*. El Djarida Trondheim (Norway), 1990.
- Boden Deirdre, Friedland Roger (eds.). *NowHere: Space, Time and Modernity*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Bonito Oliva Achille, Di Maggio Gino, Sassi Gianni (eds.). *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*. Venezia-Milano: La Biennale di Venezia-Mazzotta Editore, 1990.
- Bonito Oliva Achille (ed.). *Fluxus Biennial*, Roma Auditorium Arte, Roma: Edizioni Nero Magazine, 2010-2011.
- Brecht George. *Chance-Imagery*. New York: Something Else Press, 1966.
- Brecht George. *The Book of the Tumbler on Fire*. Milano: Multhipla Edizioni, 1978.
- Brecht George, Filliou Robert. *Games at the Cedilla or the Cedilla Takes Off*. New York: Something Else Press, 1967.
- Brill Dorothée. *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. Hanover, N.H.: Dartmouth College Press, 2010.
- Buchloh Benjamin H.D. “Cold War Constructivism”. In *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, Serge Guilbaut (ed.). Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

- Cage John. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- *Canal*, no. 21 (Oct.), special Fluxus, 1978.
- Carpenter Edmund, Cornford Christopher, Simon Sidney, Watts Robert, with graphics by G. Maciunas. *Proposal for Art Education, from a year long study supported by the Carnegie Corporation of New York, 1968-1969*. Santa Cruz: University of California, 1970.
- Centre Georges Pompidou. *Robert Filliou*. Paris: Centre Pompidou, 1991.
- *Contemporanea*, Centro di Roma, November 1973 – February 1974.
- Conz Francesco, Tsoutas Nicholas, Zurbrugg Nicholas (eds.). *Fluxus!*, Institute of Modern Art, Brisbane (Australia), 1990.
- Corner P., Knowles A., Patterson B., Schmit T. *The Four Suite*. Something Else Press, New York, 1965.
- Cox Christoph, Warner Daniel (eds.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
- Crawford Holly (ed.). *Artistic Bedfellows: Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*. Lanham: University Press of America, 2008.

- Decker-Phillips Edith. *Paik Video*. Barrytown: Berritown Ltd., 1998.
- Dieter Daniels (ed.). “Fluxus – Ein Nachruf zu Lebzeiten”. In *Kunstforum International*, Bd. 115, Köln, September-Oktober 1991.
- Dietrich H. J. (ed.). *Kalender*. Düsseldorf, 1963-1965.
- Di Maggio Gino, Bonito Oliva Achille, Sassi Gianni (eds.). *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*. Venezia-Milano: La Biennale di Venezia-Mazzotta Editore, 1990.
- *Divaldo*, Prague, 1967.
- Doris David T. “Zen Vaudeville: A meditation in the Margins of Fluxus”. In Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, 91-135, 237-53. London: Academy Editions, 1998.
- Dreyfus Charles (ed.). *Happenings & Fluxus*. Galerie 1900-2000, Paris, 1989.

- Filliou Robert. *Ample Food for Stupid Thought*. New York: Something Else Press, 1965.
- Filliou Robert. *Research at the Stedelijk*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1971.
- Filliou Robert (ed.). *Teaching and Learning as Performance Arts*. Cologne: Koning, 1970.

- *Flash Art*, no. 84-85, Oct-Nov 1978, special Fluxus.
- *Fluxus S.P.Q.R.*, Sarenco (ed.), Galleria Fontanella Borghese, Roma, 1990.
- Flynt Henry. "Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus". In Di Maggio Gino, Bonito Oliva Achille, Sassi Gianni (eds.). *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*, 99-128. Venezia-Milano: La Biennale di Venezia-Mazzotta Editore, 1990.
- Flynt Henry, Maciunas George. *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. New York: Worldview Publisheres, 1966.
- Frank Peter. *Something Else Press: An Annotated Bibliography*. Brattleboro: McPherson, 1983.
- Frank Peter. "Ken Friedman: a Life in Fluxus". In *Artistic Bedfellows: Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*, ed. Holly Crawford, 145-86. Lanham: University Press of America, 2008.
- Frank Peter, Friedman Ken. "Fluxus a Post-Definitive History: Art Where Response Is the Heart of the Matter". *High Performance* 27 (1984): 56-61, 83.
- "Free Fluxus Now!", *Art and Artist*, No. 79, London, October, 1971.
- Friedman Ken. *The Aesthetics*. Regina: University of Saskatchewan, 1972. Reprinted Devon, England: Beau Geste Press, 1973.
- Friedman Ken. *Fluxus and Company*. New York: Emily Harvey Gallery, 1989.
- Friedman Ken. "Events and the Exquisite Corpse". In *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game*, ed. Kanta Kochhar-Lindgren, Davis Schneiderman, Tom Denlinger. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- Freidman Ken (ed.). *Art Folio*. Boston: Religious Arts Guild, 1971.
- Freidman Ken (ed.). "Fluxus"; *White Walls 16* (Spring 1987). New York: White Walls, Inc., 1986.
- Freidman Ken (ed.). *Fluxus Virus, 1962-1992*. Cologne: Galerie Schuppenhauer, 1992.
- Freidman Ken (ed.). *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions, 1998.
- Friedman Ken, Lewes James. "Fluxus: Global Community, Human Dimensions". In *Fluxus: A Conceptual Country, Visible Language* 26, nos. 1-2 (Winter/Spring 1992), ed. Estera Milman, 154-79. Providence: Rhode Island School of Design, 1992.
- Friedman Ken, Smith Owen F. (eds.). *Visible Language Fluxus issues, Fluxus and Legacy, 39/3* (October 2005) e *After Fluxus 40/1* (January 2006). Providence: Rhode Island School of Design.
- Gruen, J. *The New Bohemia: The Combine Generation*. New York: Shorecrest inc., 1966.
- Gualco Caterina (ed.). *Fluxus in Italia*. Genova: Edizioni il Canneto, 2012.
- Gualco Caterina, Leonardi Rosa, *Fluxus o del "principio d'indeterminazione"*, Studio Leopardi, Unimedia, Genova, 1988.
- Hansen Al. *Happenings: A Primer of Time-Space Art*. New York: Something Else Press, 1965.
- Haskell Barbara. *Blam!*. Whitney Museum of American Art, New York, 1984.
- Hendricks Geoffrey (ed.). *Critical Mass: Happenings, Luxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1958-1972*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
- Hendricks Jon. *Fluxus Codex*. New York: Abrams, 1988.
- Hendricks Jon (ed.). *Fluxus, etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Bloomfield Hills: Cranbrook Academy of Art Museum, 1981.
- Hendricks Jon (ed.). *Fluxus etc./Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: Ink & Press, 1983.
- Hendricks Jon (ed.). *Fluxus etc./Addenda II*. Pasadena: Baxter Art Gallery / California Institute of Technology, 1983.
- Hendricks Jon (ed.). *What's Fluxus? What's Not! Why*. Rio de Janeiro-Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil and Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.
- Hendricks Jon, Bech Marianne, Farzin Media (eds.). *Fluxus Score and Instructions, The Transformative Years, "Make a salad": Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit*. Detroit and Roskilde, Denmark: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection and Museum of Contemporary Art, 2008.
- Higgins Dick. *Jefferson's Birthday/Post Face*. New York: Something Else Press, 1964.
- Higgins Dick. "Something Else Manifesto". In *Manifestoes*. New York: Something Else Press, 1964.
- Higgins Dick. *Foew & Ombwhnw, a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*. New York: Something Else Press, 1969.
- Higgins Dick. "A Child's History of Fluxus". In *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969.
- Higgins Dick. "Fluxus: Theory and Reception". In Jean Sellem (ed.). *Fluxus Research; Lund Art Press* 2, no. 2, 24-26. Lund, Sweden: School of Architecture, University of Lund, 1991.
- Higgins Dick. *Modernism since Postmodernism: Essays on Intermedia*. San Diego: San Diego State University Press, 1997.
- Higgins Dick. "Fluxus: Theory and Reception". In Ken Friedman (ed.). *The Fluxus Reader*, 217-36. London: Academy Editions, 1998.
- Higgins Dick. *A Dick Higgins Sampler: The last Great Bear Pamphlet*, ed., Jeff Abel, Simon Anderson, Hannah Higgins. Chicago: The Columbia College Center for the Book and Paper Arts, 2000.
- Higgins Dick (ed.). *Fluxus: 25 Years (1962-1987)*. Williams College Museum of Art, Williamstown (Massachusetts), 1988.
- Higgins Dick (ed.). *The Somethings Else Press Letter*, no. 1-10, New York, 1966-1969.
- Higgins Dick, Wolf Vostell. *Fantastic Architecture*. New York: Something Else Press.
- Higgins Hannah. "Fluxus Fortuna". In Ken Friedman (ed.). *The Fluxus Reader*, 31-59. London: Academy Editions, 1998.
- Higgins Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- *Interfunktionen*, no. 2, F.W Heubach, Cologne, 1969.
- Johnston Jill. "Inside Originale". *Village Voice* (October 1, 1964). 77-82.
- Kaprow Allan. *Assemblage, Environments, Happenings, H.N.* New York: Abrams, 1966.
- Kellein Thomas. *Fluxus*. London: Thames & Hudson, 1995.
- Kellein Thomas. *The Dream of Fluxus: George Maciunas, An Artist's Biography*. London and Bangkok: Edition Hansjorg Mayer, 2007.
- Kellein Thomas, Stooss Toni (eds.). *Nam June Paik: Video Time-Video Space*. New York: Abrams, 1993.
- Klintberg Bengt af. *Svensk Fluxus (Swedish Fluxus)*. Stockholm: Ronnells Antikvariat, 2006.
- Kotz Liz. *Words to Be Looked At:*

- Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.
- Knowles Alison. *By Alison Knowles*. New York: Something Else Press, 1965.
 - Knowles Alison. *Journal of the Identical Lunch*. San Francisco: Nova Broadcast Press, 1971.
 - Kostelanetz Richard. *The Theatre Of Mixed Means*. New York: The Dial Press, 1968.
 - Krinzinger Ursula. *Fluxus Subjektiv*. Galerie Schuppenhauer, Köln, 1992.
- Lauf Cornelia, Hapgood Susan (eds.). *Fluxus Attitudes*. Gent: Imschoot Uitgevers, 1991.
 - Lucato G., Martin H., Santi T. (eds.). *Fluxus nel vento*. Bassano del Grappa: Parise Editore, 2000.
- Maciunas Billie. *The Eve of Fluxus: A Fluxmemoir*. Preface by Kristine Stiles, introduction by Geoffrey Hendricks, afterword by Larry Miller. Orlando: Arbiter Press, 2010.
 - Mac Low Jackson. *Port Au Prince & Adams County Illinois*. New York: Something Else Press, 1966-*Manifestos*, New York: Something Else Press, 1966.
 - Martin Henry. *Fluxus is it Fluxus?* Scanorama, Stockholm, May, 1985.
 - Martin Henry. *Concerning George Brecht's Void*. Edizioni Archive F. Conz, 2000.
 - Martin Henry (ed.). *Fluxers*, Museion, Bolzano, 1992.
 - Medina Cuauhtémoc. "Architecture and Efficiency: George Maciunas and the Economy of Art". *Res 45* (2004).
 - Medina Cuauhtémoc. "'The Kulturbolschewiken' I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and Pure Amusement." *Res 48* (2005).
 - Medina Cuauhtémoc. "'The Kulturbolschewiken' II: Fluxus, Krushchev, and the Concretist Society." *Res 49/50* (2006).
 - Mekas Jonas (ed.). *Film Culture*, 43, no. special "Expanded Arts", New York: Hiver, 1966.
 - Merewether Charles, Rika Iezumi Hiro (eds.). *Art Anti-Art Non-Art: Experimentations in the Public Shere in Postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.
 - Milman Estera (ed.). *Fluxus: A Conceptual Country. Visible Language 26*, nos. 1-2 (winter/Spring 1992). Providence: Rhode Island School of Design, 1992.
 - Moore Barbara. "George Maciunas: A Finger in Fluxus". *Artforum 21*, no. 2 (October 1982).
- Monroe Alexandra (ed.). *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society and Harry N. Abrams, 2000.
 - Ono, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, intro. John Lennon [1964, 1970]. New York: Simon and Schuster, 2000.
 - Otazky. *A Nazory Slovo, Pismo, Akce, Hlas (K Es-Tetice Technickeho Vekui)*. Prague: Ceskoslovensky Spisovatel, 1967.
 - Paletten, no. 1. "Eric Andersen: On New York Avant Garde", Stockholm, 1967.
 - Pedersen Knud. *Kampen Mod Borgermusikken*. Copenhagen: Kunsthilothekets Forlag, Nikolaj Kirke, 1968. Translation: *Der Kampf Gegen Die Burgermusik*, Cologne: Michael Werner, 1973
 - Phillipot Clive, John Hendricks. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: Museum of Modern Art, 1988.
 - Poli Giancarlo. "Daniel Spoerri". *Flash Art 154* (Oct. 1990).
 - Proctor Jacob. *Multiple Strategies: Beuys, Maciunas, Fluxus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museum, 2007.
 - Robinson Julia. *George Brecht Events: A Heterospective*, ed. Alfred M. Fischer. Cologne: Museum Ludwig, Walther Konig, 2005.
 - Robinson Julia. "Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s." *Grey Room 33* (Fall 2008): 56-83.
 - Ruhé Harry. *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*. Amsterdam: A., 1979.
 - Schmidt-Burkhardt Astrit. *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Detroit and Berlin: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection and Vice Versa Verlag, 2005.
 - Schilling Jurgen. "Fluxus". In *Contemporanea*, settembre-ottobre 1988.
 - Sellem Jean (ed.). *Fluxus Research; Lund Art Press 2*, no.2. Lund, Sweden: School of Architecture, University of Lund, 1991.
 - Simpson Charles R. "The Achievement of Territorial Community". In SoHo: *The Artist in the City*, 153-88. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
 - Smith Owen. "Proto-Fluxus in the United States: The Establishment of a Like-Minded Community of Artists". In *Fluxus: A Conceptual Country, Visible Language 26*, nos. 1-2 (Winter/Spring 1992), ed. Estera Milman, 45-57. Providence: Rhode Island School of Design, 1992.
 - Smith Owen. "Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing". In Ken Friedman (ed.). *The Fluxus Reader*, 3-21. London: Academy Editions, 1998.
 - Smith Owen. *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego: San Diego State University Press, 1998.
 - Sohm Hans, Szeeman Harald (eds.). *Happenings & Fluxus*. Koelnischer Kunstverien, Köln, 1970.
 - Solimano Sandra (ed.). *The Fluxus Constellation*. Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, febbraio/giugno 2002, Genova: Neos Edizioni.
 - *Source (Music of the Avant-Garde)*, no. 5, Dick Higgins: Boredom and Danger, Davis, California, 1969.
 - Spoerri Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version)*, with the Help of Robert Filliou and Translated and Further Anecdoted by Emmett Williams. New York: Something Else Press, 1966.
 - Spoerri Daniel. *Restaurant Spoerri, maison fondée en 1963, 1, Place de la Concorde, Paris 75008*, ed. Françoise Bonnefoy. Paris: Jue de Paume, 2002.
 - *Studio International*, special issue (Nov.-Dec.), 1976.
 - Vostell Wolf. *Happening & Leben*. Neuwied & Berlin: Hermann Luchterhand, 1970.
 - Vostell Wolf (ed.). *De-Collage*, no. 1-7, Cologne (June 1962), Frankfurt (1964-1969).
 - Williams Emmett. *My Life in Flux – And Vice Versa*. London: Thames & Hudson, 1992.
 - Williams Emmett. *A Flexible History of Fluxus Facts and Fictions*. London: Hansjorg Mayer, 2006.
 - Williams Emmett, Noël Ann (eds.). *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*. London: Thames & Hudson, 1997.
 - Young La Monte, Mac Low Jackson. *An Anthology*. New York, 1963. Reprint Galerie Hein Friedrich, Cologne, 1970.
 - Young, La Monte, Zazeelas Marian. *Selected Writings*. Munich: H. Friedrich, 1969.

Gli Artisti in mostra / Artists in the Exhibition

Eric Andersen

Antwerp 1940
vive a / lives in Copenhagen

Ay-O

Takao Lijma 1931
vive a / lives in New York-Tokyo

Jeff Berner

New York 1940
vive a / lives in Paris

Joseph Beuys

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

George Brecht

Blomkest, Minnesota 1925 – Köln 2008

Stanley Brouwn

Paramaribo, Suriname 1935 – Amsterdam

John Cage

Los Angeles 1912 – New York 1992

Giuseppe Chiari

Firenze 1926 – Firenze 2007

Philip Corner

New York 1933 – Reggio Emilia

Willem de Ridder

Amsterdam 1939
vive a / lives in Amsterdam

Marcel Duchamp

Blainville 1887 – Neuilly Sur Seine 1968

Jean Dupuy

Pierrefeu 1925
vive a / lives in Nice

Esther Ferrer

San Sebastian 1937
vive a / lives in Paris

Robert Filliou

Sauve 1926 – Les Eyzies 1987

Albert M. Fine

Boston 1932 – New York 1987

Henry Flynt

Greensbor, North Carolina 1940
vive a / lives in New York

Ken Friedman

New London, Connecticut 1949
vive a / lives in Oslo-Melbourne

Al Hansen

New York 1927 – Köln 1995

Geoffrey Hendricks

Littleton, New Hampshire 1931
vive a / lives in New York)

Juan Hidalgo

Las Palmas, Gran Canaria 1927
vive a / lives in Las Palmas

Dick Higgins

Cambridge, Uk 1938 – 1998 Quebec

Alice Hutchins

New York 1916 – vive a / lives in New York

Ray Johnson

Detroit 1927 – New York 1995

Joe Jones

New York 1934 – 1992 Wiesbaden

Allan Kaprow

Atlantic City, New Jersey 1927 – 2006
Encinitas, California

Bengt af Klintberg

Stockholm 1938
vive a / lives in Stockholm

Milan Knížák

Pilsen 1940
vive a / lives in Praga)

Alison Knowles

New York 1933
vive a / lives in New York

Arthur Köpcke

Hamburg 1928 – Copenhagen 1977

Takehisa Kosugi

Tokyo 1938 – vive a / lives in Tokyo-New York

Shigeko Kubota

Niigata 1937 – vive a / lives in New York

George Maciunas

Kaunas, Lithuania 1931 – Boston 1978

Jackson Mac Low

New York 1922 –New York 2004

Walter Marchetti

Canosa di Puglia 1931
vive a / lives in Milano

Jonas Mekas

Semeniskiai, Lithuania 1922
vive a / lives in New York

Larry Miller

New York 1944
vive a / lives in New York)

Charlotte Moorman

Little Rock, Arkansas 1933 – 1991
New York

Yoko Ono

Tokyo 1933
vive a / lives in New York

Nam June Paik

Seoul 1932 – Miami 2006

Ben Patterson

Pittsburgh 1934
vive a / lives in New York-Wiesbaden

Dieter Roth

Hannover 1930 – Basel 1998

Takako Saito

Sabae-Shi 1929
vive a / lives in Düsseldorf

Tomas Schmit

Thier 1943 – Berlin 2006

Carolee Schneemann

Foxchase, Pennsylvania 1939
vive a / lives in New York

Serge III

Meudon 1927 –Nice 2000

Paul Sharits

Denver, Colorado 1938 – 1993 Buffalo, N.Y.

Mieko Shiomi

Okayama 1938
vive a / lives in Osaka

Gianni Emilio Simonetti

Roma 1940
vive sul / lives in Lago Maggiore

Daniel Spoerri

Galati, Romania 1930
vive sul / lives in Austria-Italia

Ben Vautier

Napoli 1935
vive a / lives in Nice

Wolf Vostell

Leverkusen 1932 – Berlin 1998

Yoshimasa Wada

Kyoto 1943
vive a / lives in New York

Bob Watts

Burlington, Iowa 1923 – Martin Creek, Pennsylvania 1988

Emmett Williams

Greenville 1925 – Berlin 2007

La Monte Young

Bern, Idaho 1935
vive a / lives in New York

Zaj

Gruppo sperimentale / Experimental group, Milan 1959 – Sciolto nel / Disbanded in 1963

Antonio d'Avossa (1951) è professore ordinario di Storia dell'arte contemporanea all'Accademia Internazionale di Belle Arti di Brera a Milano. È critico d'arte ed ha curato numerose mostre in Italia, in Europa e in America. È stato redattore capo della rivista "Cimal" e redattore scientifico per diverse riviste d'arte europee, tra cui "Op. Cit." e "Art & Design". Ha pubblicato numerosi saggi e volumi, fra cui si ricordano *Andrea Sacchi e la polemica antibarocca* (Roma 1983); *Polvere, scritture critiche* (Roma 1987); *Michelangelo Pistoletto. L'Architettura dello Specchio* (Barcellona 1990); *Joseph Beuys* (Roma 1993); *Enzo Mari, il lavoro al centro* (con F. Picchi, 1999), *Joseph Beuys. L'immagine dell'Umanità* (Milano 2001), *Joseph Beuys. A Revolução somos nos* (San Paolo 2019), *Joseph Beuys. La Revolución somos nosotros* (Città del Messico 2011).

Nicoletta Ossanna Cavadini è direttrice del m.a.x. museo dal 2010. Laureata all'Università di Venezia ha conseguito il dottorato di ricerca in storia dell'architettura e storia dell'arte presso il Politecnico Federale di Zurigo con Werner Oechslin, e il postdottorato – sostenuto dal FNSRS – presso la University of California di Los Angeles. Già *Oberassistentin* presso l'Accademia di Architettura di Mendriso Università della Svizzera italiana, dal 2004 è professore a contratto presso l'Università dell'Insubria e presso l'Università Cattolica di Milano. Nel corso di questi anni ha svolto ricerche riguardanti l'architettura, l'arte e la grafica pubblicando molti saggi e libri sull'argomento e partecipando a convegni internazionali.

Antonio d'Avossa (1951) is Professor of Contemporary Art History at the Accademia Internazionale di Belle Arti di Brera in Milan. An art critic, he has curated numerous exhibitions in Italy, Europe and America. He has been editor-in-chief of the review "Cimal" and scholarly editor of numerous European art journals, including "Op. Cit." and "Art & Design". He has published numerous essays and books, including *Andrea Sacchi e la polemica antibarocca* (Rome 1983); *Polvere, scritture critiche* (Rome 1987); *Michelangelo Pistoletto. L'Architettura dello Specchio* (Barcelona 1990); *Joseph Beuys* (Rome 1993); *Enzo Mari, il lavoro al centro* (with F. Picchi, 1999), *Joseph Beuys. L'immagine dell'Umanità* (Milan 2001), *Joseph Beuys. A Revolução somos nos* (São Paulo 2019), *Joseph Beuys. La Revolución somos nosotros* (Mexico City 2011).

Nicoletta Ossanna Cavadini has been director of the m.a.x. museo since 2010. A graduate of the University of Venice, she gained her PhD in architectural history and art history from the ETH Zurich under Werner Oechslin, and her postdoctoral qualification – supported by the FNSRS – from the University of California at Los Angeles. Formerly *Oberassistentin* at the Accademia di architettura di Mendriso Università della Svizzera italiana, since 2004 she has been a professor at the Università dell'Insubria and the Università Cattolica in Milan. She has conducted research into architecture, art and graphic design, publishing many essays and books on the subject and participating in international conferences.



ISBN 978-88-572-1550-1



9 788857 215501

€ 49,00