

FLUXUS E [RE]FLUXUS: UMA [AUTO]HISTORIZAÇÃO?

Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima¹

Resumo:

A produção Fluxus sendo ultimamente recebida (e desejada) por coleções e instituições bem como aparecendo em pesquisas e publicações de História da Arte, recebe camadas culturais distantes mesmo daquelas propostas em sua origem nos idos dos anos 1960 e 1970. Este Fluxus, institucionalizado e permeado por parâmetros pautados por historicidade, autenticidade e autoria, transformou-se em (re)Fluxus revestido por valores a atender, antes mesmo de sua condição artística e histórica, ao mercado de arte. Entretanto o próprio Fluxus, proposto como rede aberta de tendências anárquicas, chegou a aplicar algumas dessas “regras do jogo” provocando seus primeiros paradoxos. Assim Fluxus e [re]Fluxus, inserido em exposições, acervos, cronologias históricas e designado “herança e capital cultural”, encapsou(-se) de uma membrana a qual aponta para preservação em amplo sentido. Propomos discutir como estas abordagens que a princípio aparentam ser dicotômicas, estão em comunicação bem como indicar alguns questionamentos suscitados por esta nossa observação.

Palavras-chave:

Grupo Fluxus, História da Arte, Museus de Arte.

Introdução:

A partir da década de 1950 e tendo como uma de suas gêneses as aulas de composição experimental conduzidas por John Cage na *New School for Social Research*², Fluxus se estabeleceu como questionador ao sistema das artes. De modo bem-humorado, apontou para a indissociação entre arte e vida incluindo o acaso, o processo, a (particip)ação num campo ainda pautado pelo objeto de arte tradicional e uma História da Arte linear.

Porém, se num primeiro momento, Fluxus foi tomado como marginal e designado a “última das vanguardas”, após mais de 40 anos de seu início, este começa a aparecer como histórico em pesquisas e publicações e adentra em coleções e exposições de arte inclusive com mostras comemorativas e/ou retrospectivas. Ao ser recebido (e desejado) por estes segmentos, Fluxus é (re)coberto por camadas de legitimação cultural e parâmetros de historicidade, autenticidade e autoria.

Sendo assim, designado “herança e capital cultural”, Fluxus torna-se frequentemente algo que não desejou num primeiro momento: permanência em amplo sentido. Na verdade, este Fluxus institucionalizado ou retido em acervos, confinado à condição material, à unicidade e à história, transformou-se em outro Fluxus vestido por valores que muitas vezes o cristalizam: um [re]fluxus.

¹ Doutor pelo IFCH – UNICAMP e Especialista em Documentação Museológica do IEB – USP.

² Nas aulas experimentais ministradas por John Cage a partir da década de 1950, buscava-se a idéia de que tudo era música e que os próprios instrumentos musicais poderiam oferecer sonoridades distintas daquelas habitualmente (re)conhecidas: “[...]música sem mensurações, som passando através das circunstâncias”. As composições, apesar de anotadas em pentagramas ou outros suportes de marcação, seriam sempre únicas a cada apresentação: somavam-se ao Acaso e aos Silêncios, à contribuições imediatas permanecendo livres, novos, vivos e potentes. (in:CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.22, 24, 51 e 50).

Entretanto se este é o encaminhamento atual mais comum a Fluxus, ao analisarmos o desenrolar de suas atividades desde meados da década de 1960, já percebemos certo paradoxo entre uma desejada liberdade e uma crescente ortodoxia, entre democracia e ego individual pulsando entre as discussões dos participantes. É possível até mesmo se observar como foram mesmo alguns de seus próprios integrantes que começaram a designar certas “regras do jogo” e a aplicar as diretrizes habituais do “jogo das artes” em suas propostas cuja autoria inicial era coletiva e de tendências anárquicas, a indagar práticas institucionais em sua conduta e fazer.

Uma [auto]historização?

Espalhados no mundo, musicistas, químicos, matemáticos, poetas, artistas, bailarinos, professores, galeristas, etc. que se reuniam sob a alcunha de fluxartistas comunicavam-se e produziam convocatórias, proposições e mesmo objetos a fomentar um sistema colaborativo/cooperativo. Pautando-se na condição de estar ‘em trânsito’ como o movimento da água de um rio, divulgaram seus preceitos questionando atitudes e hábitos relacionados ao mercado, à linearidade histórica, à legitimação cultural que retro-alimenta o sistema das artes e seus atores. Como paradoxos em movimento, simultaneamente à proliferação de participantes simpáticos a uma criação liberta das amarras burguesas e seus locais de poder, já no início da década de 1960, há o aparecimento de certas diretrizes instituídas para Fluxus pelo *fluxmentor* George Maciunas.

Fomentando sua difusão alicerçada por estratégias contra-culturais e marginais, Fluxus utilizou até mesmo alguns dos meios criados pelo próprio mercado para se expandir como os *kits* Fluxus, lojas, restaurantes, clínicas, um sistema próprio de correio e entrega de remessas/trabalhos, etc. Ao fazê-lo, uma meticulosa atenção (principalmente de Maciunas) dada à aparência gráfica e objetual talvez contribuiu para que tais itens graficamente refinados fossem parar em coleções devido primeiramente à sua condição estética (um possível artifício para posterior migração destes para exposições, catálogos e museus). Entretanto se este desejo colecionável eclodiu, nele estava embutido a estratégia Fluxus de fazer com que seus *itens-vetores* se confundissem com produtos a invadir – como um vírus – a cena artística³.

Como um pretense chefe de orquestra, Maciunas efetivamente tomou para si a incumbência de delimitar o que era ou não Fluxus; uma vez esta em muito se assemelhava ao armazém posteriormente descrito por Arthur Danto:

“[...]Em 1958, o esteta William Kennick encorajou seus leitores a se imaginar num imenso armazém, ‘repleto de todos os tipos de coisas – quadros variados, partituras de sinfonias e danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais e selos, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais’. Agora instruiremos alguém a entrar no armazém e voltar trazendo consigo todas as obras de arte lá contidas. Ele poderá fazer isto com algum sucesso,

³ “Produtos, produtos por toda a parte. Produtos de arte, que posso fazer? Por que fazer, pela glória? Por que glória? Pelas meninas? Fluxus talvez preferisse (não arte), (antiarte), (vida arte), mas talvez sejamos todos corruptos também. Por isso estou dormindo hoje, dia 14 de outubro. Exercício do ego nº 3. Ben” (in: Aberta a 17ª Bienal, com os elogios e as críticas de sempre. FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: 15 out. 1983. s.p.).

apesar de que, como os próprios estetas admitiriam, a pessoa não contém uma definição satisfatória de arte em termos de um denominador comum”⁴.

Entretanto, avessos a qualquer tipo de controle, a maioria dos integrantes respeitava Maciunas mas não praticava de modo ortodoxo suas designações.

Como um dos motores a impulsionar o trânsito de Fluxus, esta gama simultânea de polaridades e ‘dubiedade’ parece ser desejada por Fluxus; já em seu início, ao mesmo tempo em que começa a se constituir nas aulas livres e experimentais de John Cage, acontecia também num ambiente diretamente relacionado às artes: a *AG Gallery* gerenciada por George Maciunas (por mais que suas atividades foram gradualmente se tornando eventos participativos e efêmeros).

Com sua natureza organizativa e gerencial, Maciunas tomou para si o gerenciamento desse proto-Fluxus a começar com o crédito de seu batismo – no princípio a escolha do termo Fluxus seria para nomear um periódico (que nunca viria a ser editado) para os imigrantes lituanos nos Estados Unidos⁵. Mas, ao estendê-lo às atividades de sua galeria nova-iorquina, debruçou-se em sistemáticas ações e compilações Fluxus auxiliado por referências de seu acervo visual particular⁶. Suas ações refletiam, de certo modo, seu posicionamento crítico sobre o objeto de arte e o fazer artístico, pois afinal para Maciunas

“[...]ninguém precisa de arte. Nós temos simplesmente aprendido a realizar uma atitude de arte. Se pessoas pudessem aprender a realizar atitudes de

⁴ In: DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p.23.

⁵ Aliás é ainda jovem, ao chegar à América do Norte junto com sua família para estudar arquitetura e musicologia, que Maciunas muda seu nome de batismo Yurgis para a versão em inglês: George. Tal mudança, de certa maneira, elimina sua raiz lituana. Entretanto a revista que posteriormente proporia à comunidade conterrânea foi então um artifício para não abandonar definitivamente seus laços natais; a revista chamar-se-ia ‘Fluxus’ - termo que em lituano aproxima-se de liberdade e movimento. Sua atividade como galerista em Nova Iorque ocorre com a sociedade de seu conterrâneo Almus Salcius; e daí as iniciais “AG” – galeria que abrigou em outubro de 1960, o termo ‘fluxus’ para anunciar os ‘eventos’ que lá aconteceriam cuja renda advinda da venda de ingresso a três dólares se converteria em recursos para a publicação da pretensa revista “Fluxus”. Para o primeiro número desta revista, que sairia em dezembro de 1961, estava prevista a participação de George Brecht (eventos), Robert Morris (enviroments), Philip Corner (projeções de indeterminação), Jonas Mekas (experimento), Walter de Maria, La Monte Young, Simone Morris (construções para dança), Jackson Mac Low, George Maciunas (arquitetura), Alison Knowles, Henry Flynt, Dick Higgins, Joseph Byrd, Allan Kaprow (precedentes históricos dos enviroments e happenings). Como a comunidade não demonstrou interesse por tal periódico, Maciunas endereçou tal renda a outros propósitos.

⁶ Coleção que comprova a constante organização precoce de George Maciunas que, ainda como estudante de História da Arte, fotografava monumentos artísticos e arquitetônicos, obras de arte (principalmente esculturas) e as colocava como imagens de 6 x 6cm em fichas com anotações complementares como nomes, datas de origem e observações. Seu interesse era de criar, não somente um inventário do mundo da arte, mas, um sistema autônomo e funcional de informações (as quais sempre se complementavam auxiliadas por sua incrível memória). Trabalhando como designer e arquiteto de interiores entre 1957 e 1959, as habilidades ali obtidas provavelmente migraram para a realização, não só das fichas, mas, de muitos outros itens espaciais e gráficos que sempre levava consigo em seus deslocamentos e viagens desde jovem quando ainda tinha a companhia de sua família (principalmente sua mãe Leokadia, que sempre viajou junto do único filho homem, acompanhando-o até mesmo na mudança para Alemanha).

arte em todas as suas atividades cotidianas, artistas poderiam parar de fazer trabalhos de arte.”⁷.

A arte como atitude, e o cotidiano como enorme vocabulário: as produções Fluxus se propuseram ser catalisadoras dessa experimentação e mudança contínuas num compromisso não mais “[...]formal-artístico mas estético-vital”⁸. Atitude artística voltada à vida que precisa construir seu próprio *modus* e espaço de comunicação e circulação para permanecer viva.

O ímpeto normatizador e diretivo de Maciunas ganhou impulso no período que trabalhou para o exército norte-americano na Alemanha. Distante da dinâmica de sua galeria nova-iorquina e dos encontros criativos ali propiciados, Maciunas encontrou na pacata cidade de Wiesbaden⁹, o tempo necessário para pensar e exercitar Fluxus, tendo, como companheiros de viagem, sua coleção de imagens da história da arte e sua máquina de escrever executiva modelo IBM 065. Ali, as horas de trabalho lhe permitiam se dedicar a outras atividades e, servindo-se ainda dos sistemas de correio e comunicação militar, Maciunas ativou e potencializou Fluxus através de uma atividade epistolar intensa, produzindo e fazendo circular uma gradativa quantidade de textos e materiais gráficos. Usufruindo de sua experiência com mimeógrafos – iniciada na *AG Gallery* – e preparando malotes com cartazes, impressos e cartas que ocupariam o espaço sobressalente das urgentes remessas norte-americanas, Maciunas empenhou-se ali em divulgar arte=vida=arte, atuando assim não só como um articulador, mas também como um coletor e propagador das mais diversas *fluxinformações* – textuais, imagéticas, sonoras, etc.

Estabelecidas portanto as redes, e abertos os campos de circulação, Maciunas seria assim um dos que tratou, aproveitando-se deste canais, de potencializar ainda mais a produção e distribuição de múltiplos e objetos Fluxus, fosse através de impressos, cartões com instruções e outros gêneros de publicações até a criação de *Fluxboxes*, *Fluxgames & puzzles*, *Fluxfurniture*, *Fluxtattoo* e outros objetos inclassificáveis, bem-humorados e *non-sense*, sendo estes permeado da ironia Fluxus, pois “[...]poderemos nos livrar do lixo com esse método e ao mesmo tempo ganhar dinheiro com ele”¹⁰.

Apoderando-se de itens e eventos triviais, Fluxus os transformou ao inseri-los no campo estético, sendo Maciunas – com sua mania enciclopedista – um dos maiores responsáveis por exaurir as qualidades formais de objetos e signos cotidianos, criando plataformas para a difusão de suas propostas. Além de mentor individual de Fluxus por cerca de 13 anos, Maciunas foi também “[...]a pessoa responsável pelo ‘Fluxus look’ construindo uma identidade que, inevitavelmente, estava permeada também do modo que organizava

⁷ In: WIJERS, Louwrien. Fluxus Yesterday and Tomorrow. An artist’s impression. *Fluxus Today and Yesterday*. Art & Design Magazine n° 28. Londres: Academy Group Ltd, 1993. p. 8.

⁸ In: PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra*. Nantes/ São Paulo: Musée des Beaux-Arts / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 08 out. a 31 dez. 2005/ 25 jan. a 26 mar. 2006. p. 29.

⁹ Capital do estado de Hessen, Wiesbaden é uma cidade situada no centro da Alemanha e às margens direitas do Rio Reno.

¹⁰ In: KELLEIN, Thomas. Fluxus: “Acabamos sendo um bando de palhaços”. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert an Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p.52.

e concebida as coisas”¹¹ chegando a criar, entre outras coisas, as logomarcas-códigos com os nomes daqueles que designou fluxartistas.

Porém, como gradativamente esses objetos da despreziosa ‘antiarte’ tornaram-se cobiçados – com a grande vantagem de terem preços ainda modestos, apesar de criados como bandeiras de resistência, Fluxus tornou-se “*reinos de liberdade dentro de uma esfera de normas*” replicado por alguns fluxartistas que se utilizaram da atenção do mercado e interesse inicial de colecionadores e *marchands* para (re)fazer obras denominando-as Fluxus – ‘tudo é uma questão de ego’?¹² A partir daí, e instituídos como produção legitimada e ocupando seu lugar na (História da) Arte; itens híbridos migraram para o lugar da memória por excelência: as coleções e museus de arte. Adentrando nestes locais, foram submetidos aos procedimentos habituais de organização, exposição e preservação material, sendo encaixados em categorias padrões e herdeiras das Belas Artes enquanto se afastaram completamente do pulsar antes praticado. Dick Higgins salientou que profissionais dos museus e galerias ficam perdidos ao ‘tratar’ dos trabalhos Fluxus, uma vez que estes não se prestam facilmente a se tornar ‘*commodities*’, ou seja, não indicam semelhança direta a algo que possa ser vendido e se obter lucro, não parecem alcançar o posto de fetiches preciosos que podem imortalizar seu doador num museu local¹³; Dick Higgins chamou a atenção como uma charada aos cuidados institucionais: [...]frequentemente [poderia] *ser mais fácil refazê-los do que consertá-los*”¹⁴.

Mas, ao contrário de “[...]espécies, separadas e etiquetadas, não é isto que um aquário é no presente?”, sua memória pode se propagar como “[...]um amplo aquário com peixes não identificados, nadando livremente.”¹⁵

Para fazer com que estas genealogias sejam pertinentes ao pensamento Fluxus, ainda que favorecendo uma perspectiva histórica com a qual Fluxus começaria a se atrelar, Maciunas optou criar diagramas em formatos planométricos que, diferentemente de simples linhas do tempo, interporiam cruzamentos em profundidade, permitindo uma visualização em camadas a se conectar. Quase insano em sua obsessão classificatória, Maciunas chegou ainda a nomear ali a existência de quatro tipos de fluxartistas e explicitar quais eram os participantes de cada segmento.

Jackson Mac Low, que seria colocado por Maciunas como um *desertor* (numa linguagem comum ao universo militar), comentou, apesar de seu sentimento dicotômico pelo mentor, sobre a existência de regras “ditatoriais” a que deveriam se

¹¹ In: MOORE, Barbara. George Maciunas: a finger in Fluxus. *Artforum*. Nova Iorque: outubro 1982. p.38.

¹² Ben Vautier, em sua ironia ácida, evidencia o *status* associado à obra de arte e à propriedade ao oferecer seus trabalhos numa seção *on line* que se inicia sob a seguinte provocação “*Bravo, vous avez du nez voici le chef d’oeuvre, l’objet de vos desire qui vous apportera gloire et bonheur et rendra les autres jaloux. N’hésitez pas...*” (in: www.bem-vautier.com; acesso em 16 julho 2008).

¹³ Já o galerista René Block aponta que, como fluxartistas entendiam seus trabalhos como incentivo à continuação beneficiados por uma autoria coletiva (e muitas vezes anônima), ao “[...]não reivindicar os direitos autorais sobre suas inovações, um pequeno caos certamente manterá futuras gerações de historiadores da arte bastante ocupados”. (in: BLOCK, René; BERGER, Tobias. *O que é Fluxus? O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 42).

¹⁴ Citação de John Cage em 1966. (in: HIGGINS, Dick. Fluxus: Theory and Reception. *The Fluxus Reader*. Grã Bretanha: Academy Editions, 1998. p. 235).

¹⁵ In: ZELLER, Ursula. *A long tale with many knots. Fluxus in Germany 1962 – 1994*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2005. p.3.

submeter os fluxartistas para pertencer e assinar Fluxus. Complementa também que “[...] *No entanto, a maioria de nós ignorou estes decretos, eles ainda nos irritavam.*”¹⁶

Mesmo assim, grande parte das correspondências e documentos foi supervisionada por Maciunas para que não se perdesse o compasso na construção identitária do coletivo – o que Dick Higgins ressalta a diferença na

“[...]definição de Fluxus como um movimento e não como uma empresa. Você não deve portanto assumir que você pode se eleger ditador exclusivo com direito exclusivo ao termo [Fluxus]. [...]apesar de você ter inventado o termo ‘Fluxus’ (e ninguém negará isso), você tem consistentemente destruído sua utilidade, antagonizando seus verdadeiros amigos e mal-utilizando toda a situação a favor do culto e do engrandecimento da sua própria pessoa, se não como artista, como crítico. [...]Espero que você continue a exercer sua função. Mas por favor não a confunda com o movimento.”¹⁷

Porém ainda em 1966, Maciunas por meio de um novo diagrama – o “*Expanded Arts Diagram*” – designou que alguns fluxartistas haviam migrado para a designação de ‘*outlets*’. Para tal, pautou-se nas informações provindas de seu próprio e minucioso arquivo pessoal muitas vezes usado em seus projetos gráficos e objetos Fluxus. Este projeto, contando com o *savoir-faire* em design gráfico de seu elaborador, oferta suas informações de um modo aberto à interpretação daquele que o lê, que relaciona os campos diagonais intercruzados. Entretanto, em uma de suas últimas entrevistas (1978), Maciunas, esclarecendo a visualidade de seu gráfico, destaca John Cage como uma das raízes mais relevantes nesta expansão das artes em que Fluxus se situava sem deixar de realçar seu conhecimento cadencial da História da Arte:

“[...]superfícies, os movimentos que o influenciaram e que estão claramente sublinhados aqui. Nós temos a idéia de indeterminação, de simultaneidade, do concretismo e do barulho que vêm do Futurismo, do teatro, como a música futurista de Russolo. A partir da idéia de ready-made que nós temos e da arte conceitual que vem de Marcel Duchamp. Ok, nós temos a ideia de colagem e do concretismo que vem dos dadaístas. Aí, você vê que eles aparecem todos no gráfico e como convergem todos em direção a John Cage com seu piano preparado, que é realmente uma colagem de sons.”¹⁸

É fato que frequentemente encontramos Fluxus designado como movimento artístico; seja em livros sobre a história da arte ou arte contemporânea ou mesmo em textos de próprios participantes de Fluxus. Portanto, o rótulo decorre possivelmente das efetivas relações de Fluxus com as vanguardas históricas das quais é herdeiro, e do desejo relativamente latente de alguns membros do próprio Fluxus em *fazer parte da história*, encaixando a produção aberta deste coletivo em labirínticos e arborescentes diagramas temporais da História da Arte, como fez George Maciunas.

¹⁶ In: MAC LOW, Jackson. How Maciunas met the New York avant garde. *Fluxus Today and Yesterday. Art & Design*. N° 28. Londres: Academy Group, 1993. s.p.

¹⁷ In: HIGGINS, Dick. Dick Higgins para George Maciunas, 23 de agosto de 1966. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert an Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 180 e 181.

¹⁸ In: MILLER, Larry. Entretien avec George Maciunas, Larry Miller, 24 mars 1978. *Fluxus Dixit. Une anthologie vol.1*. Dijon: Les Presses du réel, 2002. p. 53.

Já atentos e mesmo coniventes com esta absorção institucional, alguns participantes de Fluxus, como Jon Hendricks¹⁹ – curador de exposições e catálogos Fluxus e por anos responsável pela *Coleção Gilbert e Lila Silverman* (Detroit) – vêm se dedicando a separar o que é ou não produção Fluxus. Seu “*Fluxus Codex*”(1998) detalha o histórico de algumas obras pertencentes aos Silverman, instituindo uma listagem oficial de fluxuartistas próxima de um catálogo *raisonné*; comportamento que se assemelha ao de Maciunas.

Provavelmente esta obsessão pelo controle e construção da imagem e legado de Fluxus se pautasse tanto na garantia de um lugar como mentor e maestro do coletivo quanto na intenção de que Fluxus, na pretensão de Maciunas, não se afastasse de sua voz original. Persistente em assegurar uma oficial ‘história e memória de Fluxus por Fluxus’, George Maciunas de modo meticuloso e até imperativo continuamente a fez por si ou delegou esta missão a alguns outros representantes e porta-vozes fiéis (como, por exemplo, Ken Friedman, o participante mais jovem e que supostamente viveria mais) a responsabilidade de reafirmar a ‘verdadeiro desenvolvimento de Fluxus’ já prevendo desdobramentos que tenuamente começavam a se esboçar para Fluxus:

“[...]Hoje pessoas pensam que isto era um movimento. Novo Realismo era um movimento: pessoas trabalharam juntas e expunham juntas e tinham uma galeria. Mas Fluxus foi somente Maciunas, que decidia quem pertencia e quem não pertencia.”²⁰

Nesta busca e gerenciamento, Maciunas escrevia constantemente aos participantes para solicitar trabalhos ou convidar para novos projetos, como também tomava satisfação das atividades alheias para que estas estivessem de acordo com o perfil Fluxus que desejava instituir, informando e indagando ao jovem Ken Friedman: “[...]ou você é parte do Fluxus ou não tem nada a ver com ele. Se você não se sente favoravelmente disposto para um envolvimento tão exclusivo & profundo você deve nos avisar.”²¹ Ben Vautier, por sua vez, respondendo às exigências de exclusividade formuladas por Maciunas escreveria contudo uma carta endereçada a todo Fluxus, considerando que “[...]Sim, todas essas pessoas significam Fluxus para mim”:

“[...]Mesmo se não são Fluxus, ou saíram, ou foram expulsos, ou nunca foram Fluxus. Além disso, todos esses vistos separadamente têm sua personalidade, algumas muito importantes. Portanto, chamá-los de Fluxus ou não, jamais transformará sua originalidade, mas por outro lado ajuda a reforçar o elo. Juntos o mesmo espírito. [...]Os Dadaístas e Surrealistas brigavam como cachorros, eu pessoalmente acredito no ego, mesmo quando é para promover arte coletiva. [...]Pessoalmente, como egoísta assumido, gosto de ver o que produzi ser comunicado.”²²

¹⁹ Nas conversas que tivemos com o fluxartista Ken Friedman, mais de uma vez, este salientou que Jon Hendricks não participou de Fluxus mas sim do grupo *Guerrilla Art Action*. Seu irmão, Geoffrey Hendricks, foi fluxartista. Friedman declarou também que a visão de Hendricks sobre Fluxus não é aceita por muitos dos participantes pois reforça a formação do coletivo como organização única de George Maciunas e suas diretrizes históricas – afirmação que para Friedman é inexistente.

²⁰ In: HAPGOOD, Susan. Artists’ Interview: Daniel Spoerri. *Neo-Dada. Redefining Art 1958 – 62*. Nova Iorque: The American Federation of Arts/ Universe Publishing, 1994. p. 132.

²¹ In: GEORGE MACIUNAS PARA KEN FRIEMAN (TRECHO), 23 DE NOVEMBRO DE 1966. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert an Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 187.

²² In: VAUTIER, Ben. Ben Vautier para Fluxus, 1966. Op cit. p. 185 e 186.

Ainda em 1966, o próprio Maciunas, consciente talvez do papel ambíguo que assumia para si, chegaria a intitular uma de suas correspondências aos fluxartistas como “Alguns Ataques Históricos...”. Eram as primeiras reações diante dos pretensos regulamentos Fluxus via Maciunas.

“[...]O que estou realmente dizendo é que Maciunas vê o Fluxus não como um movimento, mas como uma seita estreita, no sentido mais stalinista. Eu me considero como se estivesse lutando essencialmente pelo mesmo movimento, que chamo de Fluxus. Anexe o relato que George me fez anualmente sobre a história do Fluxus, minha carta para ele (que provocou o relato), e a folha vermelha à qual me refiro como a ‘folha de desinformação’. Também anexe a lista de escravos e minha resposta bem mais irada.”²³

Respondendo sob o interesse coletivo Fluxus, Maciunas esclarece que:

[...]As regras foram estabelecidas com o único propósito de divulgar as obras de integrantes do grupo Fluxus. [...]Qualquer um que se oponha a este esquema se coloca em oposição à ação coletiva e portanto não deveria estar associado ao Fluxus, que é um coletivo que jamais promove prima-donas às custas de outros membros.”²⁴

Preocupado com a fidelidade dos (flux)artistas, justificou em seus complexos diagramas, conexões e influências que buscam instituir o lugar de Fluxus no emaranhado de outras produções da época. Operação que, estabelecendo nítidas fronteiras, justifica pelos perigos da “[...]moda entre os vanguardistas e os falsos vanguardistas [de] alargar e obscurecer a definição de belas artes até alcançar um âmbito ambíguo que inclui praticamente tudo”:

[...]A eliminação de fronteiras torna a arte não-existente como uma entidade já que é o oposto, ou a existência de uma não-arte que define arte como entidade. Já que as atividades do Fluxus acontecem na fronteira ou até mesmo além da fronteira da arte, é de importância crucial para a compreensão do Fluxus e do seu desenvolvimento que esta fronteira seja racionalmente definida.”²⁵

O paradoxo Fluxus, entre abertura fluida e rigidez estática, seguiria ocorrendo com sua presença em exposições convencionais, sendo sintomática a mostra retrospectiva “*O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*” (Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília e Rio de Janeiro, 2002) em que seu próprio curador e organizador, Jon Hendricks, salientou no título a necessidade de se explicar a existência de um Fluxus verdadeiro e de suas declinações genéricas como tentou fazer Maciunas.

Ativando um manancial de dúvidas e contradições, o contato com Fluxus num museu acontece, segundo o próprio Jon Hendricks, como algo inevitável pois faria parte de um ciclo quase ‘natural’, no qual primeiramente se dá a transgressão para depois, e gradativamente, incorporar-se esta transgressão ao sistema cultural.

Se, por um lado, essa institucionalização/dominação de Fluxus, com seus itens adentrando em museus de arte e recebendo os procedimentos habituais de organização e preservação material, encaixados em categorias padrões e herdeiras das Belas Artes, afastar-

²³ In: HIGGINS, Dick. Dick Higgins para Jeff Berner, 22 de agosto de 1966. Op. cit. p. 178.

²⁴ In: MACIUNAS, George. Alguns Ataques Históricos..., 1966. Op. cit. p. 184.

²⁵ In: MACIUNAS, George. Fluxus (seu Desenvolvimento Histórico e sua Posição em Relação a outros Movimentos de Vanguarda), 1966. Op.cit. p. 172.

lo-iam portanto de seu pulsar original, por outra essa mesma absorção seria um instrumento possível de ampliação das aberturas e possibilidades dessa mesma institucionalização.