

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/03

**Fluxus.
Prima, durante, dopo**

Presentata da: Claudio Musso

Coordinatore Dottorato

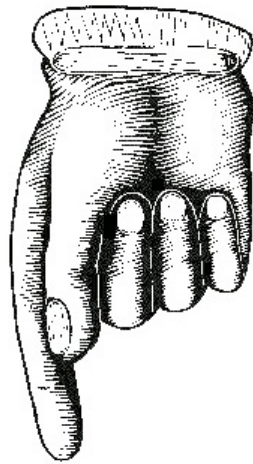
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Fabriano Fabbri

Esame finale anno 2014

FLUXUS



**prima,
durante,
dopo**

indice

1. Alle fonti del flusso	p. 2
1.1 Fluxus come avanguardia	p. 2
1.2 Un (non) manifesto, nessun manifesto, centomila manifesti	p. 12
1.3 Fluxus, la parola prima del <i>Manifesto</i>	p. 13
1.4 Il <i>Fluxmanifesto</i>, secondo di una lunga serie	p. 22
1.5 Un coro di voci: verso un manifesto collettivo infinito	p. 24
2. Fluxus come Fluxus	p. 34
2.1 Oltre la tela:	
proto-ambienti e proto-performance negli anni '50	p. 34
2.1.1 Verso uno <i>spazio totale</i>: Manzoni, Gallizio, Klein	p. 41
2.2 New York – Wiesbaden: una doppia nascita per Fluxus	p. 47
2.2.1 Dallo <i>Happening</i> all'<i>Event</i>	p. 48
2.2.2 Audio Visual Group, Chambers Street, AG Gallery: tre premesse per Fluxus	p. 55
2.2.3 Il fertile humus tedesco e la nascita di una rete oltreoceano	p. 58
2.2.4 Il primo festival di Wiesbaden e il tour europeo	p. 60
2.2.5 1964: un anno di “rottura”	p. 72
2.3 <i>Fluxkit</i>, <i>Fluxboxes</i>, <i>Fluxfilm</i>: dall'evento al multiplo	p. 76
3. Fluxus oltre Fluxus	p. 90
3.1 Mostre, festival, anniversari	p. 91
3.2 Eredità senza testamento	p. 103
3.2.1 <i>Young Fluxus</i> e <i>fluxismo</i>	p. 104
3.2.2 Neo-Fluxus	p. 108
3.3 Intermedia, rete, attivismo	p. 122
Bibliografia	p. 130

1. Alle fonti del flusso

1.1 Fluxus come avanguardia

È possibile inserire Fluxus a pieno titolo nell'alveo dei movimenti che danno vita alla Neoavanguardia all'alba della seconda metà del Novecento? Quali sono le ragioni che inducono a sostenere questa tesi? E ancora, cosa rende Fluxus un degno prosecutore delle teorie e delle pratiche introdotte dalle Avanguardie Storiche? Quelle che potrebbero apparire come domande retoriche o addirittura come una provocazione in stile fluxista, in realtà sono gli stimoli per indagare il movimento senza declinarlo immediatamente e in modo del tutto parziale come una corrente neo dadaista degli anni Sessanta.¹

Fluxus è nato come un'incognita critica e tale è rimasto per molto tempo, sia per l'oggettiva difficoltà nell'analisi di un fenomeno dai contorni indefiniti sia per essersi autoproclamato come privo di identità certa. Chi sceglie di sporgersi dal baratro e provare a fissare ciò che accaduto negli anni della genesi di Fluxus e in tutte le manifestazioni che sono seguite, affronta il grande rischio di perdere le coordinate, immergendosi fino ad essere travolto nel flusso inarrestabile dell'indeterminatezza.

La domanda a cui è necessario dare risposta prima di tutto è "Che cos'è Fluxus?".

Fluxus ovvero fluido, liquido, pendente, fluente, ondeggiante, cadente, malsicuro, fragile, instabile, debole, fiacco, indebolito, incostante, volubile, dissoluto, effeminato, passeggero, effimero, di breve durata. Il significato letterale, o meglio la schiera di significati, della parola latina è stato decretato nel tempo come la migliore definizione del più radicale e sperimentale movimento artistico degli anni Sessanta. In sostanza ciò che rende possibile lasciare aperte tutte le eventualità semantiche è proprio la costante terminologica: Fluxus è flusso. Spesso per questo è stato affiancato ad altri flussi, più o meno nobili (dalla

¹ La definizione di Fluxus come movimento principalmente neo dadaista è riscontrabile in molte letture critiche.

valanga alla diarrea), il cui grande impatto è indubbio. Flussi che, attraverso l'energia acquisita dalla forza di gravità, proprio come Fluxus si abbattono su tutto ciò che impedisce il loro scorrere e lo investono inondandolo.

Fluxus è avanguardia? Per comprendere la natura del fenomeno e collocarlo storicamente senza timore di riduzioni concettuali, ripartiamo dall'analisi terminologica. L'abusato lemma 'avanguardia' ha una storia ormai nota e sedimentata che prende vita a seguito di uno spostamento di area semantica: dal bellico al politico, fino all'estetico.²

«L'avanguardia è un reparto di sicurezza che le unità, durante le marce in vicinanza del nemico, distaccano avanti, nella direzione del loro movimento» è una definizione rintracciabile nei testi enciclopedici.³ L'idea di fondo che si evince dalla descrizione riportata è la posizione avanzata che il reparto avanguardista assume rispetto al resto delle truppe, incarnando il ruolo di ariete, di primo scontro con il nemico. L'avanguardia si colloca fisicamente più avanti, ha una posizione di vantaggio nei confronti delle altre truppe perché può scorgere il nemico prima degli altri e, in alcuni casi ricerca lo scontro frontale per aprire un varco, allo stesso tempo però si trova svantaggiata perché le sue azioni offensive si volgono in un territorio ostile dominato dall'avversario. È avanguardia allora, potremmo dire, ciò che si pone in prima linea contrapponendosi ad una fazione nemica, producendo una breccia. Se l'apparizione del termine avanguardia in riferimento a fatti e movimenti artistici e di critica è databile alla fine del XIX secolo, non si può certo dire che la popolarità del concetto e della sua applicazione diminuisca successivamente, anzi, con l'avanzare degli anni esso assume connotati sempre più precisi tanto da definirsi come mito o come categoria.⁴

Come declinare questi assunti sul piano culturale?

² Il primo utilizzo del termine avanguardia in relazione alle questioni artistiche si deve a Claude-Henri de Saint Simon. Cfr. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.

³ Definizione del termine 'avanguardia' secondo l'Enciclopedia Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/avanguardia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima vista 6 aprile 2014)

⁴ il mito dell'avanguardia ritorna spesso nelle trattazioni critiche

Ciò che allora implica in più l'idea moderna di avanguardia è l'urto, il prodursi della frattura violenta, la novità scandalosa, il rifiuto del pubblico, o meglio della società. Frattura e rifiuto che si verificano da quando, in sostanza, l'arte si è resa interprete, anche se non esplicita, di assunti ideologici (anche, anzi soprattutto, latamente ideologici) insidiando una condotta conservativa. Più specificamente il fenomeno dell'avanguardia nasce, nel mondo moderno, dalla crepa venutasi a creare fra una cultura non conformista (laica, variamente indipendente) ed una società attaccata ai simboli tranquillanti (che soprattutto in un certo tipo di arte accademica ben s'esprimono) del proprio benessere materiale e spirituale, reale o illusorio che fosse, e comunque a posizioni mentali già acquisite grazie anche all'insistente azione d'ordine di un potere, come ogni potere, tendenzialmente conservatore.⁵

L'intenzione avanguardista è la rottura di un modulo, uno schema, un sistema, un'abitudine che si è ripetuta nel tempo, irrigidendosi e dando luogo a regole istituzionalizzate come limiti. Maurizio Calvesi fornisce un'interpretazione specifica del carattere avanguardista nell'arte calandola in un contesto ampio di contrapposizione alla società, a qualsiasi genere di logica conservativa, ad ogni forma di inerzia rispetto alle condizioni (e ai condizionamenti) esistenti. Invece che indugiare sull'imitazione, sulla continuazione di ciò che è dato, o, ancora peggio, rivolgersi al passato, l'arte d'avanguardia deve configurarsi come un faro acceso sul futuro.

«Guai a chi si lascia afferrare dal *démone* dell'ammirazione! Guai a chi ammira ed imita il passato! Guai a chi vende il suo genio!»⁶ è il monito futurista che mette in guardia verso la venerazione dell'antico, del vetusto. L'avanguardia si immedesima nel futuro e si batte per esso, subordinando il prodotto estetico al processo di liberazione delle forze nuove. L'arte diventa attività totale, negandosi e autocriticandosi come attività separata: si giunge sino alla dissacrazione dell'arte e alla proposta di distruzione delle categorie usurate e obsolete.

⁵ M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Editori Laterza, Roma – Bari 1998, p. 32

⁶ F. T. Marinetti, *Contro i professori* in L. De Maria, *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1994, p. 37

Lo scontro con il passato è un *leitmotiv* dell'avanguardia artistica, tutto ciò che risulta essere antecedente al movimento si riconosce come l'obiettivo dell'attacco, aggressivo, destrutturante o parodistico a secondo dei casi, sferrato senza mezzi termini. Il passato dunque come categoria temporale in quanto rappresentazione di una condizione (umana e della società) superata o da superare, ma anche il passato come atteggiamento di blocco, di chiusura verso un'idea di progresso che è possibile riscontrare nel concetto di 'passatismo'.⁷

Del futurismo si è in genere sottolineato il momento «essoterico»: la rottura con la cultura precedente, il far *tabula rasa* del passato, e l'adesione brutale, acritica ed entusiastica alla civiltà tecnologica: la modernolatria futurista, insomma. Ma questo aspetto fin troppo macroscopico va inserito in un contesto più ampio che si innerva in una delle tendenze più profonde della cultura romantica [...]. I futuristi, come più tardi i surrealisti, volevano di fatto, secondo il motto di Rimbaud, «cambiare la vita»: il *furor* tecnologico non era fine a se stesso, ma si accompagnava all'empito prometeico, all'ansia di un rinnovamento totale, che doveva esplicarsi anche nell'ambito sociale e politico. [...] Una filosofia in cui il divenire . che Marinetti attraverso Lucini impetuosamente desumeva da Hegel, da Nietche, da Bergson, mischiato a suggestioni spenceriane e a una sorta di darwinismo sociale – subisce una singolare accelerazione fino a trasformarsi in «follia del Divenire». La vita si configura allora come un processo continuo ed incessante [...].⁸

Il rifiuto del passato è consustanziale all'elogio del presente, come celebrazione della vita, del momento, dell'attimo vissuto, *dell'hic et nunc*. «L'arte è per noi inseparabile dalla vita. Diventa arte-azione e come tale è sola capace di forza profetica e divinatoria» afferma Filippo Tommaso Marinetti nel 1919,⁹ portando prepotentemente l'assioma ARTE = VITA nello statuto dell'avanguardia come sviluppo della concezione antipassatista. La vita, o meglio l'energia vitale, è

⁷ Il termine 'passatismo' viene introdotto da Filippo Tommaso Marinetti come concetto che aggrega tutte le forme di sguardo al passato contro cui il Futurismo si scaglia e da cui intende prendere le distanze. Cfr. A. Saccone, *Marinetti e il futurismo*, Liguori editore, Napoli 1984.

⁸ L. De Maria, *Marinetti e futuristi, op. cit.*, p. XI

⁹ C. Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori riuniti, Roma 1997, p. 92.

l'arma capace di sconfiggere l'apatia, la passività, l'indolenza dovuta alla ripetizione di schemi stantii. «La vita è per i dadaisti il senso dell'arte»¹⁰ sostiene Hans Arp sviluppando ed estendendo le potenzialità rivoluzionarie del pensiero futurista, annunciando la possibilità di una dissoluzione dell'arte nella vita. Per vita il pensiero avanguardista intende proprio la vita quotidiana, la vita di tutti i giorni, i gesti semplici, le abitudini a cui non si presta molta attenzione e che proprio per questo motivo devo essere “rivitalizzate”, galvanizzate, elevate o “abbassate” ad opera d'arte. Francesca Alinovi a proposito dell'agire dadaista sostiene che «l'arte, dunque, invade la dimensione della vita quotidiana e spettacolarizza il comportamento dell'artista, operando una vera rivoluzione a livello di costume»¹¹.

Essere antipassatisti, moderni, o ultramoderni è caratteristica comune delle avanguardie, quantomeno quelle storiche, anche se in queste formulazioni è però necessario notare la differenza nel trattamento della ‘tradizione’. Mentre il Futurismo si professa assolutamente antitradizionalista, una linea che da Dada arriva fino a Fluxus incorpora la tradizione nella ricerca del nuovo attraverso la costruzione di una propria tradizione che volta per volta viene ricercata in un passato prossimo o remoto e piegata al ritrovamento di una traccia sotterranea, trans-storica.

L'opposizione al passato è, infine, anche la volontà di abbattere il dominio del razionale, del logico, del sistematico di cui è portatrice la società capitalistica.

Con l'appello alla follia, all'insensatezza, all'idiozia, all'inconscio, al sogno, con la ricerca di metodologie letterarie e artistiche non «logiche» e coerenti, l'avanguardia si oppone alla ragione pragmatica del mondo borghese, di cui svela alla fine la fondamentale irrazionalità. La ricerca affannosa del nuovo si inserisce in questa operazione.¹²

Nella dialettica dell'avanguardia si inserisce la categoria del ‘nuovo’, che non si deve confondere con il ‘moderno’, nell'accezione ampia di espressione della

¹⁰ H. Arp, *Unsern täglichen Traum* in P. Di Mauro, *Antiarte Dada*, Bonanno Editore, Acireale – Roma 2005, p. 70.

¹¹ F. Alinovi, *Dada. Anti-arte e post-arte*, Casa editrice G. D'anna, Messina – Firenze 1980, p. 28

¹² L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio editori, Venezia 1986, p. 52

radicalità della rottura con l'intera tradizione artistica, non solo con i procedimenti artistici e i principi stilistici del passato.¹³ L'introduzione della novità è riferita tanto al cambiamento dei sistemi di rappresentazione quanto alla messa in discussione dell'istituzione arte, dei suoi canoni, dei suoi luoghi, dei suoi protagonisti e del loro ruolo. Il superamento delle concezioni di un'arte classicamente intesa come rappresentazione, pittorica, scultorea o ancora realistica, la volontà degli artisti di porsi in termini antitetici nei confronti delle istituzioni, a volte perfino del pubblico, o la necessità di rompere gli steccati tra le discipline, sono ormai capisaldi del pensiero critico, assunti e condivisi in larga misura.

Il Futurismo che può essere considerato il primo movimento d'avanguardia provvisto di un'ideologia globale, artistica ed extrartistica, abbracciante i vari campi dell'esperienza umana, dalla letteratura alle arti figurative e alla musica, dal costume alla morale e alla politica, viene anche definito come prototipo dell'avanguardia. Una caratteristica fondamentale che l'avanguardia desume dalla parabola futurista è l'operare in gruppo.

Gruppo o meglio *Bund* fondato sulla tendenziale affinità elettiva dei componenti, il futurismo, per l'impulso totalitario da cui è animato, si distingue chiaramente dal cubismo, ad esempio, o dalle altre scuole letterarie che lo precedono e si pone come prototipo dell'avanguardia storica, a cui immagine e somiglianza, pur con varianti vistose, scontri e processi reattivi, si configureranno Dada e surrealismo.¹⁴

E ancora

Il gruppo, o meglio il *Bund*, per usare il termine impiegato da Jules Monnerot, si fonda come abbiamo visto sull'affinità elettiva dei componenti, affinità che si vuole intera, perché i movimenti travalicano l'arte e tendono a immergersi nella sfera sociale. Questa affinità intransigente, almeno in linea di principi, intende reagire alla maniera in cui gli uomini *stanno insieme*

¹³ Cfr. P. Burger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

¹⁴ L. De Maria, *Marinetti e i futuristi*, op. cit., p. VIII – IX.

nella società industriale. Si lavora insieme, si è compagni amici, ma si può anche non pensarla allo stesso modo nelle cose fondamentali.¹⁵

Nello sviluppo dell'avanguardia esistono gruppi più o meno solidi, ciò non toglie che l'aggregazione sia elemento fondamentale per garantire l'interazione tra gli artisti, soprattutto quando essi provengono da diversi campi della cultura. L'avanguardia, infatti, ha un carattere transdisciplinare, non tenta di convogliare il proprio istinto al cambiamento in unica direzione, ma muove contemporaneamente su diversi fronti. L'azione del gruppo è unitaria spesso quando è sottoposta o organizzata da una figura carismatica, come nel caso di Marinetti per il Futurismo o Breton per il Surrealismo, mentre nel caso di Dada, per esempio, che in un certo senso rappresenta l'antitesi dell'avanguardia, si può parlare di un policentrismo. Un numero di elevato di «gruppuscoli» dotati di un forte legame tra loro, ma allo stesso tempo distinti, separati, per non dire lontani, anche dal punto di vista geografico (Zurigo, New York, Berlino, Parigi, Colonia, etc.). L'avanguardia tende storicamente ad un universalismo che supera le mere connotazioni nazionali, sia in termini di poetiche, sia per la dimensione transnazionale degli stessi movimenti.

È naturale per l'avanguardia inoltre misurarsi con l'impatto sociale e antropologico delle innovazioni tecnologiche, a volte ponendosi nella prospettiva di assumerne in pieno il carattere migliorista, pensiamo all'elogio della velocità nel Futurismo, altre volte opponendo un rifiuto integrale o dimostrando un'apparente indifferenza.

L'avanguardia si è concretizzata come un'utile categoria di analisi sia per i movimenti che hanno partecipato alla costruzione della categoria stessa, sia per tutte le tendenze successive che in un modo o nell'altro si sono dovute confrontare con l'impostazione di un modello.

Ciò non toglie che sia esistito, e in parte sia ancora in corso, un abuso del termine avanguardia svincolato da precisi percorsi storici, che ha portato ad uno svuotamento di significato anche attraverso la contrazione temporale dell'alternanza tra novità e ritorno alla tradizione, tra aperto e chiuso, tra "caldo" e

¹⁵ L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, op. cit., p. 50.

“freddo”. Esiste la necessità di analizzare l’arte d’avanguardia come concetto storico, come centro di tendenze e idee,¹⁶ isolandone le caratteristiche primarie e valutando la «prosecuzione come diversità»¹⁷ nelle cosiddette Neoavanguardie.

La nozione di avanguardia, così come era stata strutturata in precedenza e incarnata da specifiche entità in un periodo preciso, si confonde e si frammenta al bivio successivo, quello della metà del secolo. Si perdono alcuni connotati, in parte si afferma l’idea che le seconde avanguardie abbiano un rapporto di parentela con le prime, in certi stretto al punto da essere assimilate e giudicate secondo gli stessi criteri come se appartenessero a fronte unico.

[...] questa stessa possibilità di fare fronte unico stava ad attestare il fatto indubitabile che i nuovi sperimentalisti continuano le forme, le tecniche, le ragioni culturali dei protagonisti della prima avanguardia; ma veniva d’altra parte ad appiattare, a nascondere dalla vista un dato altrettanto sicuro, cioè che i nipoti nascono sollecitati da ragioni e motivi che appartengono soltanto a loro, e che quindi valgono a caratterizzarli in modo inconfondibile. [...] La “nuova avanguardia”, ovvero lo sperimentalismo dei nostri anni, dati ormai per scontati i legami di stretta consanguineità con gli autori del primo Novecento, non può non avvenire l’urgenza di “mettersi in proprio” di individuare obiettivi e progetti che gli appartengano in esclusiva.¹⁸

Le parole di Renato Barilli si riferiscono all’ambito letterario, ma non è difficile traslare la stessa questione sul piano artistico. Se è vero infatti che le Neoavanguardie condividono pensieri e processi delle Avanguardie Storiche e se è lecito affermare che le prime proseguano sentieri e percorsi già ben avviati dalle seconde, ciò non toglie che nelle più recenti si possano trovare elementi di originalità precipui.

[...] i fermenti, le ipotesi, le proposte già abbozzate nel primo Novecento conoscono un processo di crescita enorme, di sviluppo estremo nella qualità,

¹⁶ Cfr. C. Cerritelli, *Memorie d’avanguardia*, XXII Premio Vasto di arte e critica d’arte, Edizioni Questarte, Pescara 1988.

¹⁷ M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, ...

¹⁸ R. Barilli, *L’azione e l’estasi*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 7 – 8.

e soprattutto nella quantità. Si può dire, insomma, che il secondo Novecento «normalizza» le intuizioni già fiorite presso le avanguardie storiche facendole uscire da un clima di eccezionalità barricadera e solitaria per dar loro uno statuto generalizzato.¹⁹

La Neoavanguardia, proprio in virtù di essere “normalizzazione” ed estensione dell’avanguardia,²⁰ punta sugli artisti come struttura sociale in grado di trasformare la realtà. Si ha fede nel fatto che il lavoro artistico possa avere un’incidenza nella vita quotidiana e che possa essere partecipe di un cambiamento dell’arte. È l’agire stesso nel quotidiano che diventa pratica artistica ed estetica, superando in alcuni casi le questioni di carattere formale.

Ciò che fondamentale diversifica la seconda dalla prima avanguardia è appunto il fatto di avere alle spalle l’esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente (sul piano di una pura sperimentazione formale di possibilità limite, del linguaggio) della prima; onde le finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell’arte tradizionale (ad esempio la rappresentazione in senso veristico), sono o dovrebbero essere assenti. Il che lascia maggiore spazio ad altre, attive, finalità di verifica anche semantica, e di ulteriore strumentazione, dei linguaggi dell’avanguardia, ma al di là delle antinomie contenutistiche (implicite nella dialettica della prima avanguardia) di razionalismo e irrazionalità o, formalistiche, d’astrattismo e figurazione: sul piano, se dunque non più del programma ideologico o del vagheggiamento puro-visibilistico, di una valutazione organica delle forme come puri fenomeni.²¹

¹⁹ R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1997 [1982], p. 136 – 137.

²⁰ Il termine ‘normalizzare’ è introdotto da Renato Barilli per spiegare l’atteggiamento tipico delle Neoavanguardie di amplificare, aumentare e quindi portare alla normalità le innovazioni radicali delle Avanguardie Storiche. Cfr. R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, op. cit..

²¹ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Biblioteca Universale Laterza, Roma – Bari 1998, p. 23 – 24.

Si impone per le Neoavanguardie un processo di comprensione, metabolizzazione e scavalco della prassi avanguardista, pena la riduzione ad una semplice copia o duplicato di esperienze già sviluppate ed esaurite.

Fluxus, come vedremo, poggia saldamente le sue basi sulle Avanguardie Storiche, ne condivide propositi e progetti, si pone sulle traiettorie segnate dai movimenti che l'hanno preceduto aprendo la strada ad una nuova concezione dell'arte.

1.2 Un (non) manifesto, nessun manifesto, centomila manifesti

Fluxus, come gruppo di artisti unito entro una formula riconoscibile, si colloca nel solco di una tradizione novecentesca che più volte è stata richiamata nelle trattazioni critiche. L'analisi delle Avanguardie Storiche ha evidenziato con precisione alcune costanti che ritornano, pur con le dovute differenze, in tutte le esperienze ascrivibili a tale clima e che vengono riproposte, con scarto temporale e semantico, dalla "seconda ondata" degli anni '60.

Un elemento fondamentale che lega l'attività di movimenti quali Futurismo, Dadaismo e Surrealismo è la redazione di uno o più manifesti. Il manifesto si presenta, nella maggior parte dei casi, come un testo poetico in cui vengono raccolte le principali intenzioni del movimento, redatte da un capo carismatico o da colui che si presenta come il portavoce.

Autentico paradigma d'esclusione, l'avanguardismo sancisce l'esistenza di una rottura. E non può vivere senza manifesti, testi redatti da un singolo o da un gruppo che promulgano e sostengono visioni coraggiose. Atti di opposizione, essi non si accontentano di demolire: anzi, fanno leva su un'analisi della situazione presente per proporre soluzioni future, prefigurare valori sostitutivi. In quanto testi programmatici, essi stimolano prese di coscienza e sollecitano alleanze. In altri termini, i manifesti artistici, sempre

militanti, sono al tempo stessa arma e bandiera. Di tono violento, spesso ultimativo, ribattono con estrema violenza gli attacchi dei conservatori.²²

Nell'evoluzione di questi schieramenti si evidenzia la necessità di autodefinizione, di scrittura autoprodotta della propria storia attraverso l'affermazione di intenti, proposte, visioni sul futuro dell'arte e dell'operare artistico. A partire da una osservazione dell'esistente, nella redazione di un manifesto, vengono spesso stigmatizzate le caratteristiche ritenute negative del presente e soprattutto del passato alle quali si intendono sostituire nuove formule. Se per il Futurismo è possibile parlare di una distruzione totale alla quale sarebbe succeduta una ricostruzione futurista dell'universo, già in molti scritti di ambito dadaista si fa strada la provocazione e la derisione, che in Fluxus diventa rifiuto, negazione.²³

I movimenti d'avanguardia sentono una necessità del manifesto, anche quando questo strumento sembra contraddire la sua funzione primaria. L'affermazione del criterio di 'differenza' secondo cui un movimento, un gruppo di artisti propone una cesura rispetto a tutto ciò che l'ha preceduto, dimostra la sua efficacia e trova la sua migliore realizzazione proprio nella redazione di uno scritto che traduce il pensiero collettivo. Siamo in grado di sostenere che spesso, i manifesti, le lettere, i documenti autografi, abbiano un valore intrinseco, diverso rispetto alle opere, a volte perfino superiore. Nel manifesto, nella sua forma novecentesca, è contenuto il tentativo del superamento dell'opera d'arte, esso infatti intende delineare una realtà, una condizione futura, che gli artisti dovrebbero incarnare, ma che ancora non è stata realizzata.

Fluxus si pone al bivio tra l'opera e il manifesto: da un lato la pratica di redigere manifesti, quasi sempre senza firmatari, è desunta dalle Avanguardie Storiche e portata alle estreme conseguenze; dall'altro è impossibile non includere nella lunga sequenza di esternazioni anche opere di carattere testuale, prodotti ibridi la cui portata concettuale è innegabile.

²² D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Milano 2002, p. 6.

²³ Cfr. G. Di Maggio, *L'arte come sovversione individuale o l'utopia come mestiere?* in S. Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, Neos edizioni, Genova 2002, p. 50.

1.3 Fluxus, la parola prima del *Manifesto*

Il primo elemento che viene alla luce nell'elaborazione del teorema Fluxus è la parola stessa, il cui conio, neanche a dirlo, è coperto da un alone di mistero. La prima volta che viene usata da George Maciunas, "Fluxus" è il titolo di una nascente rivista per cui si chiede la collaborazione economica durante uno degli eventi organizzati alla AG Gallery per la manifestazione *Musica Antiqua et Nova* tra il 1959 e il 1960.²⁴ Le motivazioni alla base della scelta paiono semplici:

GM: No. So basically it was me alone then who finally determined we were going to call that name and reason for it was the various meanings that you'd find in the dictionary for it, you know, so that 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 of groups or anything.

LM: The name was thought of at first to refer to...

GM: Just to the publication.

LM: A publication called...

GM: Fluxus, and that's it, that was going to be like a book, with a title, that's all.²⁵

Una rivista, un libro, una pubblicazione e nient'altro. Maciunas racconta (o sceglie di raccontare) la venuta alla luce di una delle sue idee migliori come pura casualità, anzi di decretarne l'effettiva insignificanza ai fini di ciò che sarebbe realmente accaduto.

La scelta della parola risale all'ottobre del 1960, quando viene pensata come il titolo di una rivista, organo per un nascente Lituanian Cultural Club a New York.²⁶ La parola è perfetta, incredibilmente duttile e sufficientemente vaga, quindi una volta persa questa prima occasione, essa rimane in trepidante attesa del nuovo utilizzo. In poco più di un anno, entro la fine del 1961, Maciunas aveva

²⁴ O. Smith, Fluxus. The History of an attitude... pag. 38 3 dollari

²⁵ G. Maciunas, "Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by Larry Miller", 24 marzo 1978, ora in O. Smith, *Fluxus. The History of an Attitude, op. cit.*, p. 40.

²⁶ C. Phillpot, *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*, <http://georgemaciunas.com/cv/manifesto-i> (ultima visita 6 aprile 2014)

progettato i primi sei numeri della rivista mai pubblicata, attribuendo a se stesso il ruolo di editore e caporedattore, con un fitto programma di uscite che sarebbero dovute apparire nel febbraio del 1962 e, successivamente, continuare su base trimestrale. La rivista avrebbe voluto fornire un'ampia panoramica sui fenomeni culturali di maggiore interesse visti attraverso una lente multidisciplinare. Maciunas prevede di includere articoli sulla musica elettronica, l'anarchismo, il cinema sperimentale, il nichilismo, gli *happening*, il Lettrismo, la poesia sonora, e anche la pittura, con numeri tematici dedicati agli Stati Uniti, Europa Occidentale, Europa dell'Est e Giappone.²⁷ Il primo numero della rivista Fluxus avrebbe dovuto ospitare una antologia di opere, a seguire, dopo le pagine dedicate ad articoli, saggi ed interviste.

I prodromi della sezione costruita come un'antologia di opere e scritti prodotti dagli artisti sono da ricercare nella pubblicazione che a più voci²⁸ è stata definita l'anticipazione eccellente alla nascita di Fluxus, come rivista e come gruppo organico, *An Anthology*.

La realizzazione di una grande antologia di artisti e opere come mappa di un contesto artistico multiforme e in evoluzione, si deve al lavoro svolto da La Monte Young per la prima edizione di *Beatitude East*. Il poeta Chester Anderson, editore di *Beatitude*, dopo il trasferimento da New York in California nel 1959, contatta Young per contribuire ad un numero della rivista, sapendo che il musicista sperimentale stava già raccogliendo *event scores*, *performance scores* e altri documenti tra Berkeley e New York con l'aiuto di Jackson Mac Low. Maciunas entra nel gruppo di lavoro quando è chiaro che la rivista non vedrà mai la luce e, forte dei contatti e del materiale garantito dalle rete di conoscenze e dall'archivio costituiti fino a quel momento, accetta di occuparsi dell'impaginazione grafica e del finanziamento della stampa. Il volume *An Anthology* viene stampato la prima volta solo nel 1963, pur essendo pronto già dalla fine del 1961, e costituisce per molti versi la rappresentazione *in nuce* di alcune caratteristiche fondamentali dell'atteggiamento Fluxus, e della 'macchina operativa' che Maciunas mette in

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Sono molti gli artisti e i critici che hanno sostenuto la tesi per cui il volume *An Anthology* del 1963 e la sua preparazione siano parte del contesto da cui si è generato Fluxus, si veda in particolare O. Smith, *Fluxus. The History of an Attitude*, op. cit. e diverse interviste rilasciate negli anni da Dick Higgins, La Monte Young, Emmett Williams.

moto per conservarlo. Non a caso il lavoro che l'artista lituano svolge, insieme a Young e Mac Low, è stato definito come un momento di «educazione e formazione».²⁹

Come nel caso degli eventi e delle performance,³⁰ anche la questione del nome del gruppo divide la sua apparizione tra gli Stati Uniti e l'Europa. Nel 1961 infatti Maciunas è costretto a lasciare la Grande Mela in seguito a diversi fallimenti, compreso quello della galleria d'arte, e ha trasferirsi in Germania accettando l'incarico di architetto e designer per l'esercito americano. Non perde di vista l'obiettivo di realizzare la rivista anzi sfrutta il trasloco oltreoceano per aprire nuovi canali di comunicazione e allargare la già ampia schiera di artisti che meritano di essere pubblicati. Il primo celebre festival del 1962 prenderebbe il via proprio come momento di propaganda necessaria alla produzione e alla stampa delle pagine che avrebbero dovuto comporre il primo numero del magazine. In questo contesto pare ancora lontana la redazione di un manifesto, un unico documento capace di coniugare intenzioni, attitudini e visioni di una sempre più folta schiera di artisti visivi, musicisti, poeti e performer. La necessità di un manifesto è al centro di alcune discussioni che accompagnano lo scorrere dei concerti e delle serate del *Festspiele*, il foglio invece viene distribuito per la prima volta durante il *Festum Fluxorum* di Düsseldorf nel 1963, terza uscita pubblica per Fluxus che segue gli analoghi a Copenhagen e Parigi, senza contare l'esordio di Wiesbaden.

La presentazione è sobria, minimale, un foglio stampato, un collage in cui compaiono alcune frasi riprodotte direttamente a mano. I contenuti delle parti stampate con testi bianchi su fondo nero sono brani tratti dalla definizione della parola 'flux' riportati direttamente dal *Webster Collegiate Dictionary*, mentre le dichiarazioni manoscritte che si alternano recitano:

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial

²⁹ J. Jr Held, *An Anthology: The Education of Mr. Fluxus*, <http://georgemaciunas.com/essays-2/an-anthology-the-education-of-mr-fluxus-by-john-held-jr> (ultima visita 7 aprile 2014)

³⁰ Lo sviluppo delle prime performance all'interno dei festival e dei concerti verrà affrontata meglio nel secondo capitolo.

art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, - PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

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.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.³¹

L'idea di utilizzare la definizione del dizionario era già stata utilizzata da George Maciunas all'inizio del *Tentative Plan for Contents of the First 7 Issues*, rilasciato nel tardo 1961, in cui aveva riorganizzato cinque dei diciassette significati presenti, spiegando l'uso del termine Fluxus collegandolo all'idea di 'purgare' (e la sua associazione con le viscere). Nel 1963, queste definizioni potrebbero non interpretare a pieno le intenzioni di sviluppo di Fluxus, e Maciunas decide di promuovere tre particolari sensi della parola: purga (*purge*), marea (*tide*) e fusione (*fuse*), ciascuna evidenziata da maiuscolo o sottolineatura. Estratte come concetti guida, enfatizzate dal commento, queste sono state affinate al punto in cui potevano finalmente essere incorporate in un collage, tripartito, insieme a fotostatiche di otto delle definizioni del dizionario.

Gli obiettivi di Fluxus, come indicato nel *Manifesto* del 1963, sono straordinari, in contatto con le idee radicali in fermentazione nello stesso periodo. Il testo suggerisce affinità con le idee di Henry Flynt,³² così come collegamenti con gli obiettivi di movimenti d'avanguardia all'inizio del XX secolo. La prima delle tre sezioni del *Manifesto* rivela che l'intento di Fluxus è quello di purgare il mondo dell'arte morta, astratta, e illusionistica alla quale si sarebbe sostituita un' 'arte concreta', che Maciunas identificherebbe con il reale, o il ready-made. Le origini di quest' 'arte concreta', come l'ha definita, sarebbero da ritrovare negli oggetti ready-made di Marcel Duchamp, nei suoni ready-made di John Cage, e nelle azioni ready-made di George Brecht e Ben Vautier. In questa prima sezione del *Manifesto* afferma inoltre che Fluxus si propone di eliminare dal mondo i

³¹ T. Kellein, *The Dream of Fluxus. George Maciunas: An Artist's Biography*, Hansjörg Mayer, Londra / Bangkok 2007, p. 72.

³² Henry Flynt aveva pubblicato in *An Anthology* il suo primo testo dedicato alla definizione di 'Concept Art' che era datato 1961.

sintomi della ‘malattia borghese’ come la cultura intellettuale, professionale e commercializzata.³³

L'ultima frase di questa sezione del *Manifesto* si riferisce al purgare il Mondo dal cosiddetto ‘Europanismo’. Maciunas intende qui riferirsi da un lato all'eliminazione di concetti diffusosi in Europa, come l'idea di artista/professionista, l'arte per l'arte come ideologia ed espressione dell'ego dell'artista, e dall'altro alla necessità di apertura alle altre culture e di una visione globale.

La seconda sezione del *Manifesto*, che si lega al concetto di flusso come ‘marea’, è costruita in opposizione alla prima: l'attenzione viene centrata sul ‘promuovere’ una visione di arte diversa, vivente, un’anti-arte che possa essere prodotta e di cui possano beneficiare tutti, indipendentemente dal ruolo o dalla conoscenza. Nella terza sezione, infine, viene ostentato l'accento rivoluzionario, il desiderio di Maciunas di fondere i comparti culturali per un unico scopo sociale. Una delle strategie di base per l'ottenimento dello scopo è stato proprio l'impiego della parola Fluxus come termine che, al di là del titolo della rivista, fungesse da ‘confezionamento verbale’, in cui ogni individualità avrebbe potuto trarre beneficio dalla promozione collettiva.

È indubbio percepire un tono imperativo: il testo redatto, durante la lettura, risuona come una declamazione, o meglio come un estratto da un comizio al quale si fatica ad attribuire una posizione chiara. Se da un lato si esplicitano le condizioni contro le quali si lotta, dall'altro non si spiega come si intende farlo e quali strategie verranno impiegate per attuare la “rivoluzione”. In questo senso il *Manifesto* è la diretta conseguenza del clima di negazione creato intorno alla definizione di Fluxus, durante gli anni dell'elaborazione: il tentativo di delineare una forma, una struttura, uno statuto passa attraverso l'elencazione di ciò che non si è e di ciò che non si vuole essere.

³³ In una serie di scambi epistolari con Thomas Schmit, soprattutto tra il 1963 e il 1964, Maciunas dichiara che «Fluxus è anti-professionale; Fluxus dovrebbe diventare un modo di vivere, non una professione; La gente Fluxus deve cercare l'esperienza dell'arte dalle azioni quotidiane, come mangiare, lavorare, etc. [...] Fluxus è sicuramente contro l'arte-oggetto come merce funzionale alla vendita per il sostentamento dell'artista». Cfr T. Kellein, *The Dream of Fluxus, op. cit.*, pp. 40 - 41.

L'eco dell'aggettivo 'borghese', definito come un male a cui somministrare la cura, porta con sé riferimenti indubbiamente politici in parte ascrivibili alla formazione giovanile di Maciunas, ma fortemente legati a una tradizione avanguardista che vuole l'arte come strumento di cambiamento sociale.³⁴ È sempre Maciunas in una lettera a Thomas Schmidt a sostenere: «gli scopi di Fluxus sono sociali, non estetici. Essi possono essere messi in relazione (ideologica) con quelli del gruppo LEF nell'Unione Sovietica del 1929, e sono questi: graduale eliminazione delle belle arti (musica, teatro, poesia, pittura, scultura, ecc.)». ³⁵ Allo stesso tempo il riferimento alla volontà di purificare il mondo da quello che viene definito 'Europanismo' ha sia un significato di protesta contro la centralità europea nel dibattito artistico, nella pretesa di identificarsi come luogo prediletto dell'Avanguardia, che una sottesa componente politica rinforzata nell'asserzione finale in cui si invoca la fusione con il comparto sociale e culturale in un unico fronte.

Di fronte a tali prese di posizione non è difficile riscontrare assonanze con gli impeti distruttivi del primo manifesto futurista. Nel celebre testo che Filippo Tommaso Marinetti promulga, affidando la sua diffusione alla pubblicazione sulle pagine de *Le Figaro*, è palese l'urgenza di rivolta contro l'esistente e lo scarto richiesto rispetto al passato, anche in modo prepotente:

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica. [...] È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «Futurismo», perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.³⁶

³⁴ Per un'analisi approfondita della componente politica nell'attività di George Maciunas si veda B. Clavez, *Fluxus Politicus: Baster Keaton among the Soviets* in AA. VV., *Fiat Flux. ...*

³⁵ S. Home, *Assalto alla cultura. La avanguardie artistico-politiche: lettrismo, situazionismo, Fluxus, mail art*, Shake edizioni, Milano 2000, p.69.

³⁶ G. Davico Bonino (a cura di), *Manifesti futuristi*, Rizzoli, Milano 2009, pp. 43 - 44.

Se non esistono tracce che attestino una conoscenza diretta dei manifesti del Futurismo da parte del gruppo Fluxus, e in particolare di George Maciunas, negli anni di fondazione e delle prime elaborazioni collettive,³⁷ è quantomeno opportuno rilevare la corrispondenza dei temi e in parte dei toni utilizzati nei testi citati. La retorica marinettiana e l'«arte di far manifesti» è nota e ampiamente studiata sia nelle influenze di una tradizione perlopiù francese degli «ismi» alla produzione di uno o più proclami, sia in termini di innovazione linguistica che contenutistica.³⁸ Fluxus e il *Manifesto* si pongono in assoluto contrasto con la concezione dell'arte vigente, dimostrando di essere in conflitto con l'Accademia e l'Istituzione, organi di cui si auspica la scomparsa. Anche in questo caso la vicinanza con i dettami futuristi è sensibile:

1. Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.
2. Disprezzare profondamente ogni forma di imitazione.
3. Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.³⁹

Fluxus, si diceva, è prima di tutto il significato della parola: «the word “Fluxus” was thus both a name used by a varying community of individuals as a convenient label for their collective activities and a term for generalized attitude non necessarily linked to a specific activity».⁴⁰ Fluxus come Dada intende concentrare gran parte delle intenzioni espresse attraverso un termine in grado di racchiudere l'essenza del movimento, un elemento simbolico al quale affidare il racconto identitario. Fluxus come Dada intende partire dal significato di una parola (o dalla sua insignificanza).

³⁷ Il teatro futurista compare tra le molteplici influenze di Fluxus nell'*Expanded Arts Diagram* realizzato da Maciunas nel 1966 per il n. 43 di “Film Culture”, rivista diretta da Jonas Mekas. In molti documenti, interviste agli artisti Fluxus pubblicati dalla fine degli anni '60, il Futurismo inizia a comparire come antefatto, insieme alle correnti dadaiste e surrealiste, di cui seppur in via indiretta il movimento risulta debitore.

³⁸ L. De Maria, *Marinetti e i futuristi*, op. cit., p. XI.

³⁹ *Manifesto dei pittori futuristi* in L. De Maria, *Marinetti e i futuristi*, op. cit., p. 22.

⁴⁰ O. Smith, *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego University Press, San Diego 1998, p. 46.

La parola *dada* compare per la prima volta in «Cabaret Voltaire», «raccolta letteraria e artistica» che esce nel maggio 1916 [...]. Sull'origine del termine, da Gide designato «nomécrin», esiste un'ampia e controversa letteratura; ci forniscono ragguagli Arp («Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato la parola Dad l'8 febbraio 1916 alle sei di sera. Ero presente con i miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola che ha destato in tutti noi un entusiasmo legittimo. Ciò accadeva al Café terrasse di Zurigo mentre portavo una *brioche* alla narice sinistra. Sono convinto che questa parola non ha alcuna importanza e che non ci sono che gli imbecilli e i professori spagnoli che possono interessarsi ai dati. Quello che a noi inetta è lo spirito dadaista e noi eravamo tutti dadaisti prima dell'esistenza di Dada»), Ribemont-Dessaignes, a conferma della leggenda, propagata da Tzara e Ball, che lo vuole scaturito da un tagliacarte scivolato incidentalmente fra le pagine del *Petit Larousse Illustré* («DADA n. m. Cavallo nel linguaggio dei bambini. *Fig. e fam. È il suo dada*, è la sua favorita»), Hans Richter («Quando alla metà di agosto del 1916 giunsi a Zurigo, essa esisteva già e nessuno si curava minimamente di sapere chi e come e con quale significato l'avesse trovata. Udivo però i due romeni Tzara e Janco che intercalavano i loro discorsi-fiume in romeno con reciproci “*da, da*” affermativi. Tuttavia allora credetti senz'altro [...] che il nome Dada scelto per il nostro movimento avesse rapporti di parentela con le formule affermative, “*da, da*” così giovali della lingua slava... e del resto vidi che ci avevo azzeccato in pieno») Huelsenbeck («La parola Dada fu casualmente scoperta da Ball e da e in un vocabolario tedesco-francese, mentre stavamo cercando un nome d'arte per madame Le Roy, cantante del nostro cabaret. “Dada” è una parola francese che significa *cavallo a dondolo*»)⁴¹.

Nel manifesto del 1918, Tristan Tzara sottolinea la banalità della parola Dada, «Dada non significa nulla», «Dada è un prodotto della bocca», creando un ponte tra l'indefinita area semantica della parola e l'azione dei membri del Cabaret Voltaire. «L'arte si addormenterà. Il vaniloquio dei pappagalli dell'arte sarà sostituito dal Dada. L'arte deve venir operata» continua Tzara, esponendo

⁴¹ T. Tzara, *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, a cura di G. Posani, Einaudi, Torino 1975, p. X – XI.

una serie di definizioni negative o date per negazione di ciò che Dada è, dovrebbe essere, e di ciò che intende rifiutare.⁴²

I richiami al Dada in Fluxus sono molteplici, siano essi esplicitati attraverso dichiarazioni e documenti, o semplicemente riscontrabili come tracce indelebili. Maciunas non ha mai celato il suo riferimento al Dadaismo, anzi, più volte si è premurato di utilizzare la definizione Neo-Dada come soddisfacente descrizione di Fluxus, o di ciò che ancora così non si chiamava. Nel saggio/manifesto *Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art* presentato per la prima volta a Wuppertal nel 1962,⁴³ sostiene che

Neo dada, its equivalent, or what appears to be neo dada manifests itself in very wide fields of creativity. It ranges from "time" arts to "space" arts; or more specifically from literary arts (timeart), through graphic-literature (time-space-art) to graphics (space-arts) through graphic-music (space-time-arts) to graph less or scoreless music (time-art), through theatrical music (spacetime- art) to environments (space-arts)⁴⁴

e conclude dichiarando che lo spirito Neo-Dada è oltre i limiti dell'arte, e comunque va inteso come anti-arte o arte nichilista.

«Dada è contro la bellezza eterna, contro l'eternità dei principi, contro le leggi della logica, contro l'immobilità del pensiero, contro la purezza dei concetti astratti, contro l'universale in genere»,⁴⁵ Dada è contro, e Fluxus condivide a pieno questo atteggiamento di opposizione che sta alla base dello spirito altro che vuole incarnare.

Nel *Manifesto* possono essere lette anche influenze dell'avanguardia russa, più vicine ad accenti politici e incline al pensiero di Maciunas negli anni della formazione. Se è vero che impossibile riconoscere nell'approccio e nelle opere Fluxus un legame diretto con un partito o con una fazione politica, è altrettanto vero che la necessità di agire nella vita pratica, oltre alle posizioni di alcuni artisti,

⁴² H. Richter, *Dada. Arte e Anti-arte*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1966, pp. 40 - 41.

⁴³ Il testo viene letto per la prima volta da Arthur C. Caspari il 9 giugno del 1962 alla Galleria Parnass di Wuppertal durante il "Kleiner Sommerfest: Après John Cage".

⁴⁴ G. Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art* in A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi fluxus ibi motus 1990 - 1962*, op. cit., pp. 214 - 216.

⁴⁵ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, 200, p.156.

delineano un orientamento verso i temi della sinistra socialista. Tralasciando i contenuti espressamente politici, esistono delle aderenze formali con i testi in cui Vladimir Tatlin, per esempio, rispondendo a Naum Gabo sostiene:

1. Abbasso l'arte e viva la tecnica.
2. La religione è una menzogna. L'arte è una menzogna.
3. Uccidete gli ultimi legami del pensiero umano con l'arte.
4. Abbasso il culto delle tradizioni artistiche. Viva il tecnico costruttivista.
5. Abbasso l'arte, che maschera soltanto l'inadeguatezza dell'umanità.
6. l'arte collettiva del presente è vita costruttiva.⁴⁶

Ora è chiaro che l'intenzione costruttivista fosse permeata dai contatti con il partito rivoluzionario e che avesse delle istanze a volte anche diametralmente opposte a quelle ricercate da Fluxus, ma è importante notare una continuità.⁴⁷ La vena distruttiva, l'astio e l'aggressività scagliata contro la 'tradizione', dimostrata in queste parole, è certamente un modello che, in linea con le dichiarazioni del Futurismo italiano, diventa imprescindibile per le Neoavanguardie antiartistiche di cui Fluxus è degno protagonista. Si potrebbe notare poi che il formato dello slogan, amplificato dalla punteggiatura e imbrigliato nella griglia dell'elenco, ritorna spesso nella produzione di Maciunas, come nelle dichiarazioni di altri rappresentati, anche quando viene utilizzata a scopo parodistico, in forma di smascheramento della convenzione avanguardistica.

1.4 Il *Fluxmanifesto*, secondo di una lunga serie

Si è detto della casualità della nascita del primo manifesto e della narrazione, a tratti più simile ad una leggenda, della venuta alla luce e dell'utilizzo della parola Fluxus. Dalla realizzazione del primo festival però nel 1962, il ritmo di produzione cambia e, allo stesso tempo, emerge una volontà sistematica e

⁴⁶U. Kultermann, *Vita e arte. La funzione degli intermedia*, Görlich Editore, Milano 1972

⁴⁷ Cfr. J. Hendrics, *Fluxus Codex*, Harry Abrams, New York 1988.

articolata di George Maciunas che si riflette in tutte le sue realizzazioni successive.

Rimanendo in ambito di manifesti l'ansia regolativa dell'artista lituano cresce in modo costante durante tutti gli anni successivi, concretizzandosi in prodotti, via via più connotati e riconoscibili, uniti da un progetto grafico preciso, come parte di un *unicum*, una grande opera *in progress*. Due anni dopo il *Manifesto* del 1963, George Maciunas produce un altro manifesto, dal tono significativamente diverso. Questo il testo integrale:

Fluxmanifesto on fluxamusement–vaudeville–art? To establish artists nonprofessional, nonparasitic, nonelite status in society, he must demonstrate own dispensability, he must demonstrate selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can substitute art and anyone can do it. Therefore this substitute art-amusement must be simple, amusing, concerned with insignificances, have no commodity or institutional value. It must be unlimited, obtainable by all and eventually produced by all. The artist doing art meanwhile to justify his income, must demonstrate that only he can do art. Art therefore must appear to be complex, intellectual, exclusive, indispensable, inspired. To raise its commodity value it is made to be rare, limited in quantity and therefore accessible not to the masses but to the social élite.

In questa nuova creazione risultano evidenti ancora una volta le idee di Henry Flynt: Maciunas introduce il tema del 'Fluxamusement' che pare essere un adattamento di 'Veramusement', una delle formulazioni ascrivibili alla volontà di cancellazione, di annientamento dell'arte, descritta come «ogni azione non naturalmente o psicologicamente necessaria compiuta da un individuo, che, lungi dal soddisfare un bisogno sociale viene compiuta semplicemente per il piacere di chi la compie, senza consapevolezza, senza rappresentare un gesto speciale».⁴⁸

Da un lato Maciunas insiste su una "deprofessionalizzazione" del ruolo dell'artista, sul raggiungimento di una condizione non parassitaria, sull'abolizione

⁴⁸ La descrizione di 'Veramusement' viene riportata nell'invito alla conferenza *From "Culture" to veramusement* che Henry Flint tiene presso lo studio di Walter De Maria il 28 febbraio 1963, oggi in http://www.henryflynt.org/overviews/artwork_images/7.jpg (ultima visita 7 aprile 2014).

dello status di élite e dell'indispensabilità della figura dell'artista, verso un'autosufficienza del pubblico. L'arte perde il suo statuto auratico, diventa sostituibile così come sostituibili diventano coloro che la producono. Il nuovo concetto di *art-amusement* deve tendere alla semplicità, all'ironia, deve mescolarsi al banale, senza pretendere valori commerciali o istituzionali.

Il manifesto viene pubblicato in due versioni: nella prima versione, diversa anche dal punto di vista grafico, i concetti vengono esplicitati all'interno di una tabella, in una rigida griglia; nella seconda, aggiornata, lo spazio del testo è accorpato in unico paragrafo sopra il quale campeggiano quattro riproduzioni della testa centrale della Piedra do Sol,⁴⁹ che diverrà uno dei simboli più utilizzati, sulla cui lingua compaiono le lettere F, L, U e X. Questa versione viene rilasciata più tardi nel corso dell'anno 1965, in una riformulazione intitolata *Fluxmanifesto on Fluxamusement*, in cui Maciunas aggiunge alcune considerazioni rispetto alla precedente. Il valore dell'*art-amusement*, spiega, deve essere abbassato, reso illimitato, prodotto in massa e reperibile da chiunque. Egli afferma inoltre che «Fluxus *art-amusement* è la retroguardia che non ha alcuna pretesa o urgenza di partecipare alla competizione sleale con l'avanguardia. Si batte per le qualità monostrutturali e non teatrali di un semplice evento naturale, un gioco o un gag».⁵⁰

Nel *Manifesto del 1963*, i concetti chiave ruotavano intorno all'idea di spurgare, di attuare una rivoluzione, non veniva fatto cenno ad alcun accento ironico o *non-sense*, anche se questi elementi erano parte integrante di Fluxus fin dai suoi inizi, non un addenda a posteriori. In un'intervista con Larry Miller nel 1978, George Maciunas osserva sottolinea l'importanza dell'elemento comico: «I would say I was mostly concerned with humor, I mean like that's my main interest, is humor... generally most Fluxus people tended to have a concern with humor».⁵¹

⁴⁹ La Piedra del Sol ("Pietra del sole"), è un monolite azteco, conservata al Museo nazionale di antropologia di Città del Messico, è detta anche "pietra di Tenochtitlan". Ha forma circolare, misura circa 3,60 metri di diametro e pesa 25 tonnellate. Fu ritrovata il 17 dicembre 1790 presso il lato sud nella piazza principale di Città del Messico ("Zocalo"), vicino al Palazzo Nazionale.

⁵⁰ G. Maciunas, *Fluxus Art-Amusement* in A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990 – 1962*, op. cit., p. 219.

⁵¹ G. Maciunas, "Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by Larry Miller", 24 marzo 1978, ora in O. Smith, *Fluxus. The History of an Attitude*, op. cit., p. 41.

1.5 Un coro di voci: verso un (non) manifesto collettivo infinito

There are so many articles now being written about “Fluxus” and historically filled with dates and philosophy, some correct but many incorrect that I thought as a member of “Fluxus” for some years, to put a little humor and what I believe what “Fluxus” was all about to me, on paper.

FLUXUS = MACIUNAS = FLUXUS = MACIUNAS = FLUXUS.⁵²

Fino a questo punto l'attenzione si è concentrata sulla produzione di manifesti come elementi di una tradizione consolidata, come oggetti artistici essi stessi dotati di una valenza programmatica a volte superiore alle opere stesse. Fluxus però non è un collettivo organizzato, solido, organico e unito, così come lo vorrebbe George Maciunas. Fluxus piuttosto ostenta, nel tentativo di muoversi come un gruppo, la volontà e il pensiero dei singoli che si sentono parte di una comunità, ma allo stesso tempo proteggono e tengono viva la propria individualità. Questo atteggiamento è indiscutibile nello sviluppo della ricerca artistica di ciascuno ed ha un rispecchiamento nella necessità di ognuno dei partecipanti di coniare la definizione di Fluxus più congeniale alla persona che la riporta, al luogo in cui viene pronunciata, al momento in cui viene partorita.

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 direzione possibile e completamente diversa. Il ruolo di George Maciunas in Europa fu quello di riunirci ai primi festival [...]. Benchè questi festival rappresentassero la prima e la 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 comune. Lui stesso si distingueva come il più incredibile misto autocontraddittorio di neo-Dadismo e Leninismo. Maciunas provò con i manifesti. Eravamo tutti contrari. Provo a creare

⁵² J. Jones, *Fluxus* in A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus Ibi Motus*, op. cit., p. 175 (pubblicato la prima volta nel 1975).

l'unità. Disobbedimmo. Voleva nominarci ambasciatori di Fluxus. Ci dissociammo.⁵³

Fluxus si comporta come un corpo solo fino a quando i componenti non si trovano in contrapposizione tra loro, e, anche quando questo succede però, molti dei partecipanti non abbandonano la possibilità di fregiarsi dell'etichetta e di dissertare sul tema. È Dada ancora una volta che anticipa il gioco della disobbedienza, del dissociarsi continuamente dal proprio gruppo, perfino da se stessi.

Un'altra caratteristica di Dadà è l'incessante separazione dai nostri amici. Non si fa che dividersi e presentare le proprie dimissioni. Il primo a dare le sue dimissioni dal Movimento Dadà sono stato io. Lo san tutti che Dadà non è niente. Io mi sono dissociato da Dadà e da me stesso non appena ho capito l'effettiva portata del niente.⁵⁴

Soprattutto nei primi anni di azione, serpeggia nella fila del gruppo un sentimento di conflitto con la "mania accentratrice" di Maciunas: viene rispettata e, fino ad oggi, gli viene riconosciuta la costante energia spesa per convogliare le attività in un'unica via, ma gli si imputa un eccesso di rigidità nella comunicazione e il tentativo di sottomissione alla linea da lui ideata. È Dick Higgins a spiegare:

[...] we wanted to keep our group together and avoid such splits as best we could. What could we do to prevent the fissioning? The answer was to avoid having too tight an ideological line. Maciunas proposed a manifesto during that 1962 festival – it is sometimes printed as a "Fluxus manifesto". But nobody was willing to sign it. We did not want to confine the tomorrow's possibilities by what we thought today. That manifesto is Maciunas's manifesto, not a manifesto of Fluxus.⁵⁵

⁵³ E. Andersen, *What is...?* in S. Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce – Genova, Neos edizioni, Genova 2002, p. 24.

⁵⁴ T. Tzara, *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, op. cit., p. 79.

⁵⁵ D. Higgins, *Fluxus: Theory and Reception* in "Lund Art Press", *Fluxus Research*, vol. 2, n. 2, Lund 1991, p. 28.

Di fronte a queste parole il discorso potrebbe capovolgersi, si dovrebbe forse iniziare a dubitare del ruolo di Maciunas come *leader*, si potrebbe insinuare il dubbio che non esista un sentire comune dietro gli eventi e le opere da esaminare o, ancora peggio, sarebbe necessario suddividere l'analisi in base alle singole carriere dei membri di Fluxus. Nulla di fatto quindi, se non fosse che le dichiarazioni via via susseguitesesi dal momento in cui Fluxus venne alla luce, non hanno fatto altro che perpetrare la confusione e l'anarchia dei significati. In sostanza l'obiettivo principale di tali enunciazioni – siano esse risposte ad interviste, documenti autografi o pubblicati su organi ufficiali – è uno solo: «la cosa più importante di Fluxus è che nessuno sa cos'è». ⁵⁶ Detto questo le conclusioni possono spingersi oltre visto che «qualunque cosa si dica di Fluxus è probabilmente vera in un modo o nell'altro, o, se non è ancora vera, senza dubbio lo sarà un giorno o l'altro. Allo stesso modo, qualunque cosa si dica di Fluxus può essere in un modo o nell'altro falsa». ⁵⁷ Aprirsi ad ogni possibilità significa anche esporsi all'impossibilità di un'interpretazione condivisa, cosa che per gli artisti di Fluxus non è mai stato un problema, in alcuni casi sembra addirittura aver contribuito alla longevità dell'attitudine, quando non del movimento.

In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider they have conventionally seemed, or that art and certain long-established bounds are no longer very useful. At any rate, individuals in Europe, the U.S. and Japan have discovered each others work and found it nourishing (or something) and have grown objects and events that are original, and often uncategorizable, in a strange way [...]. ⁵⁸

⁵⁶ Una dichiarazione di Bob Watts riportata in M. Rose, *Fluxusomething?* in "Lund Art Press", op. cit..

⁵⁷ K. Friedman, *Su Fluxus*, "Flash Art", n°84-85, ottobre novembre 1978, p. 34.

⁵⁸ G. Brecht, *Something about Fluxus* in A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus Ibi Motus*, op. cit., p. 143 (pubblicato per la prima volta in *Fluxus News-paper* n. 4, giugno 1964).

Se per essere Fluxus un artista o meglio un'opera dovesse rispettare il principio riportato da George Brecht secondo cui i confini dell'arte sono più ampi di quelli imposti dalla convenzione vigente, la schiera degli adepti e il corpus di lavori assumerebbero dimensioni indefinibili. Brecht sembra porsi agli antipodi del *Manifesto* di Maciunas, rifiutando ogni scopo, sgombrando il campo da possibili mete, addirittura respingendo qualsiasi metodo per raggiungere le mete stesse. È chiaro che il “gioco” di non circoscrivere i perimetri di Fluxus, di lasciare dischiuse le possibilità di revisione anche a posteriori, secondo quanto sostenuto da Higgins, acuisce la sensazione di smarrimento e imprevedibilità della compagine, favorendo una visione frammentaria e discontinua.

FLUXUS, the word, was invented as the title for a magazine [...]. Later, the term expanded to become a “travelling anthology” of performances, held in New York and in Europe during the early 60's. But only in the beginning, if even then, was Fluxus ever a group of artists.⁵⁹

Fluxus è prima di tutto un gruppo di artisti secondo Ken Friedman, per quanto la parola leghi la sua origine in primo luogo a una rivista e in seconda battuta ad una “antologia itinerante”, la sostanza non cambia. Certo la radicalità e la sintesi di questa proposta cancellano tutte le sfumature che colorano storie e leggende sulla nascita del movimento, permettono però di agganciare e estrapolare un punto cardine, da cui partire. La logica del gruppo infatti non è sottovalutabile perché si accompagna naturalmente ad altre caratteristiche specifiche: nell'azione collettiva è insita una perdita di valore della figura dell'artista alla cui personalità viene sostituita la forza intrinseca dell'opera.

«Fluxus is what Fluxus does - but no one knows whodunit».⁶⁰ L'attenzione è focalizzata sull'opera piuttosto che sull'artista, il dibattito si concentra sull'operato, in primo luogo polverizzando i confini del fare artistico. Fluxus è ciò che produce, nessuno conosce l'autore del prodotto e a nessuno interessa conoscerlo. Chiunque produca o abbia prodotto, anche solo progettato oggetti e

⁵⁹ K. Friedman, *Fluxshoe*, Beau Geste press, London 1972.

⁶⁰ Una dichiarazione di Emmett Williams riportata in K. Friedman, *Forty Year of Fluxus*, in *Fluxus and Company*, Emily Harvey Gallery, New York 1989.

azioni che possono essere riconducibili all' "estetica Fluxus" si può ritenere parte del gruppo, sia egli artista, musicista o altro.

Most of the Fluxus artists were already working in the tradition that Fluxus came to represent. Fluxus was our meeting point. As we found out about one another, we began to meet and work through Fluxus. This includes people who were not artists before the meeting, even though we did things that paralleled the activities of the artists and composers in Fluxus. That was the case for me.

Many of the artists already knew each other, and some had worked together for many years. This includes the people in the New York Audio-Visual Group, John Cage's former students, and more. They did not come to Fluxus: Fluxus came to them when George Maciunas created the name for a magazine that would publish the work of these artists.⁶¹

Fluxus, seguendo il discorso di Friedman, arriva a posteriori, come un cappello che ciascuno può indossare (o di cui si può spogliare), capace di contenere desideri e propositi apparentemente distanti fra loro. Una tendenza, un'aspirazione atemporale, «Fluxus esisteva già prima di avere il suo nome e continua ad esistere oggi come forma, principio e modo di lavorare».⁶²

Secondo Estera Milman Fluxus condividerebbe con Dada l'insistenza ricorrente nell'individuazione di una costante trans-storica, entrambe le esperienze avrebbero goduto attraverso questa strategia di una migliore collocazione storica. Fluxus serpeggia con agilità e destrezza attraverso ogni possibile spiraglio, spaziale e temporale. È stato campione nel «gioco delle annessioni» contagiando, con atteggiamento incerto quanto sistematico, le due direttrici del tempo (passato e futuro), conquistando da un lato quel vago sapore mitologico tipico delle grandi imprese epiche e dall'altro quello sguardo "diverso", rivolto in direzione ooposta e contraria rispetto alla norma. Fare i conti con la storia a tutti i livelli, affiliarsi alle principali tendenze ed infilarsi in ogni interstizio culturale, più o meno consentito. Fluxus ha ampliato a dismisura il ventaglio di suggestioni a cui si

⁶¹ K. Friedman, *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Londra 1998, p. IX ora in <http://hdl.handle.net/1959.3/42234> (ultima visita 6 aprile 2014)

⁶² D. Higgins, *Fluxus: Theory and Reception* in K. Friedman, *The Fluxus Reader*, op. cit., p. 220.

ispira, la tradizione circense e la seducente alchimia, il teatro di strada e le gag, la filosofia orientale e le culture precolombiane. Dada proprio come Fluxus è alla ricerca di una tradizione alternativa che pesca dalla storia della cultura, dal folklore apparentemente senza una direzione unitaria.

E Tzara esprime in questi termini, in *Pierre Reverdy: Le Voleur de Talan*, il desiderio di sfuggire all'ineluttabile eredità storica dell'arte occidentale per innestarsi utopicamente su altre tradizioni, lontane nello spazio e nel tempo: «Noi vogliamo continuare la tradizione dell'arte negra, egiziana, bizantina, gotica e distruggere in noi la sensibilità atavica, ereditata dall'abominevole epoca che seguì il Quattrocento». ⁶³

Nel 1921 Tristan Tzara compone una finta autorizzazione per il nascente Dada newyorkese nella quale spiega che «non è un dogma o una scuola [ma] una costellazione di individui dalle molte sfaccettature», ⁶⁴ proprio anticipando l'ossessione di cui è affetta la maggior parte degli artisti Fluxus: sono irremovibili nell'insistere sul fatto che Fluxus non è un "movimento". Al contrario, molti partecipanti descrivono volentieri Fluxus come uno spazio culturale apertamente utopico che ha facilitato l'emanazione di molteplici ricerche artistiche. Ad esempio, Wolf Vostell, sostiene che uno dei fattori positivi di Fluxus è aver dato «la possibilità di incontrarsi e di stare insieme ad artisti che operavano autonomamente prima e continuavano a farlo in seguito, ma che per qualche anno avevano condiviso gli stessi ideali, anche se non le stesse opinioni». ⁶⁵ Come è stato per il caso di Dada, Fluxus, almeno nella fase iniziale, è servito come una bandiera attorno alla quale numerose comunità, talvolta connotate da attivismo politico e sociale, si fusero per un breve periodo. È Milan Knizak a ricordare che «non era l'attività di Fluxus di cui... avevamo bisogno, ma la sua stessa esistenza. Quando sono iniziate le attività di Aktual... eravamo completamente isolati... ma

⁶³ T. Tzara, *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, op. cit., p. XXXVI.

⁶⁴ T. Tzara, *New York Dada*, in E. Milman, *Fluxus History and Trans-History: Competing Strategies for Empowerment*, <http://www.fluxusheidelberg.org/history.html> (ultima visita 6 aprile 2014).

⁶⁵ W. Vostell, Intervista con Giacarlo Politi, "Flash Art", n. 72, marzo – aprile 1977, in E. Milman, *Fluxus History and Trans-History*, op. cit..

sapere che da qualche parte [c'era] qualcuno simile a noi... ci ha aiutato molto durante quel periodo». ⁶⁶

Di certo il gruppo, con le sue dinamiche e le sue logiche, è il punto di incontro, sia pure per un tempo definito, per una circostanza passeggera, è là dove va ricercata la connessione, il denominatore comune.

Questa continua rincorsa alla “s-definizione” di Fluxus ha spinto gli osservatori a cercare in tutti i modi di non utilizzare il termine movimento, in luogo di un ricco elenco di termini alternativi: spirito, attitudine, atteggiamento, costellazione, nebulosa, *conceptual country*. Tutti questi vocaboli sono stati usati dagli stessi artisti per rifuggire sintesi cronologiche e categorie critiche, per non sottomettersi alla rigidità della narrazione storica e per non essere assoggettati ai cicli dell'arte.

All'interno del vasto panorama di parole, profuse in varie forme, sono rintracciabili dichiarazioni di poetica, *boutade* ironiche, violente correzioni ricche di protervia, lunghe ed estenuanti descrizioni di avvenimenti, spesso in contrasto tra loro, alla costante ricerca dell'esagerazione, in grado di esplicitare in forma prosastica l'atmosfera dinamica, a volte conflittuale, del gruppo.

Fluxus est

- une attitude envers l'art
- pour l'importance de la non importance
- les details de la vie
- le seul mouvement artistique capable de manger sa queue
- plus important que ce que vous croyez
- moins important que ce que vous croyez
- de rater un spectacle
- de lire le journal d'un autre à travers un trou fait dans le sien
- de s'endormir et ronfler lors d'un concert de Stockhausen
- de jeter 20 litres d'huile sur la scène de *Gisèle*
- Vostell lorsqu'il explique l'histoire de l'art
- George Brecht quand il évite l'histoire de l'art ⁶⁷

⁶⁶ M. Knizak, Intervista, “Flash Art”, n. 72, marzo – aprile 1977, in E. Milman, *Fluxus History and Trans-History*, op. cit..

Ben Vautier impugna la scrittura come arma, «cioè il primo e il più arcaico tra gli strumenti “concettuali” dell’umanità, tale che in esso l’investimento fisico (la fatica muscolare per usarlo) è minima rispetto ai risultati di ordine noetico».⁶⁸ La struttura del suo enunciato rimanda, o forse imita, le formule dei manifesti d’avanguardia della prima metà del secolo, facendo seguire al termine Fluxus una serie di proposizioni che dovrebbero chiarirne la natura. A parte alcune comunanze con il pensiero di Maciunas, la maggior parte degli slogan sono assuefatti alla dialettica della contraddizione: il precedente nega il successivo, ciò che viene sostenuto nella riga superiore viene immediatamente ribaltato in quella inferiore. L’idea che Fluxus sia il solo movimento artistico che possa “mangiarsi la coda” è l’immagine più rappresentativa della circolarità viziosa imposta da questi *statement*.

Ad un procedere spedito sembra corrispondere una brusca frenata, più si tenta di avvicinarsi a cogliere l’essenza di Fluxus più si viene respinti, e si ritorna al punto di partenza.

Se Fluxus è flusso, allora tutto è Fluxus.

Lo è Eraclito, e avanti fino a Vivaldi e Spike Jones. E cosa dire della “Sinfonia della Caccia” di Mozart – Leopold naturalmente – con la muta di cani nell’ultimo movimento, l’Ouverture con il coro, le campane di Mosca, una chiesa reale e dei cannoni, e suoni dal vivo per entrambi. Come d’altra parte veniva presentata la “Canzone di Primavera” nella Classe di Educazione Musicale della mia scuola elementare, con gli uccellini cinguettanti!⁶⁹

Il profluvio di slogan, la miriade di dichiarazioni, l’infinità dei proclami che puntuali nel tempo si sono susseguiti accompagnando l’attività militante del gruppo di artisti, da un lato favoriscono la persistenza di un’atmosfera destabilizzante, dall’altro assumono il ruolo di parte integrante dell’operare

⁶⁷ B. Vautier, *Fluxus?*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, op. cit., p. 270.

⁶⁸ R. Barilli, *Dall’informale caldo all’informale freddo* in

⁶⁹ P. Corner, *FLUXUS siamo noi!* in S. Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, op. cit., p. 46.

artistico. Fino a quando si arriva alla stesura di un vero e proprio decalogo in cui vengono enucleate le principali caratteristiche del movimento, le più accreditate definizioni possibili, l'elenco delle principali attività, nonché la stesura di una serie di concetti fondamentali che stanno alla base dell'operare Fluxus.

Fluxus è un movimento artistico iconoclastico, in una serie di simili movimenti del nostro secolo, come futurismo, dadaismo, surrealismo ecc.; infatti Fluxus è stato ed è: 1. Una serie di edizioni curate e disegnate da George Maciunas, 2. Il nome del nostro gruppo di artisti, 3. Il tipo di opere legate a queste edizioni, agli artisti e alle performance che abbiamo svolto e svolgiamo insieme, 4. Tutte le altre attività nella tradizione di tutto ciò che è stato fatto nel tempo, legate alle edizioni, agli artisti e alle performance (come *Fluxus Banquet*). Fluxus non ha nessun programma prescritto. Le opere che ne fanno parte non hanno mai avuto l'intenzione di cambiare il mondo circostante. Fluxus non ha attaccato l'ambiente artistico, ma gli stava di fronte. Ci sono, tuttavia, alcuni punti comuni nella maggior parte delle opere fluxus: 1. internazionalismo; 2. sperimentalismo; 3. intermedialità; 4. minimalismo o concentrazione; 5. tentativo di risolvere la dicotomia di arte e vita; 6. implicazionalità; 7. danza o scherzi; 8. effimero; 9. specificità.⁷⁰

In questo caso Dick Higgins costruisce, seppure in modo più ordinato di Maciunas, un'ipotesi di definizione di Fluxus basata su alcuni assunti che ritiene ineluttabili. Apre alla possibilità di una continuazione, vede cioè Fluxus e lo inserisce nel contesto più ampio delle avanguardie che definisce iconoclaste. Decide di porre l'attenzione sull'iconoclastia dei movimenti d'avanguardia probabilmente per esacerbare il valore di radicalità della spaccatura prodotta all'interno del sistema artistico. Priva l'idea di Fluxus di una dimensione temporale, mentre individua nella dimensione collegiale, dell'agire comune un criterio di riconoscibilità per le opere e le attività del gruppo. Nega l'esistenza di un manifesto, di un «programma scritto», e rifiuta la valenza politica, sociale dell'azione artistica e il porsi contro l'Istituzione arte, facendo intendere che Fluxus ha intrapreso un percorso parallelo piuttosto che una lotta.

⁷⁰ D. Higgins, *Fluxus: Teoria e percezione* in *Fluxus: donazione di Francesco Conz*, catalogo della mostra, Zagabria Museo delle arti, 1990.

Il dato più interessante che è possibile individuare da questa carrellata di visioni e dichiarazioni è la volontà continua e congiunta di definire e mantenere indefinito il campo d'azione di Fluxus, anche molti anni dopo la sua nascita. Se non è possibile dire che Fluxus come gruppo sopravvive alla sua conclusione naturale,⁷¹ il concetto Fluxus ha un'anima vitale e vitalistica che viene costantemente rinvigorita e che è lungi dall'essere sepolta.

⁷¹ Esistono pareri discordanti sia sulla data di nascita ufficiale del movimento che sulla sua conclusione. Per quanto riguarda la conclusione mentre da un lato si intende concluso il periodo "eroico" del movimento già nella seconda metà degli anni '60, altri preferiscono dichiarare conclusa la parabola nel 1978, anno della morte di George Maciunas.

2. Fluxus come Fluxus

2.1 Oltre la tela:

proto-ambienti e proto-performance negli anni '50

La grande svolta degli anni '60, ovvero quel momento in cui si produce un profondo rinnovamento nella pratica artistica che avrà conseguenze su tutti gli avvenimenti della seconda metà del XX secolo, è il compimento di un percorso iniziato in seno alle Avanguardie Storiche che ha un'estensione anche nel decennio precedente: gli anni '50.

L'arte visiva in quegli anni ha una dominante certa dettata dal protrarsi della parabola informale che permea il contesto europeo e mondiale nell'arco di un ventennio, con avvisi databili negli anni '30.⁷² Per questo genere di ricerche il quadro, la tela rimangono degli elementi essenziali sia come supporto dell'opera d'arte che come spazio di ricerca prediletto, qualunque sia l'intenzione artistica individuale o collettiva. Gli anni '50 invece si aprono ad una battaglia che vede impegnati gli artisti contro i limiti fisici e concettuali del quadro e della cornice, condizione necessaria perché l'opera conquisti lo spazio reale, occupandolo, e perché l'artista, il suo gesto, la sua azione divenga essa stessa opera guadagnando lo statuto di *comportamento*.⁷³ Senza voler anticipare frettolosamente gli esiti che sono merito indiscusso delle Neoavanguardie, è molto utile ai fini della nostra trattazione ricostruire un contesto che ha contribuito attivamente al raggiungimento di tali risultati.

Dopo le ricerche effettuate dal Futurismo che inseguiva la chimera della rappresentazione del movimento nel suo essere vortice, nella velocità e rapida immediatezza del moto, un gruppo di artisti osa andare oltre, penetrando letteralmente nello spazio. Accade nel 1947 proprio a Milano, città emblema del Futurismo, ad opera di Lucio Fontana, artista argentino di nascita e milanese di adozione.

⁷² Cfr. R. Pasini, *L'informale*. Stati Uniti, Europa, Italia, Clueb, Bologna 2004.

⁷³ Cfr. R. Barilli, *Informale, oggetto, comportamento*. La ricerca artistica negli '50 e '60, Vol. I, Feltrinelli, Milano 2006.

L'idea è una rivoluzione totalizzante che come spesso accade non viene compresa immediatamente nella sua enorme portata. Lo spazio rivede completamente il suo ruolo nel fare artistico: da luogo di sviluppo di una rappresentazione diventa strumento di comunicazione, protagonista sollecitato.

Su questo tema nel 1946 a Buenos Aires viene redatto da Fontana il primo manifesto (*Manifesto Blanco*) che parla di esigenze dell'uomo diverse, non più soddisfatte dalla figura, dal colore e dalla materia, rivolgendosi ad una nuova arte capace di sintetizzare in un solo gesto reso eterno, il tempo e lo spazio. Nel 1947 l'artista si trova a Milano e con un gruppo di intellettuali redige il primo Manifesto dello Spazialismo dove si dichiara di voler svincolare per sempre l'arte dalla materia per renderla veramente eterna. La nuova espressione artistica non è più oggettivante ma si basa solo sulle sensazioni ambientali che si riescono a percepire, sullo spazio nel suo essere arte e possibilità.

Nel 1949, alla Galleria del Naviglio, Fontana crea l'Ambiente spaziale (*Ambiente nero*) come

il primo tentativo di liberarsi da una forma plastica statica; l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva con il suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti, o forme impostegli come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia.⁷⁴

Con l'*Ambiente nero*, Fontana intende andare oltre la bidimensionalità della tela o la tridimensionalità della scultura creando un'opera dove è possibile entrare: l'arte fa un passo in avanti verso l'abbandono della rappresentazione bidimensionale per entrare nella dimensione ambientale.⁷⁵

Già nel 1947 Fontana, nella stesura del primo manifesto del Movimento Spaziale, dichiarava il suo impegno ad invadere la terza dimensione, e, non pago, annunciava la volontà di annettere la *quarta dimensione*.⁷⁶ Nelle righe del manifesto, infatti, si

⁷⁴ J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia, spazio, concetto*, Mursia, Milano 1993.

⁷⁵ Cfr. G. Celant, *Lucio Fontana. Ambienti spaziali. Architecture, arts, environments*, Skira, Milano 2012.

⁷⁶ Con il termine *quarta dimensione* si indica il fattore temporale.

legge di una passione per l'età barocca, promotrice, secondo gli spazialisti, di tutte le ricerche spaziali, «momento in cui gli artisti "aggiungono alla plastica la nozione di tempo" e "comincia la rappresentazione dello spazio"». ⁷⁷

L'*Ambiente Spaziale* realizzato nel 1951 per la IX Triennale di Milano, preceduto da quello esposto alla Galleria del Naviglio nel '49, è la realizzazione di una tanto invocata irruzione nello spazio reale perpetrata attraverso il mezzo simbolo della nuova era: l'energia elettrica. La pittura fino a quel momento era rimasta pressoché rinchiusa nel telaio che delimita il gesto dell'artista, «mentre con un solo atto radicale e decisivo, ripetuto poi molte altre volte per i due decenni successivi, Fontana annuncia e permette lo sviluppo di tutta la problematica dell'*environment*». ⁷⁸ Fontana, appresa la lezione futurista di porre lo spettatore al centro del quadro, sviluppa gli accenni compressi nei tentativi di inizio secolo in uno spazio effettivo e concreto, animato, rivitalizzato dalle scariche luminose. Il sentiero aperto dagli ambienti spaziali conduce direttamente ai riverberi spaziali delle installazioni al neon di Dan Flavin, come del resto anticipa l'incedere degli oggetti galvanizzati dai tubi di gas luminescente dell'Arte Povera. Parallelamente Fontana inizia ad infliggere piccole torture alla tela pittorica, contestualmente alla serie dei *Concetti Spaziali*, che in un primo tempo si limitano a dei buchi e progressivamente si concretizzano in veri e propri tagli che permettono allo sguardo di valicare la soglia del quadro.

Nel 1952 poi Fontana stende, insieme al gruppo dei firmatari il Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione in si legge

Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte, basate sui concetti dello spazio, visto sotto un duplice aspetto: il primo quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica; il secondo quello degli spazi ancora ignoti del cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell'arte come divinazione.

⁷⁷ Alcune pagine del manifesto sono consultabili su www.geocities.com/athens/agora/5156/manifesti.htm#note

⁷⁸ M. Corgnati, *Il Movimento Spaziale* in M. Corgnati (a cura di), "Arte a Milano 1946-1959", vol. IV, Grafiche Aurora, Milano 1999, p. 28.

La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integrativo dei nostri concetti. Siamo lieti che dall'Italia venga trasmessa questa nostra manifestazione spaziale, destinata a rinnovare i campi dell'arte. E' vero che l'arte è eterna, ma fu sempre legata alla materia, mentre noi vogliamo che essa ne sia svincolata, e che attraverso lo spazio, possa durare un millennio, anche nella trasmissione di un minuto.

Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte; esse ricercano un'estetica per cui il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura, la pagina scritta esce dalla sua forma tipografica. Noi spazialisti ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che noi professiamo.⁷⁹

Svincolare l'arte dalla materia, renderla infinita attraverso lo spazio facendo sì che essa acquisti sconfinite dimensioni portandosi al di là della forma pittorica, scultorea o tipografica.

Nel 1950 Isidore Isou, padre del Lettrismo, fonda la rivista *Ur* sul primo numero della quale pubblica il primo manifesto del movimento: *Elements de la peinture lettriste*. Nel titolo del manifesto si fa riferimento esplicito alla pittura, nelle righe che lo compongono il teorico e artista rumeno ipotizza un metodo progressivo di distruzione dell'oggetto artistico. La chiave per superare la tradizione pittorica e di conseguenza bidimensionale è la lettera, «il solo elemento destinato perfettamente per struttura propria a rimpiazzare un oggetto in rovina». In primo luogo, continua Isou,

si proponeva l'uscita dallo schematismo. Il richiamo di un ordine superiore alla "pittura pura" deve condurre al legame con il pubblico. [...] Raggiungere non soltanto l'occhio, ma anche il cervello dello spettatore; agire sul suo comportamento sociale quotidiano, didattico. [...] Aprire interamente le finestre della RAPPRESENTAZIONE PLASTICA NUOVA verso la conquista dei sensi e delle astrazioni espansive.⁸⁰

⁷⁹ E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1986, p.

⁸⁰ M. Bandini, *Per una storia del lettrismo*, TracceEdizioni, Gavorrano 2005, p.

Il Lettrismo allora, nato come “un’ortodossia che ingloba tutte le eresie”, si candida ad essere il vero movimento nel quale proseguono le idee avanguardiste ancora alla ricerca di un compimento. L’assoluta preveggenza delle parole di Isou però non si accompagna, per lo meno negli stessi anni, ad una produzione che rispecchi quanto ipotizzato per quanto l’introduzione di concetti quali *l’Hypergraphie*, che unificherebbe le discipline letterarie e visive, o la *méca-esthétique*, che allarga gli strumenti di produzione a tutte le materie e sostanze esistenti o inedite (il mobile vivente, l’opera in polvere, la pittura su rotaia, etc.) faccia supporre il contrario. Solo nel 1960 partecipando al *Salon Comparisons*⁸¹ presso il Museo d’Arte Moderna di Parigi, Isou e Maurice Lemaître presentano un ambiente “meca-estetico” in cui compaiono grani di riso, cacao, tessuti, pellicce, lastre di ferro e una gabbia contenente un uccello vivo, nello stesso anno in cui Isou inaugura la galleria *Atome* per la presentazione di opere infinitesimali e pubblica il *Manifeste de l’Art supertemporel* teorizzando la soppressione dell’autore isolato (e, in quanto tale, soggetto a limitazioni) proponendo i *cadres de production*, opere in fieri che la sigla da parte dell’autore apre all’eternità attraverso il succedersi degli interventi (od il rifiuto di operarvi) di altri artisti.⁸²

Gli anni ’50 rappresentano il termine *ad quo* da cui far principiare una rivoluzione spaziale che se dapprima è vincolata ai limiti della cornice, nell’arco di un decennio segna il definitivo passaggio alla conquista del reale.

Uno dei punti di snodo viene indicato da Harold Rosenberg, il quale, nelle stesse pagine in cui conia la definizione di *action painters*, non manca di rilevare che «a un certo punto la tela apparve come un’arena dove agire invece di uno spazio in cui riprodurre»⁸³ e insiste «l’arena era divenuta il termine appropriato per indicare la tela (a lungo andare la tela fu lasciata da parte per produrre degli

⁸¹ Il *Salon Comparisons* (o *Comparaisons*) è una mostra di pittura creata nel 1954 da Andrée Bordeaux-Le Pecq e Lilla Bug e vari pittori e scultori, con l’obiettivo di promuovere le relazioni tra artisti francesi e stranieri di arte figurativa e astratta. Il motto della manifestazione coniato da Paul Valéry era «Enrichissons-nous de nos différences mutuelles». Negli anni vi presero parte decine di artisti europei tra cui: Arman, César, Max Ernst, Yves Klein, René Magritte. Cfr. <http://www.comparaisons.org> (ultima visita 4 aprile 2014)

⁸² S. Ricaldone, *Lettrismo. Abbozzo di una cronologia (1942-1984)*, <http://www.ricaldone.org/letcrono.html> (ultima visita 4 aprile 2014).

⁸³ H. Rosenberg, *American Action Painters* in “ArtNews”, Dicembre 1952 ora in H. Rosenberg, *Action Painting. Scritti sulla pittura d’azione*, Maschietto Editore, Firenze 2006.

happening)».⁸⁴ Tra i casi studiati dal giornalista e critico americano che, a fini didattici, possono essere inseriti nella lunga e amorfa galassia dell'Informale, spiccano alcuni degli esiti più interessanti in cui un'occupazione dello spazio è avvenuta, seppur lontano dagli occhi del pubblico, sebbene quest'ultimo si ritrovi a fruirlo esclusivamente per via indiretta.

«Il caso più emblematico dell'amplesso con lo spazio reale è quello di Jackson Pollock, ritratto in immagini divenute famose e che lo vedono impegnato, nello sgocciolamento sanguinolento del suo dripping, a girare attorno alla tela pittorica».⁸⁵ La gestualità dell'artista è sia provocatrice che generatrice di un'invasione dello spazio, si tratta di una protensione immediata quanto fugace verso l'ambiente esterno al quadro. Ed è questa immediatezza, questa fugacità agita in studio, lontano dagli occhi del pubblico e poi abbandonata, impressa, come il simulacro di una danza sulla tela pittorica che separa queste ricerche dalla venuta della *performance*. Pollock stesso afferma: «La mia pittura non viene dal cavalletto» e spiega «sul pavimento mi trovo maggiormente a mio agio. Più vicino alla pittura, parte di essa, perché così posso girarle intorno, lavorare da tutti e quattro i lati, e, letteralmente, essere *in essa*».⁸⁶

Per Jackson Pollock l'*orizzontalità* è non solo il presupposto che permette il dripping,⁸⁷ la colatura del colore sulla tela stesa a terra, ma un medium a tutti gli effetti, che apre una nuova dimensione nell'esperienza del pittore e quindi una diversa intenzionalità. Il medium di cui si parla non è semplicemente la tecnica di esecuzione, il supporto, insomma la condizione materiale delle opere. Medium è un insieme di regole, una "matrice generativa" di convenzioni derivate, uno spazio disciplinato di possibilità che si apre all'artista. Così, ad esempio, abbandonare la pittura "da cavalletto" diventa per l'artista americano l'occasione per ribaltare le secolari convenzioni figurative legate alla verticalità del quadro, alla sua natura puramente ottica.

⁸⁴ J. J. Lebel, *Happening e Dissidenza* in A. Bonito Oliva (a cura di), *Le tribù dell'arte*, op. cit., p. 256.

⁸⁵ F. Fabbri, *Sesso Arte Rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna 2006, p. 107.

⁸⁶ J. Pollock, *La mia pittura* in E. Crispolti, *L'informale*, Storia e poetica, IV volume, Beniamino Crucci editore, Assisi Roma 1971, p. 90.

⁸⁷ Cfr. R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

È la storia, quella di Pollock, dell'«avventura di uno spazio considerato non più come conseguenza di un sistema, ma come maggior comune divisore, trama e carne di un mondo in cui le cose mantengono un commercio *continuo*».⁸⁸

Non serve aspettare molto per ritrovare un istinto spaziale di simile intensità, se non maggiormente enfatico. Questa volta è l'arcipelago nipponico, teatro delle esposizioni del gruppo Gutai, eccellente continuatore della "new wave" spazialista e, per certi versi, anticipatore di alcune dinamiche dello Happening.⁸⁹ Durante la *I Esposizione Gutai* alla Ohara Hall di Tokyo, Saburo Murakami espone *Lacerazioni della carta*. In linea con il pensiero spazialista e più ancora con gli esperimenti di Fontana, l'artista giapponese straccia una serie di fogli di carta intelaiata bucadoli letteralmente con il suo corpo. Nella stessa occasione Kazuo Shiraga si impegna nella *Lotta con il fango*, azione in cui l'artista immerso in una pozza di fango si dimena inscenando un combattimento di cui la terra, che insieme al corpo dell'artista porterà i segni dello scontro, diviene l'arena a cielo aperto. Lo stesso Shiraga dichiara che le sue creazioni non richiedono nessuna risoluzione permanente, tutta l'impresa consiste nell'azione. La poetica del gruppo si divide tra primigenie e innovative operazioni proto performative e soluzioni ancora irrimediabilmente invischiare in un panorama tardo informale, ma presenta «opere tese al conseguimento di un'intensità formale tale da consentire loro di porsi in competizione con spazi reali, rompendo con la tradizionale struttura del quadro».⁹⁰ Indipendentemente dalle singole opere, di fatto è interessante notare la propensione dimostrata nell'occupare uno spazio pubblico, un luogo inconsueto, lungi dall'essere etichettato come museo o galleria, per il quale le opere sono concepite e possono essere fisicamente fruite dallo spettatore. La *Mostra sperimentale di arte moderna all'aperto come sfida al sole ardente di mezza estate*, che precede di qualche mese la *I Esposizione*, viene allestita sulle sponde di un fiume, l'Ashiya, e l'anno seguente, 1956, si tiene la *II Esposizione*

⁸⁸ Max Clarac-Sérou, *Spazio continuo – Spazio vissuto* in E. Crispolti, *L'informale, op. cit.*, p. 182.

⁸⁹ A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, in S. Osaki; A. Monferini; M. Cossu (a cura di), *Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa, Milano 1990, p. 36.

⁹⁰ S. Osaki; A. Monferini; M. Cossu (a cura di), *Op. cit.*, pp. 18-39.

all'aperto tra certe rovine sul fiume Hyogo. Le proposte per questa seconda kermesse spaziano da *Osservatorio per il cielo* di Murakami, un cilindro di tessuto che permette l'isolamento dall'esterno al fine di guardare il cielo attraverso un'apertura conica, a *Prego camminate qui sopra* di Shozo Shimamoto in cui un rettangolo diviso in sezioni cattura le orme dei passanti nel percorso. Il fulcro della riflessione però si concentra sulla decisione di esporre all'aperto, immersi in uno spazio reale, oggetto di studio preventivo da parte dei protagonisti di Gutai che progettano i loro interventi palesando *ante litteram* un'attitudine *site specific*.

Una serie di ricerche che si presentano come un'aberrazione dei codici abituali e

vedremo come proprio da questa *aberrazione* – dalla rottura dell'*unità* e della *distanza* – si aprono per l'arte e la vita, imprevedibili intrecci e sorprendenti intese. Dal momento che l'opera, venuto meno il limite rappresentato dalla cornice, non è più un'isola ma un luogo di scorrimento, si inaugura quell'intrattenimento che fa, appunto, dell'opera un'opera d'arte totale, un *Gesamkunstwerk*.⁹¹

2.1.2 Verso uno spazio totale: Manzoni, Gallizio, Klein

[...] il quadro è finito; una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? perché non liberare questa superficie? perché con cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?⁹²

⁹¹ A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001, p. 22.

⁹² P. Manzoni, *Libera Dimensione*, in "Azimuth", n. 2, Milano 1960 in AA. VV., *Piero Manzoni*, catalogo della mostra, Palazzo Reale – Milano, Mudima – Mazzotta Editore, Milano 1997, p. 18.

I quesiti proposti da Piero Manzoni si inseriscono precisamente nel periodo in cui, dal 1957, l'artista milanese crea gli *Achromes*. Le tele che fanno parte di questa serie sono completamente bianche, eteree, dipinte con la calce, increspate, a volte ripiegate, tutte appaiono come cancellate. La negazione del quadro, la sua abrogazione coincide con l'esaltazione del non-spazio, anzi, per usare termini cari a Fluxus, con il "tutto è spazio". «Infatti come spiega Manzoni su "Azimuth" se l'*Achrome* è 'spazio totale' a rigore nello spazio totale 'non esistono dimensioni'». ⁹³

La multidimensionalità è, a tutti gli effetti, il passaggio obbligato per la conquista dello spazio. Il periodo dei cosiddetti *Achromes*, che Vincenzo Agnetti usava definire *liquidazionismo* o *arte-no*, ⁹⁴ sancisce l'accesso alla concettualità cerebrale delle successive opere di Manzoni che spesso sconfinano nella dimensione del reale. Sono questi i prodromi di una "nuova concezione artistica", come la battezza lo stesso Manzoni, che professa la restituzione di una fisicità non metaforica dell'opera, la pienezza sensibile e mentale dell'operato dell'artista che si sviluppa come esperienza totale nel tempo e nella vita. ⁹⁵ Il 1960 da questo di vista è anno denso di avvenimenti: dalla mostra *La nuova concezione artistica* alla Galleria Azimut alla pubblicazione del testo *Libera dimensione* sul secondo numero della rivista *Azimuth*. Nel testo si fa esplicito riferimento anche ad operazioni di frontiera come le Linee e i Corpi d'aria:

[...] questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle "linee": qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza: corre all'infinito: l'unica dimensione possibile è il tempo. [...] Lo stesso si può ripetere per i "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili da un minimo a un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati,

⁹³ Francesca Alinovi, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 68.

⁹⁴ V. Agnetti, *Gli achromes di Piero Manzoni*, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano 1970.

⁹⁵ Cfr. E. Grazioli, Piero Manzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

perché ogni interventi inteso a dare forma (anche informe) è illegittimo e illogico.⁹⁶

Il quadro è decisamente superato e insieme al quadro l'arte ha oltrepassato definitivamente il confine della bidimensionalità, della rappresentazione, è entrata di diritto nel campo del reale e del vissuto. Manzoni implementa il suo percorso svincolandosi completamente sia dall'oggetto-quadro che dall'idea-quadro, intraprendendo una strada che lo porta dai Corpi d'aria al Fiato d'artista, dalle Uova alle Sculture Viventi, in un lasso di tempo tanto breve quanto pregno di passaggi fondamentali per la ricerca individuale e per gli sviluppi successivi.

Negli stessi anni in cui opera Manzoni, in Italia si muovono altre energie che partendo da assunti diversi, quando non discordi, puntano alla dissoluzione dell'opera d'arte in aperta lotta con la civiltà delle macchine e con le conseguenze disastrose che questa avrebbe sulla vita quotidiana.

«Il mondo sarà la scena e la controcena di una rappresentazione continua; la terra si trasformerà in un immenso Luna Park, creando nuove emozioni e nuove passioni».⁹⁷ A proferire questa dichiarazione dai toni profetici è Pinot Gallizio, artista che pur appartenendo a una generazione precedente, sposa lo spirito di emancipazione dal quadro che è presente in tutto il decennio e che trova proprio sul finire degli anni '50 i risultati più avanzati. L'artista piemontese è il rappresentante italiano di un temperie culturale che per molti anni ha trovato nella città di Alba un centro di produzione e riflessione. L'esperienza del Laboratorio Sperimentale di Alba che, per certi versi, trova la sua continuazione non lineare nel *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, è una delle elaborazioni che porteranno alla creazione dell'Internazionale Situazionista, ed è, prima di tutto, un ponte tra le ricerche italiane, i gruppi francesi e i principali protagonisti di CoBrA.⁹⁸ Intorno al 1957, Gallizio inizia a lavorare al progetto della pittura industriale di cui nel 1958 redige il manifesto annunciando

⁹⁶ E. Grazioli, *Piero Manzoni, op. cit.*, p. 184

⁹⁷ Il testo integrale del *Manifesto della Pittura Industriale* di Pinot Gallizio è consultabile su www.arte-argomenti.org/manifesti/industriale.htm (ultima visita 4 aprile 2014).

⁹⁸ Cfr. M. Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Costa & Nolan, Genova Milano 1999.

[...] Può darsi che la macchina sia lo strumento atto a creare un'arte industriale inflazionistica e quindi basata sull'Antibrevetto; la nuova cultura industriale sarà soltanto "Made in Popolo" o non sarà! Il tempo degli Scribi è finito. Soltanto una creazione e distruzione continua ed implacabile costituirà una ansiosa ed inutile ricerca di oggetti-cose di uso momentaneo, minando le basi dell'Economia, distruggendone i valori od impedendo la loro formazione; il sempre nuovo distruggerà la noia e l'angoscia creata dalla schiavitù della macchina infernale, regina del tutto-eguale; la nuova possibilità creerà un mondo nuovo del tutto diverso. La quantità e la qualità saranno fuse: sarà la civiltà del lusso-standard che annullerà le tradizioni.⁹⁹

Del progetto è interessante notare non solo la dinamica di produzione, che prevedendo comunque l'utilizzo di mezzi pittorici cerca di depauperare l'artista imponendo attraverso lo scorrimento del rotolo una componente automatica e improvvisata, ma anche la proposta di vendita "al metro" atta a conseguire la caduta del valore commerciale.¹⁰⁰

Nel 1959 Pinot Gallizio realizza, presso la Galleria Drouin di Parigi, la *Caverna dell'Antimateria* come risultato di un processo che è debitore tanto della *Pittura Industriale*¹⁰¹ quanto dell'ambiente situazionista¹⁰² e che si caratterizza a tutti gli effetti come opera ambientale. Le pareti, i pavimenti e i soffitti della galleria sono ricoperti con ampi rotoli di pittura industriale e l'ambiente è invaso dai suoni sintetici emessi dal tereminofono. La sensazione è che «nella mia caverna», spiega Gallizio, «basterà mettere uno specchio, piano concavo o convesso, per creare un labirinto».¹⁰³

⁹⁹ Il testo integrale del *Manifesto della Pittura Industriale* di Pinot Gallizio è consultabile su www.arte-argomenti.org/manifesti/industriale.htm (ultima visita 4 aprile 2014).

¹⁰⁰ Barilli, *Dall'informale caldo all'informale freddo*, in R. Barilli, F. Menna, G. Dorfles, *Al di là della pittura. Arte povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, in F. Russoli (a cura di), "L'Arte Moderna", vol. XIV, Fabbri editori, Milano 1967-1975, p. 33.

¹⁰¹ La *Pittura Industriale* è un'invenzione dello stesso Gallizio, si compone di lunghi rotoli di tela dipinti a mano o con l'aiuto di macchine che dovevano essere venduti al metro.

¹⁰² Il Laboratorio sperimentale di Alba fu un crogiolo di movimenti tra i quali spiccava l'Internazionale Situazionista.

¹⁰³ G. Bertolino; F. Comisso; M. T. Roberto, *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, Edizioni Charta, Milano 2005, p. 53.

Solo due anni più tardi George Brecht confeziona un evento come *Six Exhibit* (1961), che, come spesso accade, grazie alla presenza di un *event-score*,¹⁰⁴ non ha bisogno di essere vissuto per poter essere compreso. Non si tratta certamente di un *site specific*, anzi è estremamente adattabile poiché i sei oggetti esposti (soffitto, primo muro, secondo muro, terzo muro, quarto muro, e pavimento) non sono altro che le parti che compongono la sala di esposizione. La realizzazione dell'evento quindi, non è direttamente collegata al significato dell'opera. Trovarsi in uno spazio espositivo e realizzare che è lo spazio stesso ad essere presentato, che l'opera d'arte è lo spazio, consente di rompere il meccanismo che basa la conoscenza degli oggetti sulla vista. Sottraendo quell'unico punto sul quale la nostra visione può concentrarsi, l'artista stimola la riattivazione di un rapporto sinestetico con l'ambiente circostante. Cadere nel tranello linguistico-semanticamente costruito da Brecht significa uscire da quell'unica e sola dimensione sensoriale (e sociale), che anche Marcuse denuncia negli stessi anni,¹⁰⁵ come oppressione dell' "uomo sinestetico" (e libero).

In perfetta concordanza temporale, Yves Klein in ambito francese conferma la necessità di rifuggire la logica rappresentativa consolidata nell'arte per effettuare uno spostamento dimensionale che apre le porte alle indagini concettuali.¹⁰⁶ Se per alcune serie di sue opere come i *Fuochi* o le *Antropometrie* l'artista stesso si esprime con termini che rimandano all'idea di traccia, impronta, residuo di un processo avvenuto, attraverso la presentazione di operazioni che si espandono nello spazio reale la barriera dimensionale viene effettivamente abbattuta.

Uno dei punti più alti viene raggiunto con la mostra *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, più spesso definita "la mostra del vuoto" o "il vuoto", che inaugura il 28 aprile del 1958 alla galleria Iris Clert a Parigi.

¹⁰⁴ L'*event-score*, o *event-card*, è il cartoncino sul quale vengono stampate le istruzioni che il performer deve seguire per poter compiere la performance.

¹⁰⁵ E' del 1964 la prima pubblicazione di H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society* (Beacon, Boston).

¹⁰⁶ È Yves Klein a sostenere «l'artista futuro sarà colui che attraverso il silenzio ma eternamente esprimerà un'immensa pittura, cui mancherà ogni concetto di dimensione?» come riportato da R. Barilli, dall'informale caldo all'informale freddo, ...p.27

Klein vi espone effettivamente il vuoto, l'annullamento dello spazio, la sua assenza, ma contestualmente rende attivo un luogo, pregno di sensibilità. L'uomo, afferma Klein, «non potrà conquistare veramente lo spazio - il che è certamente il suo più caro desiderio - se non dopo aver realizzato l'impregnazione dello spazio con la sua propria sensibilità».¹⁰⁷

Come per Manzoni, dunque, la soppressione di uno spazio simbolico, che sia tela o stanza poco importa, precede e suggella la riconquista del reale, definendosi come un superamento dell'arte stessa. «Ho superato la problematica dell'arte» sentenza Klein «ma occorre averlo fatto però ... e io l'ho fatto ... per me la pittura oggi non è più in funzione dell'occhio essa è funzione della sola cosa in noi che non ci appartiene, la nostra vita».¹⁰⁸

Klein è anche uno dei rappresentanti del Nuoveu Realisme, gruppo fondato nel 1960 da Pierre Restany, in cui militano tra gli altri anche Daniel Spoerri, Francois Dufrene e successivamente Christo che incroceranno le loro ricerche con Fluxus. Nell'anno di fondazione Restany redige un manifesto del gruppo, a cui negli anni si uniranno altri scritti, come il significativo *A 40° au dessus de dada* nel 1961, anno in cui insieme a Jeannine de Goldschmidt la fonda la galleria J, per consentire ai Nouveau Réalistes di portare avanti la loro ricerca. In questo secondo scritto è palese e dichiarata l'ascendenza dadaista mentre già nel primo testo il critico individua con puntualità alcune caratteristiche essenziali nell'azione dei partecipanti

[...] la pittura da cavalletto (come qualsiasi altro mezzo espressivo classico nel campo della pittura o della scultura) ha fatto il suo tempo. Vive in questo momento gli ultimi istanti, talvolta ancora sublimi di un lungo monopolio. [...] Assistiamo oggi all'esaurimento e alla sclerosi di tutti i vocabolari stabiliti: alla carenza - per esaurimento - dei mezzi tradizionali si oppongono delle avventure individuali sparse in Europa e in America, che tendono tutte, qualunque sia l'apertura del loro campo investigativo, a definire le basi normative di un'espressività nuova. [...] L'appassionante avventura del reale

¹⁰⁷ «Stabilito che...», in Yves Klein, *Il mistero ostentato*, testi a cura di G. Martano, ar", 6, Martano, Torino 1970 in Lea Vergine, *L'arte in trincea*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁸ Y. Klein, *Il superamento dell'arte* riportato in B. Corà, *Il superamento dell'Arte* in AA. VV., *Lettrismo e Situazionismo. Incontri a Livorno*, Edizioni Peccolo, Livorno 2006, p. 60.

colto in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa...[questo con]...l'introduzione di un ricambio sociologico allo stadio essenziale della comunicazione. La sociologia viene in aiuto della coscienza e del caso, sia a livello di scelta o di lacerazione di un manifesto, dell'allure (impronta) di un 'oggetto, di un rifiuto o di un avanzo di cibo, dello scatenarsi dell'affettività meccanica, della diffusione della sensibilità al di là dei limiti della sua percezione. [...] Allo stadio, più essenziale nella sua urgenza, della piena espressione affettiva e della messa fuori di sé dell'individuo creatore e attraverso le apparenze naturalmente barocche di certe esperienze, noi ci incamminiamo verso un nuovo realismo della sensibilità pura¹⁰⁹

2.2 New York – Wiesbaden: una doppia nascita per Fluxus

È impossibile determinare una data esatta e un luogo esatto in cui Fluxus è nato. Come abbiamo visto nel primo capitolo, non si può parlare nemmeno di un manifesto iniziale in cui si dichiara che da quel momento in poi Fluxus esiste. È difficile persino citare il primo Fluxus Festival di Wiesbaden o il primo utilizzo della parola Fluxus come date ufficiali del concepimento.

L'atmosfera di indefinitezza deriva in parte dall'azione disturbante dei proclami dei singoli artisti, in parte però è dettata dalle circostanze per cui Fluxus si sviluppa come un meccanismo di presentazione e diffusione di un gran numero di opere, eventi, azioni che gli artisti hanno prodotto già nei tardi anni '50 e poi nei primi anni '60 senza uno specifico programma ideologico.

Il gruppo Fluxus, anche prima di essere formalizzato come tale, è impegnato in una serie di attività differenti, è pertanto impossibile o perlomeno scorretto trovare tra queste il momento iniziale a cui dare l'unica paternità.

La fase iniziale di Fluxus, che il pioniere George Maciunas usa chiamare proto-Fluxus, è databile e visibile intorno alla metà del 1959 e l'inizio del 1960, tale periodo non è richiudibile entro date certe piuttosto è un processo in corso che

¹⁰⁹ P. Restany, *Les Nouveau Realisme*, Transedition, Parigi 2007, p. 46.

continua in modo diverso fino alla prima metà del 1962. Tra la primavera e l'autunno del 1962 infatti Fluxus entra in una seconda fase, periodo che alcuni storici hanno chiamato “eroico”, che arriva almeno fino al 1964.

Il periodo proto-Fluxus e quello definito eroico sono distinguibili sia per la tipologia di lavori associati a Fluxus sia perché nella prima fase gli artisti, spesso riuniti in piccoli gruppi, organizzano le loro attività in modo indipendente, mentre soprattutto nella seconda fase la loro presentazione avviene attraverso il sistema dei festival e il complesso delle edizioni curate da Maciunas.

Gli eventi e gli sviluppi più significativi nella fase proto-Fluxus sono collegati allo stabilire un meccanismo attraverso il quale le nuove idee sulla musica, la performance, l'arte, la poesia potevano essere diffuse. Questa necessità di una nuova idea di diffusione e distribuzione ispira la realizzazione di una pubblicazione chiamata Fluxus in cui le idee degli artisti e i loro lavori possono trovare visibilità e nuove sedi nazionali ed internazionali per la presentazione dei lavori.

come già detto per la nascita anche per l'inizio della fase proto-Fluxus potrebbero essere scelte molte date, il 1959 è il primo anno in cui le attività e le idee di artisti che poi formeranno il gruppo Fluxus vengono eseguite insieme

2.2.1. Dallo *Happening* all'*Event*

Pollock ci ha lasciati al punto in cui ci dobbiamo preoccupare dello spazio e degli oggetti d'uso quotidiano, che siano i nostri corpi, i vestiti, le stanze o la vastità della 42° strada. Insoddisfatti della suggestione degli altri sensi attraverso la pittura, utilizzeremo le sostanze specifiche della vista, del suono, del movimento, degli odori, del tatto. Oggetti di qualsiasi genere costituiscono materia per la nuova arte: pittura, sedie, cibo, luci elettriche e neon, fumo, acqua, calzini usati, film, un cane e mille altre cose che saranno scoperte dalla nuova generazione di artisti. Questi creatori spavaldi non solo ci mostreranno, come se fosse la prima volta, il mondo che abbiamo sempre posseduto benché ignorato, ma ci renderanno partecipi di una serie di eventi e avvenimenti inauditi, trovati nei bidoni della spazzatura, negli archivi della

polizia, nei corridoi degli alberghi, visti nelle vetrine dei negozi o per strada, sentiti nei sogni o nei peggiori incidenti. Come l'odore di fragole spacciate, la lettera di un amico, un tabellone che vende Drano; tre colpi alla porta, un graffio, un sospiro o una voce che legge incessantemente, un flash accecante "staccato", una bombetta: tutto diventerà materiale per questa nuova arte concreta. I giovani artisti d'oggi non hanno più bisogno di dire "sono un pittore" o "un poeta" o "un ballerino". Sono semplicemente "artisti". Tutta la vita è aperta a loro. Scopriranno il senso dell'ordinarietà per mezzo di cose ordinarie. Non tenteranno di renderle straordinarie, ma si limiteranno a stabilire il loro significato reale. Dal nulla inventeranno l'eccezionale o forse anche la nullità. La gente ne sarà deliziata oppure orripilata, i critici confusi o divertiti, ma queste ne sono certo, saranno le alchimie degli anni Sessanta.¹¹⁰

Nell'articolo *The Legacy of Jackson Pollock* del 1958 Allan Kaprow lancia la sua profezia sul futuro dell'arte negli anni a venire, individuando nell'opera dell'*action painter* americano il punto di svolta per comprenderne l'attitudine "concreta", calata nella vita quotidiana, e decisa a formare una nuova sensibilità.

L'evento che segna la stagione che sta per aprirsi a New York è il primo happening organizzato da Kaprow: *18 happening in 6 parts*. L'evento segna l'inaugurazione della Reuben Gallery che successivamente ospita anche gli altri happening ponendosi come uno dei centri di ricerca della città.

Nell'autunno 1959, Kaprow inviò ad amici e conoscenti un invito in cui si annunciavano i diciotto happening e, dopo aver elencato data e luogo, si invitava il lettore alla collaborazione con l'artista, il signor Allan Kaprow, per la realizzazione di tali eventi. «Come ognuna delle settantacinque persone presenti, lei sarà simultaneamente spettatore e protagonista» scrive Kaprow, continuando a leggere l'invito spiega che «l'artista crede di poter dare vita a una situazione nuova e avvincente».

L'annuncio dello spettacolo riporta anche alcune precisazioni come «lo spazio è stato diviso in tre camere, ognuna differente dalle altre per dimensioni e

¹¹⁰ A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, "Art News", 57, no. 6 (Ottobre 1958) in H. Foster, Y. A. Bois, R. Krauss, B. Buchloch, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, 2010, p. 451- 452.

atmosfera» e continua elencando la tipologia di illuminazione, i *collages* presenti alle pareti, le diapositive che avrebbero dato vita allo spettacolo. Infine viene annunciato che «con le sue azioni sceniche l'autore non intende significare nulla di chiaramente definibile. L'opera nel suo insieme è essenziale, concisa e di non lunga durata». A tutti gli spettatori viene affidato un programma in cui è descritto che la rappresentazione si divide in sei parti e che ogni parte conterrà tre happening che avranno luogo contemporaneamente, mentre l'inizio e la fine di ogni atto saranno segnalati dal suono di un campanello.

Durante *18 happening in 6 parts*, gli attori divisi in tre stanze compiono azioni come muoversi nello spazio in modo lento e meccanico, fissando silenziosamente il pubblico. Altri leggono ad alta voce delle frasi da alcuni manifesti, col volto inespressivo, intervallando minuti di silenzio a frasi come: «Si dice che il tempo è essenza.. noi conosciamo il tempo... spiritualmente... come attesa, ricordo, rivelazione e proiezione, astraendo il momento della sua realtà più intima...» oppure «Ieri ero sul punto di parlare dell'arte, ma non riuscivo a cominciare». Una donna sprema delle arance, poi due uomini e due donne, ognuno con in mano uno strumento musicale, entrano in fila indiana nella prima camera mettendosi uno a fianco all'altro e iniziano a suonare, emettendo suoni striduli e indipendenti uno dall'altro. Il pubblico intanto è talvolta spiazzato, talvolta divertito, alcuni intervengono a parole, a gesti, altri sono assolutamente silenziosi. Due interpreti svolgono un'azione pittorica sulle pareti di plastica trasparente che dividono due delle tre stanze. Un attore entra nella seconda stanza e porta una mano alla bocca, mentre l'altra la mette sulla testa, rimanendo fermo così per qualche secondo, per poi abbassare entrambe le mani sui fianchi mostrando un grande sorriso.

Rumori e suoni accompagnano costantemente questo collage di azioni, gesti e parole, mentre gli spettatori sono invitati, ad ogni suono di campanello, a cambiare stanza, interagendo con altri spettatori e con lo spazio, lasciandosi trasportare dalle sensazioni, dalle atmosfere e da ciò che accade. Infine tutti gli attori iniziano a leggere elenchi di parole ed esclamazioni monosillabiche. Le voci si mescolano e sovrappongono in una confusione di “eh?”, “mmm...”, “uh..”,

“ma..”, “si...”, “oooh...”, ecc. Suona il campanello per l’ultima volta e l’happening è terminato.

L’abbattimento della barriera tra performers e pubblico è l’elemento che ha colpito più di tutti i primi commentatori degli happening. Non esiste la categoria del palcoscenico come luogo in cui si svolge l’azione, non c’è uno scenario ideale. Susan Sontag paragona lo spiazzamento provocato dagli happening alla condizione onirica in cui non è possibile rintracciare una logica, non è data la percezione temporale e dove non è concepibile un momento iniziale e uno conclusivo, in cui spesso si assiste a eventi ripetitivi.¹¹¹

La dissoluzione delle categorie viene imposta anche ai materiali utilizzati tanto da non poter distinguere lo spazio d’azione dalla scenografia. A volte addirittura i performer stessi, avvolti in sacchi di tela o involucri di carta, immobili o coperti da mascheramenti partecipavano alla mescolanza dei ruoli. Si tendeva infatti alla realizzazione di un ambiente globale, un *environment* disordinato, in cui si poteva assistere anche alla distruzione dei materiali stessi.

Si intende presentare una

[...] rinuncia ai criteri della finzione, ma la parola lasciata alle cose stesse e al loro accadere in un tempo e in uno spazio reali. Gli happening infatti hanno una durata che può essere anche di alcune ore, come del resto è avvenuto in ogni forma di spettacolo. Solo che, a differenza del teatro tradizionale, in essi non c’è sfasamento tra lo spazio-tempo reale e quello illusorio: non vi si allude cioè a un intreccio, non vi si fingono storie, non vi sono caratteri o situazioni psicologiche [...].¹¹²

Kaprow non è il solo ad operare in questa direzione, altri artisti negli stessi anni condividono pratiche ed istanze, Red Grooms per esempio dopo aver messo in scena il proto-happening *Walking Man* in una galleria di Provincetown in Massachusetts, torna a New York e apre il *Delancey Street Museum* in un loft dove si svolge *The Burning Building*, sua seconda performance nel dicembre del 1959.

¹¹¹ Cfr. H. Foster, Y. A. Bois, R. Krauss, B. Buchloch, *Arte dal 1900, op. cit.*.

¹¹² Barilli, *Dall’informale caldo all’informale freddo, op. cit.*, p.48.

È pienamente partecipe di questo clima anche una delle prime mostre di George Brecht *Toward Events (an arrangement)* che si tiene alla Reuben Gallery di New York tra il 16 ottobre e il 5 novembre. Vengono esposte una serie di opere di carattere oggettuale, simili nella forma e nel vocabolario ai tratti espressi dall'assemblaggio, dalla combinazione di Bob Rauschenberg, e dall'archivio, dalla collezione nell'opera di Joseph Cornell e Marcel Duchamp. I visitatori di questa mostra sono invitati a maneggiare oggetti inclusi in vari contenitori esposti a parete o su tavoli. Uno di essi, *The Case* è stato pensato per essere usato da una o più persone che, dopo averlo aperto, possono rimuovere il contenuto, utilizzarlo in modo appropriato alla sua natura, quindi richiuderlo. Mettendo in evidenza la connessione tra *score* (istruzione su carta) e oggetto, l'invito spiega che l'evento può avere una durata di 10-30 minuti e comprende tutte le possibilità tra l'interazione e l'indifferenza verso gli oggetti contenuti nella cassetta.

La convinzione di Brecht che «ogni oggetto è un evento ed ogni evento ha una qualità oggettuale, sono più o meno intercambiabili», è derivata sia dal suo background musicale che dalla lezione della fisica quantistica che «non c'è grande differenza tra energia e materia». Questa concezione ha permesso Brecht di passare dagli *event score* agli oggetti e viceversa: dopo aver concepito le opere per la mostra *Toward Events* come un nuovo tipo di eventi basati sugli oggetti, Brecht inizia a produrre oggetti basati su *event score* (partiture) esistenti. Come sostiene Anna Dezeuze, Brecht in questi anni si pone al confine tra le ricerche dedite all'*assemblage* di oggetti, spesso trovati e nella maggior parte dei casi usati, e la pratica concettuale basata sulla smaterializzazione dell'opera d'arte.¹¹³

Una differenza radicale però rispetto alle operazioni citate di Cornell o quelle New Dada di Rauschenberg consiste nell'enfasi insistente sul carattere temporaneo e partecipativo inerente l'*event*, sottolineato dall'utilizzo delle parole e dalla loro disposizione. In questo Brecht è uno dei migliori allievi di Cage e tra i primi a concepire e rielaborare l'impatto del suo pensiero, e straordinaria è l'originalità con cui è stato in grado di ampliare le sue fonti. In alcuni casi si esula

¹¹³ L'autrice fa notare in questo senso la partecipazione di Brecht a due mostre fondamentali ospitate dal MoMA di New York: da un lato *The Art of Assemblage* del 1959 e dall'altro nel 1968 *Information* a confermare la doppia attitudine delle sue opere. Cfr. Anna Dezeuze, *Brecht for beginners*,

completamente dalla creazione dell'oggetto, mentre in altri l'oggetto è trovato, (ri)scoperto da Brecht, che successivamente ha scritto uno *score* ad esso dedicato, evidenziando così il rapporto tra linguaggio e percezione. Nelle parole dell'artista, «assicurando che i dettagli della vita quotidiana, le costellazioni casuali di oggetti che ci circondano, smettano di passare inosservati». L'*event-score* è tanto una critica della rappresentazione artistica convenzionale, come è gesto di resistenza ferma contro l'alienazione individuale, così come accade in uno dei primi *score* in cui compare la parola evento: *Motor Vehicle Sundown (Event)* del 1960.

I was increasingly dissatisfied with an emphasis on the purely aural quality of situations, so that by the fall of 1959 I had decided to call my show [...] of my more objected-oriented work *Towards Events*. The word “event” seems closer to describing the total, multi-sensory experience I was interested in than any other. In spring of 1960, standing in the woods in East Brunswick, New Jersey, where I lived, waiting for my wife to come from the house, standing behind my English Ford station wagon, the motor running and the left turn signal blinking, it occurred to me that a wholly “event” piece could be drawn from the situation. Three months later the first piece explicitly titled an “event” was finished, the *Motor Vehicle Sundown (Event)*». ¹¹⁴

L'idea e la formalizzazione degli *event score* evolve tra il 1959 e il 1962, fino a raggiungere la forma di un semplice cartoncino bianco recante poche righe dattiloscritte destinate a proporre un oggetto, un pensiero o un'azione. ¹¹⁵

Dal gennaio del 1960 la Reuben Gallery ospita invece *Evening of Happenings*, serie di eventi tra i quali si volge la prima performance di Robert Whitman. Nel mese di febbraio, presso la Judson Church, Jim Dine e Claes Oldenburg organizzano *Ray Gun Spex*, una serie di sei spettacoli ideati da loro

¹¹⁴ G. Brecht, *The Origin of Events*, pubblicato alla voce Brecht in *Happening & Fluxus*, (catalogo della mostra) a cura di H. Szeeman e H. Sohm, Kölnischer Kunstverein, Köln 1970 in G. Zanchetti, «La poesia è una pipa...», *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁵ Alcune informazioni biografiche su George Brecht e sull'origine dell'evento si trovano http://members.chello.nl/j.seegers1/flux_files/brecht.html (ultima visita 4 aprile 2014).

stessi e da altri artisti. Jim Dine presenta *The Smiling Workman*, performance in cui l'artista stesso vestito come un clown opera con della vernice: la spalma su di una tela, la beve (quella che appare come vernice è in realtà succo di pomodoro) e se la versa addosso.

Claes Oldenburg costruisce il suo primo ambiente proprio in quell'occasione per la presentazione del *Ray Gun Show* che diventa anche il caotico scenario del suo primo happening *Snapshots from the City*. La scena è costituita da un'accumulazione di silhouette fatte di rifiuti lacerati o bruciati, raccolti in strada, più altro ciarpane distribuito sul pavimento. Tra queste silhouette ricorreva più volte in primo piano quella di "Ray Gun", parodia di un robot-giocattolo inventato da Oldenburg come simbolo di tutte le merci.

Il progetto più interessante di Oldenburg da questo punto di vista è *The Shop*. La visione degli oggetti lo porta ad operare una riflessione sulla loro collocazione e sulla loro esposizione che può essere riassunta dalle sue stesse parole: «queste cose [le opere d'arte] sono esposti nelle gallerie, ma non è il loro posto. Starebbero meglio in un negozio (negozio = luogo pieno di oggetti). Il museo nella concezione borghese è l'equivalente del negozio nella mia». ¹¹⁶ *The Shop* viene aperto sulla seconda strada in un'area piena di Grandi Magazzini che vendevano prodotti a basso costo o di seconda mano. *The Shop* è concepito come una copia dei negozi vicini, dove articoli male assortiti si succedevano senza posa sugli scaffali. Gli oggetti di Oldenburg spesso più grandi di quelli reali sono realizzati con stoffe imbevute nel gesso e dipinti in maniera sommaria in linea con le realizzazioni dell'Action Painting. Completando la descrizione con il fatto che i prezzi esposti erano decisamente inferiori a quelli riscontrabili in qualsiasi galleria d'arte si compone effettivamente una critica che effettivamente colpisce sia il sistema massificato delle merci che il sistema artistico con il suo mercato. Un prototipo di ciò che sarebbe divenuto *The Shop* viene presentato alla mostra *Environments, Situations, Spaces (Six Artists)* nel 1961 alla Martha Jackson Gallery, occasione in cui vengono esposti anche i lavori di Kaprow e George Brecht. Con l'opera environment *Yard* Kaprow riempie il cortile della galleria con mucchi di copertoni, impendendone l'accesso ai visitatori che non possono uscire

¹¹⁶ H. Foster, Y. A. Bois, R. Krauss, B. Buchloch, *Arte dal 1900, op. cit.*

all'esterno se non addentrandosi con fatica, mentre Brecht presenta *Three Chair Event*.¹¹⁷ Nelle istruzioni per l'evento si legge: «sedersi su una sedia nera, su una sedia gialla, e vicino su una sedia bianca. Per la mostra, la sedia bianca è perfettamente illuminata nel bel mezzo della galleria, nelle vicinanze su un davanzale di una finestra è collocata una fila di tre event-score, la sedia nera è posta in bagno, mentre la sedia gialla è fuori sulla strada, e quando Brecht arriva per la visione privata è occupata dalla madre di Claes Oldenburg presa in una conversazione.

2.2.2. Audio Visual Group, Chambers Street, AG Gallery: tre premesse per Fluxus

Tra la metà 1959 e la metà del 1960 molti artisti che si erano conosciuti nelle classi che John Cage teneva presso la New School for Social Research a New York iniziano a mostrare il loro lavoro insieme.

Una delle prime associazioni artistiche che organizzano performance in questo senso è il New York Audio Visual Group una diretta continuazione delle interazioni avvenute tra gli studenti nella classe di Cage. Dopo ogni settimana infatti artisti come Al Hansen, che diventa attivo nell'ambito degli happening, o Dick Higgins uno dei futuri fondatori del gruppo Fluxus e altri studenti si incontravano per discutere le loro idee, loro interessi e iniziarono a considerare l'idea di unirsi gruppo per continuare il lavoro svolto durante le classi. Nell'agosto del 1960 è Dick Higgins a scrivere un documento formalizzando quali erano gli intenti del Audio Visual Group nei quali è compresa la necessità di provvedere a tutto l'occorrente per eseguire performance teatrali, letterarie, cinematografiche, artistiche in genere, di assistere gli artisti nella pubblicazione delle loro opere e la diffusione attraverso periodici, riviste, e di incoraggiare la sperimentazione tutte le arti.¹¹⁸

Una delle prime grandi presentazioni pubbliche dell'Audio Visual Group si tiene il 7 aprile del 1959 al Kauffman Concert Hall a New York sotto il titolo di

¹¹⁷ H. Sohm, H. Szeemann, (a cura di) *Happening & Fluxus*, Kölnischen Kunstverein, Köln 1970.

¹¹⁸ O. Smith, *Fluxus. The History of an Attitude*, op. cit.,

Program of Advanced Music. Nell'agosto del 1960 l'Audio Visual Group presenta un'altra performance pubblica presso il Living Theater a New York che prende il titolo di *New Music* e presenta i lavori di Dick Higgins, Ray Johnson, Reginald Daniels, Al Hansen e Jackson Mac Low.

L'influenza dei corsi e del pensiero di John Cage su questi artisti è fondamentale, non è un caso infatti che i titoli delle manifestazioni da loro organizzate contengano sempre riferimenti diretti alla musica. La musica, il suono sono anche per Fluxus i primi destinatari di un cambiamento della percezione che poi si allarga alle altre arti, agli altri sensi.

Nell'arco di tutto il 1959 e soprattutto nel 1960 a New York si svolgono un gran numero di performance da parte di un gran numero di artisti proprio mentre nello stesso periodo la stagione performativa conosce un periodo di alacre diffusione anche sulla costa occidentale.

Tutte queste performance è, più in generale, l'atmosfera che si diffonde attraverso una nuova sensibilità performativa è di fondamentale importanza per lo sviluppo di Fluxus. A questo proposito poniamo l'attenzione su due serie particolari: la Chambers Street series che si svolse nell'arco di tempo tra il dicembre del 1960 e il maggio dell'anno successivo e gli eventi ospitati dalla AG Gallery, iniziati nel marzo del 1961.¹¹⁹

Sebbene non ci fosse un collegamento diretto tra l'attività dell'Audio Visual Group e la serie di performance in Chambers Street, le prime seguono le seconde sia nella struttura che dal punto di vista organizzativo. La serie di Chambers Street viene organizzata dal compositore e musicista La Monte Young, che ha frequentato corsi con John Cage a Darmstadt e che di è trasferito da San Francisco a New York nel 1960. La serie è concepita per essere un forum per la presentazione di lavori sperimentali nel campo della musica, della poesia, del teatro e di altre "nuove" forme artistiche. Il nome della serie non assomiglia ad un titolo viene desunto dalla strada in cui si trova il loft che la ospita, di proprietà di Yoko Ono.

¹¹⁹ O. Smith, *Fluxus. The History of an Attitude*, op. cit., p. 78.

Le performance non nascono per essere pubbliche, ma con un forte intento di ricerca e condivisione, come forma di sperimentazione o come «research art».¹²⁰ Per quanto le reazioni di chi assiste a queste performance non sono sempre positive o orientate a riconoscere un vero scarto rispetto a quanto avvenuto precedentemente, esse assumono un ruolo centrale. Se è vero che i contenuti di queste azioni e lo stile con il quale vengono presentate contengono già diversi accenni a quanto avverrà nelle manifestazioni Fluxus, si deve sottolineare il loro carattere assembleare, di associazione di un insieme di artisti.

Nel pubblico di Chambers Street in molte occasioni si trovano artisti che poi prenderanno parte al vero e proprio Fluxus, tra i quali figura certamente George Maciunas. L'invito a Maciunas arriva direttamente da La Monte Young che lo conosce durante i corsi tenuti dal compositore Richard Maxfield alla New School l'anno successivo a quelli di Cage.

È proprio in Chamber Street che Maciunas entra in contatto con molti dei futuri membri di Fluxus e con le sperimentazioni artistiche più avanzate in quel momento.

Negli stessi anni Maciunas, che aveva concluso studi di architettura, design e storia dell'arte, decide di aprire insieme al socio in affari Almus Salcius la AG Gallery. Maciunas aderisce a questo progetto proprio per poter disporre di una sede in cui organizzare e ospitare eventi multidisciplinari, non legati esclusivamente all'arte visiva. In seguito ad alcune presentazioni e al rapporto con Maxfield e Young, Maciunas decide di organizzare una serie di performance dal titolo *Musica Antiqua et Nova* che vengono presentate per «ravvivare la policromia in cui la musica concreta è stata scoperta in epoca medioevale e rinascimentale – alla frontiera tra l'antica e la musica veramente nuova».¹²¹

Gli artisti e, a volte le composizioni, presentate alla AG Gallery e nel loft di Chambers Street sono molto simili, in alcuni casi sovrapponibili, ciò che le distingue è l'attività organizzativa di Maciunas che inizia a creare quello che sarà uno dei tratti distintivi di Fluxus: la comunicazione. Altra differenza tra le azioni

¹²⁰ Una dichiarazione di Dick Higgins riportata in *O. Smith, Fluxus. The history of an attitude*, op. cit., p. 45.

¹²¹ T. Kellein, *The dream of Fluxus*, Edition Hansjörg Mayer, London – Bangkok 2007, p. 44

tenutesi presso il loft di Yoko Ono e quelle organizzate da Maciunas è la presenza di una dose di intrattenimento, ciò è riscontrabile sia a livello linguistico visto che in molti inviti compariva la parola «vaudeville», sia nei contenuti delle performance. In questo stesso clima Maciunas inizia l'impresa di *An Anthology* con Young e Mac Low che, come detto in precedenza, è in qualche modo anticipatoria della nascita di Fluxus, almeno delle vicende che portano alla scelta della parola.

2.2.3 Il fertile humus tedesco e la nascita di una rete oltreoceano

Dopo la chiusura per fallimento della AG Gallery, Maciunas si trasferisce in Europa accettando un impiego come designer grafico per l'esercito americano presso la base di Wiesbaden in Germania. Il trasferimento quasi forzato in Germania invece che decretare la fine della stagione delle sperimentazioni e delle performance ospitate nella galleria di New York diventa l'occasione per allargare la cerchia dei contatti e riprendere in toto il progetto Fluxus.

La situazione tedesca in quegli anni è al centro di un fervida attività artistica sperimentale soprattutto in campo musicale, tanto da poter essere definita il centro della nuova musica europea. Varie città e molti istituti operano sulle nuove frontiere della musica concreta e della musica elettronica, e in molti di questi centri operativi lavoravano diverse figure che poi entrano di fatto nella rete Fluxus.

Darmstadt è la sede dei corsi estivi di Nuova Musica in cui anche John Cage tiene diversi seminari, nella stessa città Emmett Williams e Daniel Spoerri partecipano e animano il "Darmstadt Cycle" per la poesia concreta e il teatro dinamico. Colonia con la Westdeutscher Rundfunk guidata da Karlheinz Stockhausen è il punto di riferimento per la musica elettronica, ma è anche un luogo di ritrovo per le ricerche sonore nel quale spesso si sono incontrati Nam

June Paik, Wolf Vostell e Ben Patterson, grazie alla presenza della Galerie Parnass.¹²²

Maciunas non ha abbandonato i suoi propositi e inizia a sviluppare l'idea di organizzare una serie di performance in Europa che avrebbero, tra gli altri, il compito di sponsorizzare il lavoro della grande compagine di artisti che ha radunato prima negli Stati Uniti e ora in Germania. Nel tentativo di selezionare alcuni luoghi che potrebbero diventare le sedi di una serie di concerti, valuta le possibilità offerte dalle singole città anche in relazione ai contatti con gli artisti e gli operatori del settore. Emerge così la possibilità di contattare il direttore dello Städtisches Museum di Wiesbaden, conoscenza che potrebbe essere in parte facilitata da Jean Pierre-Wilehm, critico e direttore. Nella lettera scritta da Maciunas il 14 dicembre del 1961 si fa riferimento alla possibilità di organizzare una serie di festival di musica d'avanguardia in diverse città e si motiva la scelta del museo di Wiesbaden per l'apertura dimostrata dal suo direttore nei confronti delle nuove tendenze artistiche. Il direttore si dimostra d'accordo con l'idea e Maciunas inizia a lavorare alla realizzazione del suo grande progetto.

Nel frattempo il lavoro di gestazione della pubblicazione Fluxus porta Maciunas ad intrattenere continui rapporti diretti con gli artisti che risiedono in Germania ed epistolari con gli artisti a New York, in particolare con Dick Higgins.

Nel giugno del 1962 insieme a Benjamin Patterson, attraverso il contatto con Nam June Paik, organizza una serata di performance presso la Galerie Parnass a Wuppertal che doveva fungere da evento collaterale alla vernice di una mostra di pittura astratta. Il titolo della serata *Après John Cage* è già di per sé una manifestazione di intenti: durante la serata poi viene letto un testo di Maciunas in cui si enfatizza l'idea di un'arte e di una musica concreta come reazione all'astrazione, utilizzando il termine concreto come espressione del *readymade* di Duchamp. Nello stesso periodo Paik sta lavorando ad un evento che si tiene al Chamber Theater di Düsseldorf e che si intitola *Neo-Dada in der Musik* forse

¹²² Cfr. A. Trudu, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Universal Music MGB, Milano 1992.

prendendo spunto proprio dal testo di Maciunas.¹²³ Pur non potendo considerare le due manifestazioni come emanazioni Fluxus, entrambe sono prototipi dei festival successivi e le performance che li animano hanno un carattere azionistico e un gradiente sonoro che permeano i prossimi concerti.¹²⁴

Nel luglio del 1962 si svolge a Parigi un evento considerato tra gli anticipatori della diffusione, ormai imminente, di Fluxus come gruppo e come etichetta condivisa. Robert Filliou organizza una mostra di Ben Patterson all'interno della sua Galerie Legitime, ovvero un cappello che ospita come in una sorta di spazio concettuale eventi ed esposizioni. L'idea è quella di produrre un evento itinerante, diffuso, attraverso strade, autobus, metrò che portino da un punto ad un altro della città durante tutto l'arco della giornata, nel percorso Filliou raccoglie nel suo "cappello-galleria" piccoli oggetti prodotti o trovati da Patterson. Certamente debitrice di pratiche e concetti cari all'ambiente situazionista, primo fra tutti la *dérive*,¹²⁵ l'evento è anche il pretesto per presentare una performance con opere di Young, Brecht, Maciunas, Higgins a altri intitolata *Sneak Preview: Fluxus, happening, environments, poems, dances, compositions* ospitata alla Galerie Girardou.

2.2.4 Il primo festival di Wiesbaden e il tour europeo

Nell'agosto del 1962 fervono i preparativi per il primo grande festival che dovrebbe riunire ufficialmente il gruppo Fluxus, un periodo di accese discussioni sui profili degli artisti da invitare e sulla linea precisa che queste scelte possono dare al gruppo in futuro. Maciunas e Paik si trovano in disaccordo sull'invito a Stockhausen: l'artista lituano è convinto che per mettere l'accento su una "vera" nuova musica sia necessario spostare l'attenzione sugli esiti post-cageani, in cui si inseriscono gli eventi, le azioni sonore non strumentali, tralasciando tutto ciò che

¹²³ La riproduzione integrale del testo di George Maciunas si trova http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Neo%20Dada.pdf (ultima visita 4 aprile 2014)

¹²⁴ L'intenzione non è quella di confondere i festival ufficiali del 1962 e 1963 con queste esperienze acerbe, queste attività sono anticipatrici di un clima utile allo sviluppo.

¹²⁵ La *dérive* è un termine desunto dal vocabolario Lettrista. Per approfondire l'argomento M. Bandini, *L'estetico, il politico, op. cit.*

li precede sia cronologicamente che concettualmente. La posizione di Paik è diversa, punta piuttosto alla presentazione di un panorama il più possibile allargato, vario e di carattere internazionale.

Le discussioni intorno all'accento marcatamente musicale della manifestazione sono parte di un dibattito che coinvolge molti artisti, a partire da coloro che sono anche parte attiva dell'organizzazione. In un articolo per la rivista *Star and Stripes* Emmett Williams cercando di illustrare i principi di novità espressi nel festival Fluxus, intervista Ben Patterson chiedendogli spiegazioni sul suo *Variation for double Bass* che l'artista americano descrive come «una giustapposizione di oggetti messi insieme in una relazione metafisica... o poetica... in ogni caso una relazione». Quando si tratta di definire l'azione in termini sonori o visivi Patterson propende per l'accezione musicale facendo riferimento al fatto che si svolge in una sala da concerti, che utilizza strumenti musicali e che la sua formazione è quella di un musicista.

La costante sonora, lo stretto legame con la ricerca musicale è un tratto saliente della fase germinale di Fluxus: la spiegazione di un tale approccio è, al tempo stesso, semplice e passibile di una valutazione complessa. Abbiamo già avuto modo di segnalare l'importanza delle ricerche e della figura di John Cage sulla generazione di artisti in cui si collocano anche i membri di Fluxus, uno scambio, quello con Cage, che avviene in parte in via diretta attraverso i suoi corsi e le sue frequentazioni, in parte con la diffusione delle sue teorie da parte degli "iniziati".

We need first of all a music in which not only are sounds just sounds, but in which people are just people, not subject, that is, to laws established by any one of them, even if he is 'the composer' or 'the conductor'. Finally we need a music which no longer prompts talk of audience participation, for in it the division between performers and audience no longer exists: a music made by everyone. What's require is a music that require no rehearsal.¹²⁶

¹²⁶ J. Cage, *Silence. Lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown – CT 1961, ora in <http://books.google.it>.

Se la teoria e la prassi cageana costituiscono un denominatore comune che colloca le ricerche di molti artisti nel comparto sonoro, non è sottovalutabile anche la diffusa preparazione accademica in campo musicale di molti artisti che entreranno di diritto in Fluxus. Le performance e gli eventi che caratterizzano le prime uscite pubbliche, i primi festival, hanno in gran parte una matrice sonora in cui è solito il ricorso all'utilizzo di strumenti musicali, spesso in modalità non canoniche.

La produzione Fluxus di questi anni, il suo avviarsi verso una concezione della musica diversa, inclusiva verso ogni forma di sonorità spesso ottenuta attraverso operazioni readymade, si pone sulla linea inaugurata nel 1913 da Luigi Russolo. Artista futurista e compositore, è l'autore del manifesto *L'Arte dei Rumori*, le cui conseguenze sono rintracciabili ancora oggi nei prodotti sonori nel campo della ricerca musicale e artistica. L'evoluzione nel concepire la musica, secondo Russolo, passa attraverso un mutamento linguistico e concettuale: dalla dolce armonia all'acre rumore.

L'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi l'arte musicale complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al *suono-rumore*.¹²⁷

Il festival di Wiesbaden prende il titolo di Fluxus * Internationale Festspiele Neuster Musik e si svolge presso la Hörsaal dello Städtischen Museum dal 1 al 23 settembre del 1962: è un evento capace di segnare un'epoca e divenire un mito. Il programma del festival è serrato, si snoda attraverso quattro fine settimana del mese di settembre che ospitano un totale di quattordici concerti. In un primo momento la suddivisione segue un criterio tematico che rispecchia i desideri di Maciunas, dalle composizioni per pianoforte a quelle per altri strumenti musicali e voce, dagli happening alla musica concreta fino alle registrazioni su nastro magnetico. L'ordine dei concerti non sempre è rispettato, in parte per la scansione

¹²⁷ L. Russolo, *L'Arte dei Rumori*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano 1916, p. 10.

troppo rigida imposta a priori in parte per l'impossibilità di alcuni artisti a presentarsi, il festival subisce delle variazioni anche se alcuni protagonisti e commentatori sono concordi nell'affermare che proprio tali modifiche danno luogo ad alcune delle peculiarità di Fluxus. Provando ad entrare nel dettaglio delle singole performance, si nota come la maggiore influenza serpeggiante tra i partecipanti sia quella musicale. Innanzitutto le sezioni in cui viene suddivisa la manifestazione vengono denominate "concerti", e come se non bastasse nelle brevissime descrizioni di ciò che sarebbe accaduto spesso si trovano elenchi di strumenti musicali, seppur modificati o preparati.¹²⁸

Durante il secondo e il terzo fine settimana vengono presentate alcune opere destinate a diventare dei segni di riconoscimento, il corpus autentico e indiscutibile del "non movimento". Tra queste *Poems for Chairs, Tables, and Benches, Etc., or Other Sound Sources* di La Monte Young in cui il performer è invitato a usare gli oggetti citati nel titolo come fonti sonore sfruttando lo sfregamento sul pavimento, l'azione stessa, oltre ad avere un tempo illimitato, gestito attraverso una tabella di numeri casuali o una rubrica telefonica, introduce la possibilità di essere svolta ovunque e da chiunque.

In *Paper Piece* di Ben Patterson i performer che entrano in scena seguendo le indicazioni di un incaricato con borse piene di fogli di varie misure, dimensioni, colori iniziando a compiere azioni con la carta come piegare, stracciare, accartocciare fino al termine di tutto il materiale. Si allarga in questo la possibilità di lasciare aperta e libera la volontà del performer che nella sintetica descrizione delle istruzioni trova ampi spazi per l'improvvisazione. È questo il caso, per esempio, di *Danger Music No 2* concepita da Dick Higgins e interpretata con Alison Knowles. Mentre Higgins è seduto al centro della scena, Knowles entra con paio di forbici e inizia a tagliargli i capelli, sullo sfondo si vedono circolare aerei di carta. Terminato il taglio Higgins si rompe delle uova sulla testa completamente rasata facendole cadere a terra e sul pubblico. Mischiando il burro e le uova sulle mani, Higgins scende poi tra il pubblico sporcando le mani di molti

¹²⁸ Il *pianoforte preparato* (1938) è un'invenzione di John Cage, si colloca all'interno del suo cammino di sperimentazione sonora, e consiste nel modificare il timbro, il suono originario dello strumento ponendo sulla cordiera oggetti quotidiani della natura più diversa (vetro, carta, cartone, ferro etc.).

partecipanti, invece l'*event score* del pezzo recita sornione «Hat. Rags. Paper. Heave. Shave».¹²⁹

Purtroppo le documentazioni relative alle esibizioni sono molto scarse, esistono alcune serie di fotografie e qualche singola registrazione audio, un filmato girato dalla televisione, niente che permetta uno studio approfondito sui singoli casi. Resta comunque di grande interesse osservare, oltre alle istruzioni stampate o dattiloscritte sugli *event score*, alcuni dei titoli che gli artisti hanno dato alla loro opera, perché il titolo è componente fondamentale della poetica dei fluxers. Dick Higgins per esempio, membro del gruppo statunitense, titola una delle sue performance *Requiem for Wagner The Criminal Mayor* spazzando via, qualora fossero sorti, i dubbi sulla definizione di quella cosiddetta cultura accademica contro cui il Festspiele tanto si vuole accanire.

L'esecuzione poi di *Piano Activities*, azione ideata da Philip Corner e compiuta da un gruppo di performer tra cui Maciunas, Higgins, Patterson, Emmett Williams, è a tutti gli effetti simbolica e paradigmatica dello spirito antiaccademico. Gli interpreti si accaniscono su di un pianoforte a coda con martelli, bastoni, perfino una sega fino a quando lo strumento emblema della musica classica e principe dell'orchestra, non viene completamente distrutto, ovviamente attraverso la produzione di una sessione rumorista. In alcuni eventi, in questo periodo ancora rari, il pubblico diventa interprete della performance, come nel caso di *Ear Piece for Audience* di Terry Riley:

L'esecutore prende qualsiasi oggetto, come un pezzo di carta, cartone, plastica, etc. e la mette sul suo orecchio. Poi può produrre rumore attraverso sfregamento, graffi, tocchi o strappi, oppure può semplicemente tenere l'oggetto appoggiato sull'orecchio, ponendolo in contrappunto rispetto a qualsiasi altra sorgente sonora.¹³⁰

Questo, come molti altri eventi eseguiti durante il festival, viene incluso nella pubblicazione *An Anthology*, non ancora pubblicata, che Maciunas aveva portato con sé in Europa. La natura bizzarra e distruttiva di alcune performance - che

¹²⁹ O. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, op. cit., p. 98.

¹³⁰ S. Home, *Assalto alla cultura*, Shake edizioni, Milano 2005, p. 56.

includono la distruzione di strumenti musicali, esercizi di rasatura, e un salto in una vasca da bagno piena d'acqua – attira la più varia copertura mediatica . Il festival nel suo complesso mette in evidenza la differenza tra ciò che Maciunas avrebbe poi etichettato come «monomorphic neo-haiku flux-event» e i «mixed media neo-baroque happening». Le performance Fluxus sono certamente intermediali, nel senso che si collocano a cavallo tra le varie discipline, come la musica e le arti visive, ogni composizione è focalizzata su un singolo evento, isolato da qualsiasi altra azione, e presentato come una visione iconoclasta della natura della realtà stessa. Così uno dei tratti distintivi degli eventi Fluxus risiede nella semplicità strutturale che i suoi protagonisti usano collocare in una tradizione varia e complessa, da Marcel Duchamp alle gag, da John Cage al Bauhaus. Gli *event-score* su cui si basano le prestazioni sono sempre brevi, concisi, esteticamente minimali, anche quando la loro esecuzione ha durata indeterminata e si apre alle possibilità dell'improvvisazione. È un esempio *In Memoriam to Adriano Olivetti* di George Maciunas, il cui *score* recita:

Ogni artista sceglie un numero qualsiasi da un rotolo di carta usato per calcolatrice. L'interprete esegue l'azione prescelta ogni volta che il suo numero appare in una riga. Ogni riga indica il battito del metronomo.

Possibili azioni da eseguire su ogni aspetto del numero :

- 1) sollevare o abbassare la bombetta
- 2) produrre suoni con la bocca, con le labbra, con la lingua
- 3) aprire o chiudere ombrelli, etc.¹³¹

Il festival ha il successo mediatico che si aspettavano gli organizzatori, la dissacrazione di un luogo deputato alla cultura, lo straniamento e, in alcuni casi, la riluttanza del pubblico, convincono Maciunas e compagni di essere sulla buona strada. Si può condividere il parere di Owen Smith per cui lo sviluppo di una specifica forma performativa Fluxus è tra i dati più interessanti riscontrabili come una conseguenza diretta del festival di Wiesbaden.¹³² Concepito e organizzato come il primo di una serie di manifestazioni multi-concerto per la Nuova Musica,

¹³¹ A. B. Oliva, (acura di), *Ubi Fluxus Ibi Motus*, op.cit., p. 234.

¹³² O. Smith in K. Friedman, *The Fluxus Reader*, op. cit., p 37.

è invece diventato uno stimolo per la formazione di un gruppo, Fluxus, e per la diffusione di una sensibilità diversa. Anche se questo è stato in generale uno dei più riusciti festival europei - ha attirato un pubblico di buone dimensioni, ha avuto ampia copertura sulla stampa, è stato parzialmente trasmesso in televisione e ha suscitato molto scalpore - non è certamente privo di pecche. Di sicuro si pone come elemento di evoluzione per la comprensione di ciò che è Fluxus e di che cosa sarebbe potuto divenire, allo stesso tempo però è il soggetto di forti tensioni personali ed estetiche sorte tra alcuni degli artisti e interpreti, una tra tutte: la diversità e la disomogeneità delle opere che sono state incluse sotto l'ombrello Fluxus è davvero eccessiva.

La rete europea cresce e molti artisti Fluxus vengono invitati e partecipano a numerosi eventi, anche se questi talvolta non sono diretta emanazione del gruppo, portando la bandiera della sperimentazione e della ricerca. Dal 23 ottobre all'8 novembre si tiene a Londra il *Festival of Misfits* presso la Gallery One presentato con la seguente serie di dichiarazioni:

if you are too successful and have nostalgia of the days you were not
if you are unsuccessful and hope some day success will not knock ay your door
if you are too beautiful and find men in the street are bothersome
if you are ugly, madame, and wish you were beautiful
if you sleep profoundly at night and fell that it is a waste of time
if your suffer from insomnia and have time on your hands
if have teeth and no meet
if you have meat and no teeth

[...]

then come to see the Festival of Misfits built by people who sometimes sleep soundly, sometimes don't; sometimes are hungry, sometimes overfed; sometimes fell young, rich and handsome, sometimes old ugly and poor; sometimes believe in themselves, sometimes don't; sometimes are artists, sometimes not.

We make music which is not Music, poems that are not Poetry, paintings that are not Painting, but music that may fit poetry, poetry that may fit paintings, paintings

that may fit... something, something which gives us the chance to enjoy a happy, non specialized fantasy.¹³³

Il programma della manifestazione londinese si divide in due parti: una ospitata all'interno della galleria in cui vengono allestite installazioni e opere interattive, un'altra composta da una serie di performance di artisti Fluxus e affini, organizzata da Daniel Spoerri. Lo stesso Spoerri descrive il suo intento rimarcando la collegialità e la partecipazione : «the whole idea is to show situations rather than individual work of art, the aim is to involve the audience».¹³⁴ Tra le azioni presentate spicca quella di Ben Vautier che vive nella galleria per due settimane e descrive il suo tentativo scrivendo sulla vetrina «we are all work of art, art is dead, [...]».¹³⁵ Ben, che si fa presentare nello stesso festival come il «God's broker», inserisce la performance sopra descritta in un ciclo chiamato *Living Sculpture series*, in cui l'artista, superando il criterio della rappresentazione, intende presentare il corpo senza nessun filtro, senza l'ausilio di surrogati, esibirlo proponendo l'uguaglianza di arte e vita.

Fascinated by the search for the absolute in the principle of the likeness, I thought first of all of molding my forms directly on the individual, but that was at the same time not very practicable and too much like Madame Tussaud's. So... I arrived at the point of exhibiting the individual himself, as there can be nothing more like the body than the body itself.¹³⁶

Altro momento fondamentale della serie di performance presentate durante il festival britannico è il *Guitar Piece* di Robin Page. Secondo la descrizione riportata da Victor Musgrave, l'artista, indossato un brillante casco d'argento e tenendo la sua chitarra pronto per suonare, attese qualche istante poi la lanciò dal palco, e una volta caduta in mezzo al pubblico cominciò a prenderla calci lungo il

¹³³ Il testo integrale del manifesto del Festival of Misfits tenutosi a Londra nel 1962 si trova <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/collective/announcement/fxc1584.html?from=3588> (ultima visita 4 aprile 2014).

¹³⁴ O. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, op. cit., p.79.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Per l'intervista a Ben Vautier in occasione della mostra *In the spirit of Fluxus* tenutasi presso il Walker Art Center si deve <http://www.walkerart.org/archive/E/AB83D13A0BE0E10F6169.htm> (ultima visita 4 aprile 2014).

corridoio, giù per le scale fino a Dover Street, continuando per tutto l'isolato con l'intenzione di distruggerla.¹³⁷ La componente distruttiva nelle performance Fluxus è già molto presente nel primo festival di Wiesbaden, viene ribadita in questo caso specifico e portata ad esiti che trascendono il semplice evento. Spoerri invita anche Gusta Metzger a presentare una performance in cui scioglie e dissolve un grande foglio di nylon con l'acido cloridrico,¹³⁸ l'artista tedesco che già nel 1959 aveva iniziato a parlare di *Auto-Destructive Art* redigendo un manifesto.

L'arte autodistruttiva e' principalmente una forma d'arte pubblica per le società industriali. La pittura, scultura e costruzione autodistruttiva e' una totale unità di ideazione, luogo, forma, colore, metodo e tempi del processo disintegrativo. L'arte autodistruttiva può essere creata per mezzo di forze naturali, tecniche artistiche tradizionali e tecniche tecnologiche. Il suono amplificato del processo autodistruttivo può essere un elemento della costruzione totale. L'artista può collaborare con scienziati e ingegneri. L'arte autodistruttiva può essere prodotta con le macchine e assemblata nelle fabbriche. I dipinti, sculture e costruzioni autodistruttive hanno un tempo di vita che va dai pochi istanti alla ventina d'anni. Quando ha termine il processo d'autodistruzione l'opera dev'essere rimossa dal suo spazio e gettata tra i rottami.¹³⁹

L'estasi distruttrice in Fluxus e nelle teorie di Metzger rimane un punto fondamentale per lo sviluppo della controcultura inglese e europea, come influenza diretta o indiretta sui i principali protagonisti della scena artistica, ma soprattutto nel panorama musicale dei decenni a seguire.¹⁴⁰

Il tour europeo dei festival prosegue, non senza difficoltà soprattutto economiche, con i *Festum Fluxorum* di Copenhagen e Parigi. A Copenhagen dal 23 al 28 novembre i concerti si svolgono presso la Nikolaji Kirke grazie

¹³⁷ S. Home, *Assalto alla cultura*, op. cit., 89.

¹³⁸ Cfr. H. U. Obrist, *Gustav Metzger*, Walter König, Colonia 2009.

¹³⁹ I manifesti della Auto-Destructive Art si trovano oggi su http://www.edueda.net/index.php?title=Metzger_Gustav (ultima visita 4 aprile 2014).

¹⁴⁰ Pete Townsend, leader del gruppo The Who, dirà a proposito: «Alla scuola d'arte mi interessai parecchio all'arte autodistruttiva. Gustav Metzger fece un paio di conferenze e divenne il mio idolo». Cfr. B Miles, *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, EDT, Torino 2012, p.145.

all'intervento di un artista danese che prende parte attivamente alle manifestazioni del gruppo, si tratta di Arthur Kopcke. Per l'occasione il padrone di casa aveva costruito una struttura per coprire l'altare sulla quale era scritto «we make unspecialized art, which is no longer theater, music, poetry, nor painting, but an unspecialized, intellectual development». L'occasione è buona per proporre e, allo stesso tempo, consolidare un repertorio di azioni ed eventi Fluxus che via via andavano connotando le anime sempre più nitide sempre meno contraddittorie del gruppo. Oltre ad introdurre personalità cardine per gli ulteriori sviluppi di Fluxus come Eric Andersen, il festival di Copenhagen offre ulteriori possibilità di analisi sulla prassi artistica: in *Music While You Work* di Kopcke mentre un fonografo effonde musica nell'ambiente, alcuni performer compiono azioni banali come pulire il pavimento, parlare, sdraiarsi e dormire. Ancora una volta l'insegnamento avanguardista di parificare l'arte con la vita è un frammento non sottovalutabile della multiforme attività Fluxus, tanto che l'orientamento volge verso l'abbraccio agli atti quotidiani, ripetitivi. Dello stesso avviso anche *Counting Song* di Emmett Williams in cui il gesto principale sta nell'atto del contare prima i membri del pubblico, ad uno ad uno, passando poi a contare le colonne della chiesa, lampade ed ogni elemento visibile nella sala in cui ha luogo l'evento.

A Parigi il Festum Fluxorum approda il 5 dicembre per una più breve durata, di lì a poco infatti attraverso la relazione con Jeanne Pierre Wilhelm, Maciunas entra in contatto con Joseph Beuys per l'organizzazione di un festival Fluxus presso l'Accademia di Dusseldorf dove l'artista tedesco è docente. In questi ultimi festival si va ad affermare un processo di selezione che non si riferisce solo alla diminuzione progressiva della durata dei festival stessi (da 14 concerti a 6/7, fino a 2/3), ma si realizza in una diminuzione dei partecipanti, dei concerti, verso un'idea più precisa che man mano elegge una tipologia di azioni come il nucleo centrale dell'azione di Fluxus.

Gli artisti che partecipano al gruppo, anzi a questo punto potremmo dire che ne fanno parte attiva, continuano a partecipare ad eventi e mostre in modo individuale anche durante gli anni cosiddetti eroici. Un dato che spesso ha orientato l'opinione di molti, artisti, critici o commentatori, a definire Fluxus come una parentesi per molti degli artisti che ci sono passati attraverso, ma anche

per alcuni di coloro che hanno aderito, condiviso e collaborato attivamente alla creazione di un “fenomeno Fluxus”. Ciò è dovuto indubbiamente all’impulso sfuggente che molti dei protagonisti impongono alla loro azione e, ancor più, ai loro proclami, come si è visto nel primo capitolo, è altrettanto vero però che la strategia anti-egocentrista, anti-personalistica sia radicata nel programma di Maciunas, «destroy the authorship of pieces & make them totally anonymous – thus eliminating artist ‘ego’ [...]».¹⁴¹

A distanza di poco più di un mese dal festival di Dusseldorf si svolge un evento di grande interesse per il panorama Fluxus e di svolta per l’intera scena artistica del decennio ’60: Nam June Paik inaugura l’11 marzo la sua prima grande mostra di Paik alla Galerie Parnasse gestito dall’architetto Rolf Jährling nella sua residenza privata. Il titolo scelto da Paik *Exposition of Music – Electronic Television* contiene, forse ostenta, un cambio di prospettiva radicale e segna l’apertura delle sperimentazioni con l’immagine catodica. Quattro pianoforti “preparati”, oggetti sonori meccanici, vari registratori e impianti a nastro, dodici televisori modificati, e la testa di un bue appena macellato sopra l’ingresso compongono lo spettacolo che attende i visitatori. I giornali dell’epoca riportano le reazioni stupite del pubblico che visita la mostra distribuita su tutta la casa facendo esperienza di un “evento totale”.¹⁴²

George Maciunas, che durante gli ultimi mesi ha sempre di più pensato alla possibilità di esporre opere degli artisti Fluxus, coglie l’occasione di farlo in questo caso come comparto della mostra di Paik. In quello che è lo spazio di una cucina Maciunas con l’aiuto di Tomas Schimdt allestiscono una delle prime mostre in cui compaiono la *playing cards*, i puzzle e gli *hospital event* di Robert Watts, alcune *event card* di George Brecht, insieme a Ben Vautier e lo stesso Schimdt. L’accento è posto sul canale performativo, proprio come accade per i contemporanei festival, in questo caso però è il pubblico che viene invitato a compiere i gesti e le azioni riportate su *card* e *score*. L’intento di trascinare i

¹⁴¹ O. Smith, Fluxus. *The history of an attitude, op. cit.*, p.156.

¹⁴² Per informazioni riguardo l’esposizione di Paik alla Galerie Parnasse si veda <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/11/> (ultima visita 4 aprile 2014)

visitatori diventa il cardine dell'esposizione, che si apre ad un coinvolgimento attivo, in cui gli artisti non sono protagonisti, non sono presenti, si limitano a lasciare le istruzioni.

Mentre fervono i lavori per il *Fluxus Yearbox 1* dedicato agli autori statunitensi, primo progetto editoriale e prototipo dell'attività di produzione e distribuzione di mutlipli d'artista, viene organizzato il Fluxus Festival di Amsterdam e Den Haag. In Olanda, ripercorrendo quanto accaduto in Danimarca e Francia, è fondamentale la collaborazione di un autoctono come Willem De Ridder e della sua galleria Amstel 47. Ai concerti, alle esposizioni, agli eventi si affianca per la prima volta una sezione dedicata alle Street Composition. Il precedente di Wuppertal aveva portato le esposizioni all'interno del sistema artistico canonico, allargando di fatto le possibilità di utilizzo di spazi dalle sale da concerto ai teatri, dagli auditorium alle accademie, fino alle gallerie d'arte. Con l'occupazione delle strade viene sancito un ulteriore passaggio, anche se per concretizzarsi in veri e propri eventi all'aperto è necessario attende il successivo festival di Nizza.

Attraverso uno stretto scambio epistolare con Ben Vautier che, pur con l'autorizzazione di Maciunas, è anche l'autore della comunicazione tipografica dell'evento, si inaugura il 25 di luglio del 1963 il Festival d'art totale (e du comportement). Ad evento concluso Maciunas dimostra tutta la sua convinzione alla discesa nelle strade sostenendo «in fact it convinced me that the street is the best theater to give concerts in – it's free, we don't have to advertise & we get big audiences».

Ben è attratto da tempo dall'idea dell'Art Totale tanto che ne scrive alcune definizioni,¹⁴³ spingendosi fino a voler firmare il cielo di Nizza come Yves Klein quasi fosse il suo più grande monocromo. Con il festival finalmente si sente legittimato a mettere in pratica molti pensieri e progetti rimasti incompiuti fino a quel momento: uno tra tutti dichiara, firmandola, la città di Nizza un'opera d'arte aperta. Durante il festival molte delle azioni si svolgono all'aperto, Ben dichiarerà in seguito di aver perfino adatto molte delle sue piece denominate *Theater of Shock* trasformandole in azioni Fluxus specificatamente pensate per il contesto

¹⁴³ Ben Vautier inizia a parlare di Art Totale nel 1959 in seguito agli incontri per il Teatre Totale, negli anni successivi formalizzerà il suo interesse in brevi scritti.

ambientale come *real life events* in cui è prevista l'azione del pubblico.¹⁴⁴ Di queste performance fanno parte *A walk into the Sea*, in cui l'artista completamente vestito cammina sulla banchina del porto di Nizza fino ad immergersi completamente nell'acqua, e *Lavarsi i denti per strada* in cui l'azione quotidiana solitamente svolta in un bagno privato viene teatralizzata e resa pubblica.¹⁴⁵

2.2.5 1964: un anno di “rottura”

Dopo il lungo ed estenuante tour europeo durato quasi due anni, Fluxus ritorna ad assumere New York come proprio centro produttivo. Lo spostamento di asse è dovuto in gran parte al ritorno di George Maciunas nella Grande Mela in seguito a continui problemi di salute. La scena newyorkese, come abbiamo avuto modo di notare in precedenza, si denota per un'atmosfera corale, di collaborazione e condivisione che, soprattutto sul versante azionistico e performativo, non permette di percepire con chiarezza i limiti di un singolo gruppo rispetto a quelli coevi. Questo è valido per la maggior parte degli artisti e dei raggruppamenti, ma è un dato essenziale quando si parla di Fluxus. Da un lato infatti il biennio in cui i lavori si sono concentrati in Europa ha fornito un'indicazione certa dell'elenco dei partecipanti, anche di coloro la cui collaborazione è saltuaria o legata al luogo che ospita il festival, dall'altro è rimasta invariata l'attitudine ad un agire libero in cui l'adesione a Fluxus non prevede vincoli, quantomeno apparenti.

Il 1964 è un anno di passaggio e di trasformazione per la compagine Fluxus, un anno nel quale si delineano nuove traiettorie, si concludono o rallentano esperienze maturate fino a quel momento, si precisano alcuni sviluppi finora solo accennati o non ancora portati a termine. Progetti che sono stati lasciati da parte per far posto alla stagione dei festival, in particolare il comparto editoriale, ritornano ad essere obiettivo primario di Maciunas e dello stretto gruppo che lavora con lui.

¹⁴⁴ Come riportato in una dichiarazione di Ben Vautier in M. Sandford, *Happening and other Acts*, Ruetledge, Londra 2003.

¹⁴⁵ Una parte della documentazione fotografica relativa ai primi festival Fluxus si trova <http://www.artnotart.com/fluxus> (ultima visita 4 aprile 2014).

Un anticipo della nuova fase viene ancora una volta dall'attività inesausta di George Maciunas che negli ultimi mesi del 1963 rivolge le sue energie alla realizzazione di un quartier generale, segnando il passaggio dal nomadismo e dalle peregrinazioni dei primi anni all'esigenza di una base. La sede si trova in loft al 359 di Canal Street e viene suddivisa in due spazi con caratteristiche differenti: il *Fluxshop*, in cui esporre i materiali editoriali prodotti e gestirne la vendita, e la *Fluxhall*, in cui organizzare e ospitare performance o cicli di eventi. Il centro operativo, come sostengono gli artisti che lo frequentano, non ha una funzione commerciale, il pubblico è composto per lo più da musicisti e appassionati, al contrario la possibilità di operare in un luogo fisso fornisce finalmente le condizioni adatte allo sviluppo del comparto editoriale.

In gennaio viene pubblicato il primo numero di quello che diventerà l'organo ufficiale di Fluxus: *cc V TRE*. In un formato tabloid costituito da un unico foglio ripiegato, vengono raccolte foto d'epoca, giustapposizioni nonsense, dichiarazioni di vario genere, annunci pubblicitari che rimandano ad un festival Fluxus previsto nel mese di maggio a New York e alle prime pubblicazioni edite. L'enigmatico titolo, tratto da un'insegna luminosa con alcune lettere fulminate, forse per riprendere questo suo "intermittente" atto generativo, muterà nelle uscite successive mantenendo invariato il nucleo originario. Nella rivista sia la disposizione che il legame tra i vari articoli, le fotografie e tutto ciò che veniva pubblicato erano basati sulla casualità, su un *irrelevant process* (processo di non pertinenza). Sulla stessa pagina potevano essere accostati: una vignetta di Bob Morris, una poesia di Diter Rot, una frase di Claes Oldenburg ed un mini-poema di Ruth Krauss senza apparenti richiami logici o tematici, secondo una *strict randomness* (esatta casualità), efficace mezzo per ottenere *chance-images* (immagini casuali).¹⁴⁶

Tra l'11 aprile e il 23 maggio si tiene un festival intitolato *12 New York Fluxus Concerts* presso la Fluxhall, le modalità di presentazione ricalcano la struttura formalizzata in Europa affiancando ai concerti e alle performance, la presentazione di alcune opere singole come *Zen for Film* di Nam June Paik. In un ciclo infinito, la pellicola non impressa attraversa il proiettore, l'immagine

¹⁴⁶ Cfr. G. Brecht, *Chance Imagery*, Great Bear Pamphlet, Something Else Press, New York 1966, ora in http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf

proiettata risultante mostra una superficie illuminata da una luce intensa, talvolta alterato dalla comparsa di graffi e polvere sulla superficie della celluloide danneggiata. In analogia a John Cage, che comprende il silenzio come un “non-suono” nella sua idea di musica, Paik utilizza il vuoto delle immagini. Il film rappresenta solo il dato materiale con le sue qualità fisiche, e come un’«anti-film» impone allo spettatore un drastico strappo rispetto alla marea di immagini in cui è immerso tutti i giorni.¹⁴⁷

Inoltre in questa manifestazione collettiva newyorkese, completano il programma azioni concepite per essere svolte in strada all’aperto così come annunciato a Copenhagen e avvenuto a Nizza. In questa serie di eventi viene posto l’accento sulla partecipazione del pubblico, la trasformazione del visitatore dapprima in fruitore, e in secondo luogo in parte attiva e necessaria alla realizzazione della performance. Nel caso di *Licking Piece* di Ben Patterson, per esempio, in cui il corpo della performer Litty Eishauer viene coperto di panna montana che gli astanti vengono invitati a leccare e mangiare, il grado di interazione presuppone ancora una divisione marcata tra artista e spettatore, mentre in alcune opere successive il procedimento si spinge oltre.

Viene meno la componente sonora e sperimentale, lascia spazio ad una azione corporea, fisica, desunta spesso da gesti quotidiani e ordinari, che si propone di rivelare «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 e varie forme di sacrilegio minore».¹⁴⁸

In *Seminar I* di Patterson i partecipanti all’atto performativo non solo sono invitati a seguire le istruzioni, ma a proporre alternative a loro discrezione improvvisando. Le persone presenti vengono divise in coppie e ad ogni coppia viene chiesto di seguire l’esempio dei performer, lo stesso Patterson con l’aiuto di Alison Knowles, mettendo in atto una serie di azioni tra le quali fare una domanda e dare una risposta, compiere tra gesti simmetrici tra i due partecipanti muovendo dita, occhi e orecchie. Sulla stessa linea si pone *Shoes* di Ay-O che prevede di

¹⁴⁷ Per una descrizione completa del film e di altre opere di Nam June Paik si veda <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film> (ultima visita 4 aprile 2014).

¹⁴⁸ H. Martin, *An Introduction to George Brecht’s Book of Thumbler on Fire*, Multipla, Milano 1978 riportato da S. Ricaldone, *Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus* in S. Solimano, *The Fluxus Constellation*, op. cit..

legare i piedi di diverse persone ad un asse per poi comminare nella stanza o nel luogo in cui si svolge l'evento. In questa tipologia di eventi, seppur non del tutto nuova, è chiaro un distacco dalla condizione antiaccademica che pervade quasi tutte le performance presentate nei festival europei e si affaccia in maniera sempre più evidente il lato ironico preconizzato dalle esperienze del Cabaret Voltaire dadaista alla cui atmosfera molti degli artisti Fluxus si ispirano o sono vicini.

Il 27 giugno ancora si tiene presso la Carnegie Recital Hall il Fluxus Symphony Orchestra in Fluxus Concert. La sede ospitante è una sala da concerto, l'*ensemble* Fluxus è presentato come un' "orchestra sinfonica", apparentemente l'evento sembra proseguire sulla linea tracciata dalla stagione festivaliera maggiormente orientata alla componente sonora.¹⁴⁹ Al momento però è in atto una trasformazione nell'approccio alle azioni Fluxus, dalla dissacrazione dell'accademia musicale, infatti, si passa alla realizzazione di gesti ordinari, sempre più minimali, nei quali la presenza dello strumento musicale è accessoria e passa in secondo piano. Se durante i primi festival l'accanimento distruttivo nei confronti dell'oggetto (in particolare lo strumento musicale) è il dato più evidente e testimonia la lotta con il sistema di riferimento, nei casi più recenti l'oggetto, dove presente, è defunzionalizzato, *détournato*, e la pesantezza di cui è portatore lascia il posto alla leggerezza dell'ironia.

In *Solo for Violin*, George Brecht concentra la produzione sonora della sua performance nell'atto di pulire lo strumento, procedendo ad "abbassare" il significato dell'azione artistica e irridendo il concetto di gesto artistico. Anche in *Rainbow for Wind Orchestra* i musicisti non utilizzano gli strumenti nel modo convenzionale, essi sono invitati a produrre bolle di sapone. Su questa scia è interessante leggere anche l'*event score* di *Wind Music* della giapponese Chieko Shiomi che invita ad aumentare il vento, lasciarsi trasportare dal vento, lasciare che ogni cosa venga trasportata dal vento, sulla spiaggia, in strada con il passaggio delle automobili, fino ai tifoni. Durante la performance viene portato sul palco un

¹⁴⁹ Cfr. K. Friedman, *Forty Year of Fluxus*, in *Fluxus and Company*, Emily Harvey Gallery, New York 1989.

grande ventilatore, il performer si pone di fronte ad esso producendo rumore con il suo corpo e con alcuni fogli di carta mossi dall'aria.¹⁵⁰

La fase cosiddetta eroica arriva alla sua conclusione in seguito alla formazione di diverse fazioni del gruppo come risultato del dibattito intorno allo spettacolo Originale di Stockhausen nell'autunno del 1964. Dopo questa data infatti data linee guida le attività degli artisti legati a Fluxus cambiano, e gli artisti stessi che avevano aderito in precedenza o che vi erano stati associati si ritirano o intraprendono percorsi diversi, spesso individuali.

2.3 *Fluxkit, Fluxboxes, Fluxfilms: dall'evento al multiplo*

La seconda metà degli anni '60 segna per Fluxus un punto di svolta. Per la prima volta, esiste chiara la possibilità che il fenomeno potrebbe estendersi oltre la competenza di George Maciunas. Per la prima volta è Maciunas che decide di affidare la diffusione di Fluxus a qualcun altro, oltre a se stesso. La rete di rapporti creata attraverso un'instancabile attività di corrispondenza si è allargata a figure, non solo artisti, dai più vari profili e Maciunas ha cominciato a estendere la sua fiducia agli altri, soprattutto coloro che si trovano in luoghi distanti da New York. In precedenza si erano aperte collaborazioni di vario genere che, per esempio, in territorio europeo avevano portato alla nascita di *Fluxshops* o di luoghi dove era possibile reperire materiale, si erano moltiplicate anche manifestazioni di stampo fluxista, le cosiddette *Fluxfests*, anche senza il completo controllo di Maciunas. La durata di queste cooperazioni si era dimostrata però sempre di breve durata, dato che cambia notevolmente con l'introduzione delle succursali Fluxus in tutto il mondo.

Attraverso la divisione del Globo in quattro parti Maciunas affida la leadership di un quadrante ai rispettivi colleghi: quando Ken Friedman torna in California nel novembre del 1966 viene nominato direttore del Fluxus West; il Fluxus East è

¹⁵⁰ Cfr. A. B. Oliva, *Ubi Fluxus Ibi Motus*, op. cit.

sotto la responsabilità dell'artista ceco Milan Knizak; Per Kirkeby a Copenhagen guida il Fluxus North mentre Ben Vautier a Nizza è a capo del Fluxus South.¹⁵¹

Peter Frank sostiene ironicamente che la suddivisione del Fluxworld sembrava la partizione dell'impero di Carlo Magno,¹⁵² l'obiettivo di Maciunas però è chiaro: avere delle roccaforti da cui poter esportare il verbo di Fluxus.

In questi stessi anni si assiste ad un passaggio di testimone, l'evento, l'azione dal vivo che aveva caratterizzato tutta la stagione dei festival lascia il posto alla produzione di oggetti, o meglio di *Fluxboxes* e *Flux Yearbooks*, nati per essere distribuiti attraverso pratiche leggere come la spedizione postale o per essere venduti nei negozi e nelle *Warehouses* gestite dagli stessi artisti.

«1. Special collections will comprise whenever possible, the complete works of a single author, to be contained in a box which will be perpetually renewable and expandable as long as the author is living and constantly producing new works [...].

2. Special items will consist of films, magnetic tapes, objects, etc., that will be reproduced or produced by authors themselves or Fluxus and sold through Fluxus distribution system in USA, West and East Europe and Japan [...].¹⁵³

Le valigette e i contenitori di oggettistica funzionali alla realizzazioni di performance ed eventi domestici sono la realizzazione pratica della opera d'arte portatile e tascabile, secondo una logica *Do It Yourself*.¹⁵⁴ La definizione di *event* coniata da George Brecht poggia su queste basi, il fattore discriminante è la riproducibilità degli stessi.

Da un lato si può notare un passaggio sostanziale dalla volatilità e leggerezza degli eventi alla pesantezza dell'oggetto che negli stessi anni veniva

¹⁵¹ La divisione in punti di distribuzione Fluxus, tocca anche il Giappone, la Korea e tutte le altre nazioni in cui sono nati o si sono insediati gli artisti.

¹⁵² P. Frank, *Ken Friedman. The Fluxus Years*, in <http://www.thecentreofattention.org> (ultima visita 1 giugno 2014).

¹⁵³ G. Maciunas, *Fluxus Newsletter No.5, January 1, 1963* in O. F. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego University Press, San Diego 1998, p. 87.

¹⁵⁴ Lo slogan *Do It Yourself* legato alla figura dell'artista *bricoleur* è molto diffuso negli scritti e nei volantini Fluxus.

consacrato dalla Pop Art, si affaccia quindi il timore che l'effimero, il mutevole e tutte le categorie di cui si fregiavano le azioni Fluxus possano venire meno.

Ephemerality, finally, has characterized Fluxus activities from the very beginning. This was signaled in the name Fluxus which can mean both 'flow' and 'change.' For the Fluxus artists, it has been more important to give dense if even ephemeral expressions of the spirit of the time than to produce durable works of art for posterity. When the concerts, festivals and the occasionally staged everyday events were over, they only remained in the form of posters, programs and photos. Those Fluxus artists who constructed works of art often chose to work in a small format and they used cheap, ephemeral materials such as paper. Collages from pages in notebooks, receipts and press cuttings had a revival among several artists connected with Fluxus. The making of big paintings was left to artists who wanted to keep up with the competition on the art market. The Fluxus artists preferred to teach the art of living in the present. Later in their lives, economic realities forced several of them to accept the conditions of the art market. This is why exhibitions of Fluxus art have become frequent during recent decades, which they weren't in the 60s.¹⁵⁵

Klintberg riferisce il cambiamento di stato dei lavori Fluxus come la necessità di una produzione materiale e oggettuale che potesse al contempo divenire merce, la cui vendita poteva provvedere al sostentamento dell'artista.

La questione è, se non altro, più complessa. Prima di tutto non è possibile separare in modo netto, attraverso periodizzazioni chiuse ermeticamente, le pratiche degli esponenti di Fluxus: se è vero che durante i primi anni, gli esordi, la maggior parte delle opere sono concepite in forma di evento, è anche vero che vengono realizzati progetti editoriali, piccoli oggetti e che comunque la dimensione individuale delle singole ricerche non indirizzata univocamente.

Ciò che pare inevitabile è l'evolvere della produzione editoriale tipografica in una produzione di oggetti tridimensionali, che possano conservare le

¹⁵⁵ B. Klintberg, *Svensk Fluxus / Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat, Stoccolma 2006 in K. Friedman, *Freedom? Nothingness? Time? Fluxus and the Laboratory of Ideas*, "Theory, Culture & Society", December 2012, vol. 29, no. 7-8, pp. 372-398, ora in <http://tcs.sagepub.com/content/29/7-8/372> (ultima visita 1 giugno 2014)

caratteristiche già espresse nelle performance, ma che si adattino alla produzione di massa, a basso costo e largamente distribuita, senza particolari tratti di esclusività.

Rivolgersi al quotidiano vuol dire anche assumere un punto di vista che allo stesso tempo riconosce alcune azioni come banali, ripetitive, insignificanti, mentre ne indica altre come straordinarie, epifaniche. L'arte in questo senso non è più una mera categorizzazione di cose (oggetti, gesti, idee), piuttosto rappresenta una visione della conoscenza del mondo e del fare esperienza sensoriale. Questa convinzione è al centro delle ricerche di molti degli artisti che lavorano negli anni '50 e '60, nella loro riconsiderazione della definizione di arte ed in particolare riguardo alla separazione dell'arte dalla vita. Si insiste sulla necessità di rompere le barriere tra arte e non-arte, non per una semplice battaglia terminologica, quanto per la preoccupazione di ampliare e risignificare la nostra concezione delle esperienze estetiche.

L'arte vista come principale mezzo di indagine dell'arte stessa, o di questioni politiche, sociali e filosofiche, è sicuramente un lascito di una tradizione nella pratica artistica del XX secolo e le attività connesse con Fluxus sono saldamente parte di questo *coté*. Va osservato, tuttavia, che anche se Fluxus sembra rispecchiare numerose pratiche spesso associati con l'avanguardia, spesso le rifiuta auto-definandosi “retro-guardia”.¹⁵⁶

Fluxus, come altri gruppi d'avanguardia, si pone decisamente contro le strutture operative e i valori paradigmatici dello status quo, la componente critica del gruppo che ha rinnovato e anticipato aspetti della musica, dell'arte visiva e delle *performing arts* diffusisi dagli anni '60 ha acquisito sempre maggiore riconoscimento. Fluxus però ha svolto un ruolo simile nel proporre autentiche rivoluzioni sia sul piano linguistico che su quello semantico: la costruzione di una teoria dell'*intermedialità* e la sua applicazione sperimentale ne è un esempio. Tuttavia, lo scarto proposto da queste esplorazioni intermediali non deve essere letto e iscritto unicamente come orientato al superamento del *medium*, piuttosto deve indentificarsi come rifiuto di una logica univoca, di una

¹⁵⁶ George Maciunas usa il termine “retro garde” nel Fluxmanifesto del 1965, confronta qui par. 1. 4, p. 79.

percezione statica. In questo senso le azioni di Fluxus non hanno contribuito unicamente all'allargamento dei media come protensione verso l'extra-artistico, esse hanno inteso riconfigurare una sensibilità appiattita e monocanale.

L'atteggiamento dialettico generale che pervade molte delle opere e attività spesso raggruppati sotto il termine Fluxus evidenzia tre domande fondamentali: quali sono i materiali dell'arte? Qual è il rapporto tra l'artista e il pubblico? E quali sono i processi di manipolazione/creazione disponibili per l'artista?

Sappiamo che in parte tali questioni sono state poste anche nel ventre delle Avanguardie Storiche, la differenza di risposta nel contesto Fluxus è da ricercare in parte nel processo creativo e in parte nelle modalità di presentazione, distribuzione e delle opere prodotte, siano esse letteratura, poesia, musica, performance o arte visiva. Fluxus risponde attraverso il rifiuto del concetto che l'arte è prima di tutto un processo di produzione che crea un oggetto unico, sostenendo l'impossibilità di costituire un ordine gerarchico, evitando di definire il ruolo dell'artista come speciale e canalizzando le energie principali sull'opera, intervenendo sul significato primario del processo artistico come cambiamento dei criteri di durata e presentazione delle opere.

Nei nuovi panni indossati dai partecipanti a Fluxus e parallelamente nei nuovi ruoli, l'artista cessa di essere posizionato a seconda del medium o dei materiali utilizzati, e invece la sua ricerca si colloca tra pensiero e azione, tra processo e prodotto, e tra soggetto e oggetto.

Un altro aspetto di un ruolo ambiguo per l'artista è stato indicato da Ben Patterson

[...] the central function of the artist [should] be a duality of discoverer and educator: discoverer of the varying possibilities for selecting from environmental stimuli specific percepts and organizing these into significant perceptions, and concurrently as an educator, training a public in the ability to perceive in newly discovered patterns.¹⁵⁷

¹⁵⁷ B. Patterson, *Four Suits*, 1979 in O. Smith, *Events, Objects and Cognitive Frames: Events in Fluxus as a lens for making meaning with experience*, *Histories and Theories of Intermedia*

È così, per Patterson, come per molti altri artisti associati a Fluxus l'artista/musicista/poeta non è più un soggetto legato ad un particolare profilo, egli diventa un esploratore della percezione e un educatore pubblico che si muove tra le categorie normative e le percezioni in un processo di scoperta , provocazione della sensorialità.

L'arte non deve essere uno specifico settore del reale, ma una via per esperire qualsiasi cosa, fenomeno o evento. Parafrasando Marshall McLuhan, lo scopo dell'attività di Fluxus sarebbe il risveglio dell'individuo da quello stato di *rigor mortis* sensoriale, di sonnambulismo provocato dall'atrofia dovuta al ridotto utilizzo dei sensi. Secondo l'assunto che un *medium caldo* deve il suo "calore" al surriscaldamento prodotto dal coinvolgimento di quell'unico senso utilizzato, mentre al contrario per il *medium freddo*, il "raffreddamento" spetta all'implicazione di più sensi, le opere prodotte da Fluxus sono da considerarsi "fredde".

Un'opera che consente la partecipazione del pubblico, o meglio ancora, che necessiti della presenza e dell'azione del pubblico per essere compiuta, sarà necessariamente più vicina ad un'esperienza sinestetica.

Ciò che può essere additato come concezione "sinestetica", la spinta cioè a ricercare comparazioni, corrispondenze, sovrapposizioni e interazioni fra le diverse percezioni sensoriali e fra le multiformi espressioni artistiche, affiora e ricorre variamente, sia nella riflessione teorica che sulla pratica artistica, almeno quanto la determinazione, o solo la cautela, nello stabilire in proposito incompatibilità, distinzioni e limiti.¹⁵⁸

La ricerca della sinestesia, intesa dunque, come recupero di una sensibilità addormentata, caduta sotto i colpi di una quotidianità rinchiusa in schemi percettivi soffocanti e tendenti alla paralisi del sensorio. In nome di una tale

<http://umintermediai501.blogspot.it/2007/12/events-objects-and-cognitive-frames.html> (ultima visita 1 giugno 2014)

¹⁵⁸ L. Pignotti, *I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche*, edizioni Dedalo, Bari 1993, p. 10.

volontà, il *fluxpensiero* si allinea a quello di John Dewey, sostenendo un rapporto di analogia tra l'operazione artistica e l'esperienza estetica.

Per comprendere l'estetico nelle sue forme ultime e provate, bisogna cominciare dallo stato greggio: dai fatti e dalle scene che attraggono l'attenzione dell'occhio dell'orecchio dell'uomo, suscitando il suo interesse e procurandogli godimento [...]: gli spettacoli che attraggono la folla; l'autopompa che vi pasa davanti rombando; le macchine che scavano enormi buchi nella terra [...]

Una concezione dell'arte che parta dal legame che essa ha con le qualità scoperte nell'esperienza ordinaria, sarà capace di indicare i fattori e le forze favoriscono il normale sviluppo di comuni attività umane in fatti di valore artistico.¹⁵⁹

Il nuovo modo di vedere è racchiuso in alcune parole di Dick Higgins «Long long ago, back when the world was young – that is, sometime around the year 1958 – a lot of artists and composers and other people who want to do beautiful things began to look at world around them in a new way (for them)». ¹⁶⁰ La sua storia infantile di Fluxus, è il punto di partenza di una serie di riflessioni sulla percettibilità ravvisabili in un ricco *corpus* di opere. E' necessario sentire il mondo circostante liberandosi dalla schiavitù del “toccare a distanza”, di quella telepresenza *ante litteram*, quale può essere definita la vista attraverso il filtro prospettico, che impedisce di “essere nel mondo”. E' per questo che lo scardinamento dell'ordine gerarchico impostosi tra i cinque sensi, è inaugurato dall'eliminazione della supremazia della visione. La vista, senso principe della percezione, indiscusso strumento di relazione con il mondo, deve il suo prestigio all'occhio.

[...] l'occhio manifesta la propria attività; è mobile e quasi agile, coinvolge anche la testa nel suo movimento e può fissarsi sul proprio oggetto al punto da venir definito acuto, penetrante.

¹⁵⁹ J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1960, pp. 9 - 17.

¹⁶⁰ D. Higgins, *A Child's History of Fluxus* in D. Higgins, *Horizons*, ubu editions, www.ubu.com .

[...] molto spesso viene incoraggiata l'avidità dell'occhio; poiché è capace di esercizio, lo si richiama ad esercitarsi.¹⁶¹

All'iperattività e all'abuso dell'occhio, considerato in età moderna l'organo prediletto per la conoscenza delle cose, sono connaturate certe modificazioni teoriche e tecnologiche. Come dice Marshall McLuhan:

«Il potere frammentante e analitico della parola stampata sulle nostre vite psichiche ci ha dato quella “dissociazione della sensibilità” della quale artisti e letterati, a partire da Cézanne e da Baudelaire, in ogni piano per la riforma del gusto e della conoscenza, hanno proposto l'eliminazione con priorità».¹⁶²

Arte, dunque, come esperienza rinnovata e ritrovata; intenzionalità artistica diretta alla riscoperta di una *estesia* disinibita e pluridirezionale. Fluxus, degno erede delle poetiche d'avanguardia, séguita nel professare l'offuscamento della vista in favore dei sensi più bistrattati: udito, in primis, gusto, tatto e olfatto.

Il primato dell'occhio quale dispositivo di relazione con l'opera d'arte, viene aggredito dalle avanguardie e dalle neoavanguardie, che fanno assumere alla vista il ruolo di imputata nel “processo contro la dittatura della visione”. Nel contempo l'arte contemporanea, lungi dall'essere definita come ciò che rende maggiormente visibile, diviene un'arte dell'acceramento.¹⁶³

La volontà di spostare l'esperienza verso una più completa sensibilità (che riguardi tutti i cinque sensi) è alla base della provocazione nell'opera di Daniel Spoerri e François Dufrêne *L'Optique Moderne* (1963). Un paio di occhiali, sulle cui lenti sono montati due chiodi, sono accompagnati ad una pubblicazione che ne spiega l'utilizzo. Inforcando le lenti avviene una (traumatica) distruzione della visione illusionistico-prospettica: per ottenere il giusto effetto, i chiodi andrebbero infilati nel bulbo oculare. L'esperienza antiretinica si proponeva di instaurare un nuovo modo di “vedere”.

¹⁶¹ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Editrice Il Castoro, Milano 2004, p. 56.

¹⁶² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 185.

¹⁶³ Si veda P. Virilio, *L'arte dell'acceamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

Quando non vedo più, per quanto angosciante sia quest'impotenza, il mondo non si abolisce, giacché il sensibile rimane pur sempre a disposizione così come gli altri sensi, che la vista tende ad eclissare, possono venire in aiuto alla sua mancanza.¹⁶⁴

L'Optique Moderne, inoltre si componeva di altri attrezzi, più o meno rudimentali, che provocando deviazioni, falsi riflessi, distorsioni simili ai difetti diottrici, permettono di evadere la standardizzazione della lettura impostasi con l'avvento della stampa a caratteri mobili.¹⁶⁵

La visione, non solo nel caso specifico della lettura, ma come esplicitazione del senso della vista si trova al centro di una serie di lavori che indagano le possibilità e i confini labili della percezione normalizzata.

Il capitolo vista, dato il suo stretto legame con il mezzo di produzione, è uno dei più affrontati nella collezione di opere video, i cosiddetti *Fluxfilms*. Da un lato si collocano registrazioni di performance aventi come soggetto l'organo della vista, dall'altro opere che, sfruttando le potenzialità del mezzo stesso, si prefiggono di stimolare fisicamente l'occhio dello spettatore.

In *Eyeblink* (1966) di Yoko Ono viene filmato il primo piano di un occhio nell'atto di sbattere la palpebra, con una camera ad alta velocità che permette di registrare duemila fotogrammi al secondo. Visionato a velocità regolare, il video consente di notare i singoli particolari del movimento: il muscolo che si tende per poi rilassarsi, le lacrime che circondano il bulbo durante il movimento e, persino, la parziale dilatazione della pupilla in una frazione di secondo. I battiti di palpebre dell'osservatore scandiscono la visione dell'opera. Per tutta la durata della ripresa, l'occhio non è mai completamente aperto, la sua posizione si attesta piuttosto su una visibilità limitata e parziale. Non solo. Focalizzare l'attenzione sul battito della palpebra significa esaltare un tempo inutile, rendere visibile lo spazio interstiziale alla normale visione.

La documentazione videografica diventa, proprio in questi anni, il necessario strumento di registrazione del reale che permette anche ad eventi

¹⁶⁴ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁵ Cfr. M. McLuhan, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1998.

effimeri, non replicabili, di essere mantenuti nel tempo.¹⁶⁶ In egual modo, il video, si configura come il nuovo medium da esplorare, il dispositivo privilegiato per la produzione di immagini in movimento che solleticano il bulbo oculare e non solo. Nel caso di *Dots 1 & 2* (1965) di Paul Sharits e *Artype* (1966) di George Maciunas, sulla pellicola sono impressi in successione dei giochi di forme circolari e poligonali, che alternano luce e ombra nel medesimo fotogramma, ottenendo un'intermittenza simile alla sensazione di luminosità stroboscopica. Per l'ennesima volta la vista è costretta a subire enormi stress, che trapassano la superficie dell'organo e si spingono in profondità a livello nervoso, provocando brevi e temporanee alterazioni della visibilità, riverberi e false ombre, analoghe a quelle provocate dallo sguardo diretto dei raggi solari.

Tali ricerche sulla percezione corporea e cognitiva, esasperata a livelli ipnotici sono state la base di alcuni esperimenti del cinema d'avanguardia come *Diagonal Symphonie* (1921) di Viking Eggeling, *Rhythmus 21* (1921) di Hans Richter, fino al successivo e universalmente noto *Anémic Cinéma* (1926) di Marcel Duchamp.

L'opera di riappropriazione dell'integrità sensoriale non si esaurisce con il depauperamento della vista, ma si occupa di fornire nuovi stimoli agli altri sensi, quelli più dimenticati dalla società e dall'arte.

Nuovi stimoli o piuttosto vecchi stimoli dimenticati, caduti nell'oblio perché tritati da una quotidianità anestetizzata, vittima di un ritmo ripetitivo e noioso.

Il tangibile si colloca a tutto diritto nella lista dei sensi accantonati, pur rappresentando il sensibile per antonomasia. Se è vero, infatti, che il tatto non è dotato di un organo specifico e deputato unicamente alla percezione, è altrettanto vero che tale capacità è diffusa su tutto il corpo. Identificando l'epidermide come mediatore della tattilità, ne consegue l'impossibilità di parlare di un organo del corpo e, semmai, di dover definire il corpo tutto come organo percettivo.

¹⁶⁶ Si pensi all'esperienza di Gerry Schum nei confronti della *Earth Art* o *Land Art*, piuttosto che alla registrazione dei primi eventi corali di carattere performativo (R. Barilli; M. Calvesi; A. Emiliani; T. Trini (a cura di), *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni*. 3° Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Museo Civico, Bologna, 31 gennaio – 28 febbraio).

Pur tuttavia, pare che, a meno che non ne siamo costretti da una menomazione, siamo meno attenti al tatto che al visibile e al sonoro. Ciò avviene forse perché non esiste un'arte che se ne serva e che ci induca a fruirne, perché non esiste un'arte del atto che possa rivendicare la medesima autonomia e dignità della pittura e della musica?¹⁶⁷

Ebbene le rivendicazioni di un'arte tattile sono parte integrante della rivoluzione estetica novecentesca, che non si accontenta di indurre una sensazione tattile attraverso la rappresentazione veridistica del reale, ma si appresta a creare opere dedicate ai polpastrelli. Il Futurismo è, anche in questo caso, eccellente anticipatore e iniziatore di una poetica della sinestesia, a cui è dedicato persino un manifesto.

«Mentre gli occhi e le voci si comunicano le loro essenze, i tatti di due individui non si comunicano quasi nulla nei loro urti, intrecci o sfregamenti. Da ciò la necessità di trasformare la stretta di mano, il bacio e l'accoppiamento in trasmissioni continue di pensiero. Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani. Questa educazione è lenta, ma facile, e tutti i corpi sani possono dare mediante questa educazione, risultati sorprendenti».¹⁶⁸

L'idea che il torpore di cui sono vittime sensi come il tatto sia una malattia, non resta una sterile denuncia, si provvede per tanto a professare la necessità di una cura che deve avvenire attraverso una terapia della sensazione.

Nelle *Tavole Tattili* di Marinetti, Prampolini e compagni, distribuite durante le serate futuriste, venivano accostati tessuti dalla diversa tramatura, cotone, metalli, legno, e molti altri materiali capaci di fornire una sensazione alla mano che li avesse toccati. E, precisamente nell'interpretazione della loro fruizione, sta la portata innovativa di una partecipazione attiva dello spettatore e della sua sfera sensoriale all'opera d'arte. Cosa che accade altresì con alcuni ready made dadaisti, nati con l'intenzione di essere toccati, usufruiti.

¹⁶⁷ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, op. cit., p. 117.

¹⁶⁸ F. T. Marinetti, *Il Tattilismo* in L. De Maria, *Marinetti e i futuristi*, op. cit., p. 247.

Nel versante Fluxus l'opera che per anotomasia stabilisce un rapporto di interazione basato sulla tangibilità è il *Finger Box* (1964) di Ay-o. La "scatola per dita" prodotta in serie e contenuta all'interno di una valigetta, è un esercizio di allenamento per polpastrelli, proprio come quelli a cui inneggiava Marinetti nel manifesto del tattilismo. I finger boxes, presentati in gran numero, sono dei cubetti di legno contenenti materiali di varie consistenze, dotati di un piccolo foro sulla base superiore. La fessura è protetta da un soffietto ed è quindi impossibile vedere, o anche solo intuire il contenuto, che va esperito con le dita. *Valoche/ A Flux Travel Aid* (1960-75) di Brecht, è un contenitore con ventisei palline diverse e giochi come la pallina del volano, nastri di gomma. È basata sul tentativo di una comunicazione tattile e cutanea dell'oggetto, creando un'esperienza interpenetrativa. Alla evidente valenza esemplare in quanto addestramento del tatto, è legata una prepotente dimensione ludica dal carattere infantile che è denominatore comune della ricerca fluxista.

Per *The Finger Book of Ancient Language* (1982) di Alison Knowles, il discorso si allarga e il tirocinio a cui si sottopone il senso del tatto passa ad una fase di maggiore complessità. Il volume raccoglie caratteri provenienti da svariati alfabeti, correnti e fuori corso, rappresentati attraverso un sistema analogo al Braille, in rilievo rispetto alle pagine che li accolgono. Con gli occhi chiusi, quindi solo con l'aiuto dei polpastrelli, si è chiamati a riconoscere, come in quiz, le lingue diverse a seconda delle lettere toccate.

Sempre seguendo il percorso di addestramento futurista mutuato da Fluxus, l'esperienza tattile passa attraverso la conoscenza del corpo umano, proprio o altrui che sia, ovviamente toccandolo. Il solito Maciunas sponsorizza la *Fluxus Smile Machine*, divaricatore a molla da infilarsi alle estremità delle labbra per ottenere un'abnorme dilatazione della bocca. Larry Miller nel *Orifice Flux Plugs*, inserisce una serie di strumenti come supposte, preservativi, sigari, atti alla stimolazione di tutti gli orifizi di cui è dotato il corpo umano. In *Cut Piece* (1964) Yoko Ono lascia che il pubblico-performer la spogli, tagliando il vestito che indossa con delle forbici, fornendo una possibilità mediata di interazione tra i corpi. Marina Abramovic in *Rythm 0* nel 1974, lascia al pubblico la scelta dell'oggetto con cui interagire nell'approcciarsi al corpo stesso dell'artista (nella

lista vi sono anche oggetti contundenti e armi cariche). L'oggetto si fa protesi dell'epidermide passando da oggetto materiale a oggetto sensibile, capace di condurre sensazioni tattili.

L'annusare, l'odorare, lo sniffare assumono il ruolo di esperienza artistica tanto quanto il vedere e l'ascoltare. I sensi rivisti alla luce di un ordine orizzontale hanno medesima importanza e uguale valore, non devono essere schiavi del monopolio di un unico senso.

Che i sensi siano oggetto di studio nelle ricerche delle avanguardie storiche è ormai scontato, ma quali siano i particolari riferimenti ad ogni singolo senso è utile ricordarlo. Con *Belle Haleine. Eau de Toilette*, Marcel Duchamp dà il suo apporto alla causa dell'olfatto.

Come i primi ready-made di Duchamp, anche *Rose e Haleine* destabilizzano lo spettatore generando uno straniamento percettivo e trasformando lo stupore del colpo d'occhio iniziale in confusione e diffidenza. Nel nome *Belle Haleine* è presente il duplice segno visivo e linguistico [...]. *Belle Haleine* (letteralmente 'bel respiro') nella pronuncia francese fa pensare a "Belle Elena", così come *Eau de Toilette* ('acqua di velo'), può ricordare "acqua d'olezzo".¹⁶⁹

Il prodotto reclamizzato dal viso dell'artista francese, che per l'occasione prende fattezze femminili, induce una fruizione olfattiva, dando per di più l'attestato di artisticità all'odore sgradevole.

Per *Smell Chess* (1964-65) di Takako Saito, ed entriamo nel mondo Fluxus, è la scacchiera, tanto cara a Dada, che diventa il veicolo di stimolazione. Il giocatore vive un rapporto intimo con le pedine poiché queste vengono "sniffate" per determinarne l'identità. Le piccole e affascinanti bottigliette sono portatrici di una sensazione radicalmente interiore, che va direttamente dal naso al cervello, come spiegano le teorie scientifiche in materia.¹⁷⁰

Nelle fila del Dadaismo, e in particolar modo nella frangia tedesca, milita colui che può essere definito l'ambasciatore della rivivificazione dell'odorato in

¹⁶⁹ F. Naldi, *I'll be your mirror*, Cooper Castelvechi, Roma 2003, p. 21.

¹⁷⁰ A proposito si veda M. Merlau-Ponty, in *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

campo artistico, Kurt Schwitters. Proverbiale la sua attenzione per banalità e immondizie, straordinaria la sua intuizione di uno spazio artistico ambientale, ma assolutamente di primo piano il suo *modus operandi*, le cui conseguenze cozzano con le indagini intorno alla sinestesia. Se il ready-made duchampiano aspira a sollecitare meccanismi cerebrali, «gli assemblage polimaterici di Schwitters ne sollecitano invece la rete polisensoriale stimolando, accanto alla visione, reazioni tattili, olfattive motorie in un ambito sinestetico che attinge alle origini animalesche dell'uomo, facendolo regredire ad una condizione primaria di corpo ottuso, puramente prensile e percettivo».¹⁷¹ Nel suo capolavoro, il *Merzbau* [fig. 60], l'artista tedesco ricrea un ambiente percorribile, ricco di continui stimoli per il naso, dall'odore delle vernici alla putrefazione di materiale organico, da contenitori di urine ai materiali combustibili.

La stessa nozione di environment multi percettivo ricercata da Maciunas e dai suoi nel *Fluxlabyrinth*. In una struttura completamente oscurata allo sguardo esterno, lo spettatore era invitato ad entrare per ritrovarsi imbottigliato in un percorso ad ostacoli, proprio come quelli dei Luna Park, in cui una delle prove consisteva nel passare attraverso un mucchio di sterco di elefante. Affrontare la sgradevolezza di fetidi odori e puzze, costantemente presenti nella vita quotidiana, funge da rito di congiungimento con le sostanze prodotte dal corpo. Una delle opere più famose di Piero Manzoni, artista vicino a Fluxus per età ed intenti, è *Merda d'Artista*, costituita da barattoli di latta contenenti le feci dell'artista stesso. Ben Vautier, artista ed esegeta della falange Fluxus, pone tra i suoi tableaux vivants in vendita nel suo spaccio d'arte, il *Laboratoire 32* a Nizza, *Geste: Vomir*.

L'utilizzo di corpi e sostanze deperibili come mezzo di composizione dell'opera d'arte continua oggi ad essere pratica diffusa. In certa parte del lavoro di Damien Hirst, in cui scegliere ali di farfalla o cenere e mozziconi di sigarette come parte integrante dell'opera d'arte, ha come inevitabile conseguenza una forte componente olfattiva. Allo stesso modo in alcune sculture di Jan Fabre completamente rivestite di insetti di vario genere che, fruite a distanza ravvicinata, provocano ribrezzo a causa dell'intensità dell'odore emanato.

¹⁷¹ F. Alinovi, *Dada anti-arte e post-arte*, op. cit., p. 80.

3. Fluxus oltre Fluxus

La grande eredità di Fluxus è riscontrabile in diversi momenti, dagli anni immediatamente successivi al suo sviluppo fino ad oggi. Per tentare di delineare la trama delle influenze mi sono mosso in direzioni diverse, seppur parallele. C'è prima di tutto una linea storica, *filologica* che, prendendo come termine ad quo il 1978 (morte di Maciunas), si sviluppa attraverso l'azione di coloro che operano a stretto contatto con il nucleo originario. È il caso della mostra Young Fluxus curata da Ken Friedman e Peter Frank nel 1982 e delle numerose esposizioni organizzate da René Block. In questo ambito si collocano anche gli eventi di celebrazione, gli anniversari del celebre festival del 1962, spesso luogo di memoria, ma a volte anche strumento di indagine del presente. Nella mostra *Fluxus und die Folgen* tenutasi a Wiesbaden nel 2002 Block presenta le ricerche di artisti come Rirkrit Tiravanija quale seguito dell'attitudine iniziale. Una seconda linea che potremmo definire *critica* indaga, attraverso l'operato di critici e studiosi, le costanti poetiche e le affinità linguistiche di artisti o gruppi successivi che dimostrano di aver introiettato la matrice fluxista. I primi tentativi in questo senso sono molto precoci, riscontrabili in mostre come *Happening & Fluxus* a cura di Hans Sohm e Harald Szeeman o *Fluxshoe* a cura di Ken Friedman e Mike Weaver in cui al fianco di nomi noti del panorama Fluxus si accompagnano Henri Chopin, Genesis P-Orridge e Cosey Fanni Tutti (Throbbin Gristle), Carolee Schneemann, Endre Tot e altri. Sono molti i riferimenti interni ed esterni al visivo che seguono questa interpretazione da Christian Marclay ad Erwin Wurm, dagli Einstüzende Neubauten ai Granular Synthesys.

Una terza linea, parallela alle precedenti, che chiameremo *divergente* segue un percorso incentrato su alcune idee centrali della pratica Fluxus, analizzando le sue influenze sulle operazioni di critica e messa in discussione del mondo accademico, di autoproduzione e promozione non convenzionale, di costruzione di un sistema indipendente di relazioni internazionali. In questo senso sono state utili letture dei testi di Stewart Home che recuperano trattazioni critiche sull'avanguardia ponendo Fluxus in un fil rouge novecentesco tra CoBrA,

Situazionismo e movimenti controculturali come il Punk o l'ambiente Hacker (Open Source).

3.1 Mostre, festival, anniversari

Il 1970 è un anno di grande evoluzione per Fluxus, il flusso è certamente inarrestabile, si propaga in una sorprendente gamma di attività per tutto il decennio fino ai primi anni '80.

La varietà di eventi di cui si compone questo periodo è talmente eterogenea che diventa quasi impossibile seguire tutti i fili: mostre documentarie, spettacoli e concerti non aiutano certo a dare una forma riconoscibile e faticano anche a tracciare un'effettiva mappa della diffusione delle idee Fluxus.

Tuttavia un dibattito interno e intorno a Fluxus sulla possibilità di poter circoscrivere l'azione del gruppo sopravvive sotto forma di dibattiti, lettere, organizzazione di cataloghi, raccolte e tour espositivi. Si possono osservare almeno due versioni di Fluxus: una equivale a ciò che più assomiglia ad movimento artistico convenzionale, circoscritto da importanti mostre retrospettive e documentato da pubblicazioni ufficiali, l'altra è una rete internazionale di artisti - tra cui militano alcuni di coloro che formarono il "nucleo originale" - legati, oltre che dall'amicizia, da una prassi operativa, un *modus operandi* capace di andare oltre le singole differenze.

Il decennio si apre con il primo grande tentativo di storicizzare Fluxus ovvero la mostra e il catalogo *Happening & Fluxus* tenutasi presso la Kölnischer Kunstverein.¹⁷² Gli happening in quel momento sono un fenomeno riconoscibile, forti delle descrizioni fornite dai protagonisti, Kaprow su tutti, e della fortuna internazionale, Fluxus lo è decisamente meno.

Dalla volontà di associare le due forme già nel titolo nasce un questione di distinguibilità, che non si limita alla necessità di non proporre una parità stilistica, ma dovrebbe enfatizzare le multiformi attività e i vari fronti di azione di Fluxus.

¹⁷² Cfr. H. Sohm, H. Szeemann, (a cura di), *Happening & Fluxus*, op. cit..

Il fatto che alcuni artisti sono stati sconvolti da questa identificazione dimostra che le questioni intorno ad una definizione di Fluxus (chi può definirlo, su che basi può essere definito), continuano anche a distanza di anni dalla scrittura dei manifesti.

Il collezionista Hans Sohm insieme ad Harald Szeemann, co-curatore e direttore della Kunsthalle, allestiscono un'importante e imponente mostra, la cui realizzazione è irta di difficoltà e antagonismi personali: i gruppi che fino ad allora avevano lavorato fianco a fianco a New York e in Europa rendono manifeste le differenze teoriche e pratiche, cercando di sottolineare i punti di distanza da cui deriverebbe la singola originalità. Le questioni di principio però non ottendono la sensazione che ciò che viene generato è un documento che è diventato una pietra miliare nella storia di Fluxus. Oltre ad una ragionata cronologia di azioni ed eventi dal 1959 al 1970 che per la prima volta descrive in modo organico un periodo complesso e multiforme, il catalogo della mostra include una bibliografia generale che copre lo stesso arco di tempo ed offre un comprensivo elenco alfabetico di artisti o gruppi di artisti da Eric Andersen a Zaj, ciascuno presentato con opere, fotografie di documentazione e dove possibile copie anastatiche di testi originali.

Fluxshoe rappresenta un momento di cambiamento, oltre che essere la seconda mostra Fluxus a svolgersi nel Regno Unito. Pur essendo un caso poco noto, si configura come un esempio affascinante e un'esemplare opportunità di comprensione di come Fluxus sia sopravvissuto negli anni '70. Può essere considerato quasi come un campione della diffusione di Fluxus, della sua crescita, della sua mutazione, che nel corso del tempo si è sviluppata a seconda dei luoghi, delle persone e delle contaminazioni incontrate. La natura provinciale, esterna al sistema artistico delle azioni di *Fluxshoe* viaggiano in parallelo al destino generale di Fluxus: la manifestazione si svolge fuori Londra e, come gran parte delle attività Fluxus documentate negli anni '70, si colloca lontano dai centri culturali più accreditati.¹⁷³ *Fluxshoe*, ideato dall'artista Ken

¹⁷³ La maggior parte delle mostre organizzate nella seconda metà del decennio non riflette accuratamente il Fluxus eroico del 1960, anche se ogni evento è tenuto a battesimo dalla presenza

Friedman e da Mike Weaver, un giovane accademico che aveva incontrato Maciunas nel 1960 attraverso il suo interesse per la poesia concreta, inizia come un esercizio modesto consistente principalmente di fotocopie di pubblicazioni e documenti, per trasformarsi in una lezione sullo sviluppo generativo dell'idea di Fluxus. Vengono sfruttate le reti di corrispondenza internazionale già create e usate ampiamente da Maciunas, Paik, Brecht e Watts, alle quali vengono aggiunti canali ed indirizzi nuovi che permettono un'interazione diretta e che si configurano come antesignani della comunicazione virtuale.¹⁷⁴

Fluxshoe, che deriva il suo nome da un errore di battitura, è stato uno dei numerosi semi lanciati da Ken Friedman, ed è cresciuto in una sorta di festival itinerante in cui si svolgevano performance dal vivo, venivano esposte opere grafiche e si progettavano pubblicazioni, che includevano decine di partecipanti da i protagonisti della fase eroica di Fluxus ai nuovi adepti.¹⁷⁵ *Fluxshoe* è uno dei primi luoghi di negoziazione tra un'idea "classica" di Fluxus e le nuove direzioni prese dai singoli artisti con le loro ricerche o dai nuovi aggregati. La tesi sostenuta da Ken Friedman è la necessità di un atteggiamento inclusivo, si accostano agli usuali eventi minimali e in stile "haiku", azioni e opere che tendono ad un'estetica neobarocca. Tuttavia, è possibile affermare che l'evento si apre ad una polivalenza, le istruzioni contenute negli *event score* possono essere flessibili come specifiche, è insita nell'evento quindi la possibilità di cambiare forma, di caratterizzarsi come un processo in continua evoluzione che dipende da molteplici circostanze.

È di diverso avviso Davi Det Hompson, egli si pone tra coloro che credono che il

di un fondatore. Oltre alle riunioni annuali di New York, le occasionali adunate, con l'ausilio di Rene Block, la Germania ritorna temporaneamente avamposto Fluxus.

¹⁷⁴ Sono note le teorie che vedono il sistema di corrispondenza organizzato da Maciunas e proseguito negli anni, sottoforma di Mail Art e in altre configurazioni, come progenitore diretto delle reti virtuali che portarono alla nascita di Internet.

¹⁷⁵ Oltre alla grande quantità di pubblico, centinaia di corrispondenti, e migliaia di spettatori si spostano verso la base operativa di Beau Geste Press – una cooperativa editoriale gestita e guidata da Marta e Felipe Ehrenberg, David Mayor ed altri, il tour, sponsorizzato dal governo e da contributi regionali raduna una grande quantità di materiali, documenti e oggetti, inviati da Maciunas o prestati da collezionisti come Hans Sohm. In più in quel contesto vengono presentati artisti che entreranno a far parte della compagine nella seconda e nella terza "wave" come descritto da Dick Higgins tra cui l'artista ungherese Endre Tot, neofiti come Paul Brown, artisti di lungo corso come Stuart Bentsley e l'americana allora residente in Inghilterra, Carolee Schneemann.

Fluxus originale termini con esperienze come la mostra *Happening & Fluxus*, il progetto *Fluxshoe* o la stessa *An International Cyclopedia of Plans and Occurrences* da lui curata presso la Anderson Gallery della Virginia Commonwealth University nel 1973. Nell'evento curato da Hompson si delinea una seconda generazione di artisti interessati a proseguire sulla linea di Fluxus, a fare propri insegnamenti quali l'importanza delle opere e della poetica a scapito della personalità e dell'ego.¹⁷⁶

Un approccio alfabetico e orientato all'individualità del singolo artista è stato utilizzato alcuni anni prima da Harry Rune, nel suo indice completo e di ampio respiro *Fluxus The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*.¹⁷⁷ Il volume, realizzato in seguito alla prima mostra di Fluxus alla Galleria A in Amsterdam nel 1976, fornisce una lettura estesa ed espandibile di Fluxus in cui, lungi dalla eccessiva rigidità delle selezioni operate dalle visioni troppo legate all'attività e al pensiero di Maciunas, si compone attraverso un ventaglio inclusivo il panorama fluido capace di connettere figure a margine come Marcel Alocço e personaggi tradizionalmente controversi come Joseph Beuys, fino alle aperture su esperienze come quella di Maurizio Nannucci.

Sulla stessa linea si colloca anche se in misura più ridotta *Fluxus International & C*, mostra tenutasi nel 1979 al Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain di Nizza. In questa occasione vengono aggiunti, secondo la definizione di nuovi collaboratori, alla già ampia lista di artisti Fluxus John Armleder, Patrick Lucchim e gli altri membri del Ecart Performance Group. Dotato di testi autografi degli artisti, event score e di un saggio di Charles Dreyfus, il catalogo è uno dei primi sforzi critici presto che intendono analizzare Fluxus storicamente, stilisticamente e sotto il profilo teorico, attraverso l'organizzazione di una classificazione complessa, in cui il movimento è restituito nelle sue diverse sfaccettature.¹⁷⁸

¹⁷⁶ S. Anderson, *Fluxus, Fluxion, Fluxshoe: The 1970s* in K. Friedman, *The Fluxus Reader*, op. cit., ora in <http://www.artandeducation.net/announcement/fluxus-reader-free-digital-edition>.

¹⁷⁷ H. Ruhè, *Fluxus The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Galerie "A", Amsterdam 1976.

¹⁷⁸ D. D. Hompson, (a cura di), *Fluxus International & C*, Multhipla, Milano e Direction des Musées di Nizza 1979.

Accanto al riconoscimento istituzionale offerti da queste prime imprese storico critiche - una prima retrospettiva, un anniversario e il lancio pubblico di una collezione privata – il dinamismo e la carica propulsiva di Fluxus vengono a svanire proprio intorno al 1970.¹⁷⁹

Dopo la morte Maciunas nel 1978, tali eventi come *George Maciunas Memorial Collection* al Dartmouth College Museum & Galleries servono più che altro a consolidare sia la percezione che Fluxus sia realmente finito ad un certo punto nel corso del 1960, sia che, con il decesso dell'artista lituano, anche l'alone dello spirito fluxista si disperda.

L'aumento della popolarità dei libri d'artista, un uso crescente del sistema postale internazionale come mezzo artistico e di diffusione, e l'espansione capillare delle idee Fluxus al di fuori del sistema delle gallerie si verifica contemporaneamente e nello stesso periodo in cui si svolgono le mostre: il Fluxus eroico si è formato intorno alle pubblicazioni, e i concetti di partecipazione e coinvolgimento sono stati promossi a cominciare da riviste come *Dé-coll/Age* di Vostell e progetti editoriali come la *Something Else Press* di Dick Higgins. Negli anni '70 accanto a tutte le pubblicazioni su giornali e riviste indipendenti,¹⁸⁰ Fluxus riceve l'attenzione delle testate più accreditate nel sistema artistico. Nel 1978 il numero monografico dedicato da *Flash Art* unisce interviste e testi di alcuni dei protagonisti come George Brecht, Henry Flint, Wolf Vostell, i commenti di Dick Higgins, Ken Friedamn e Charles Dreyfus.

Il ruolo delle forze esterne che contribuiscono a mantenere la vitalità di Fluxus è particolarmente forte nel contesto italiano. In particolare, l'impresa editoriale chiamato *Pari & Dispari*, che è stato condotta dalla collezionista e mercante Rosanna Chiesi in collaborazione con Gianni Sassi nel 1970 a Reggio Emilia, consisteva essenzialmente di una casa con cortile e fienile sperduto dove gli artisti potevano andare e produrre edizioni. Non solo artisti Fluxus, ma anche esponenti

¹⁷⁹ Gli eventi che sono stati esaminati dalle riviste internazionali tendevano ad essere considerati come divertenti ricordi, rinascite, reincarnazioni di Fluxus, con poco contributo di innovazione rispetto agli anni Sessanta.

¹⁸⁰

di tendenze affini e contemporanee come Hermann Nitsch e altri, si ritrovavano a vivere e lavorare a Reggio Emilia, spesso per vari settimane o mesi durante per alcuni soggiorni. Le edizioni erano spesso difficili da produrre, così di tanto in tanto il lavoro veniva spalmato su più anni, il che richiedeva agli artisti tornare più volte. In questo modo, Pari & Dispari ha ricostituito una comunità di artisti che consisteva nella gran parte degli artisti associati a Fluxus e ha svolto un ruolo fondamentale nella prosecuzione dello spirito di gruppo.¹⁸¹

La spina dorsale delle attività italiane durante il 1970 e quella quantitativamente più proficua sono le edizioni Conz. Gestito da Francesco Conz, imprenditore e collezionista di Verona, è molto attivo negli anni '70 sostenendo l'attività di artisti appartenenti a Fluxus, al Gruppo Zaj spagnolo e ad altre tendenze concettuali d'oltreoceano.

È legato alla grande comunità di Fluxus attraverso il concetto di intermedia e attiva una stretta collaborazione sia con i singoli artisti Fluxus, che con l'intero gruppo. In aggiunta alle edizioni, Conz ha esplorato l'identità individuale di ogni artista commissionando la produzione di opere feticcio, oggetti di uso comune appartenuti all'artista che venivano elevati ad opere d'arte con atteggiamento autoironico rispetto alla figura del collezionista che intende interagire a tutti i costi con la vita degli autori.¹⁸²

Alla fine del decennio '70 si incrociano diverse manifestazioni, impossibile e poco utile elencarle tutte, mostre ed eventi dai quali nascono una serie di emanazioni che influenzeranno i decenni successivi. L'anno 1981 vede l'imponente lancio pubblico della Silverman Collection,¹⁸³ in anticipo di un anno sulla celebrazione del ventesimo compleanno ufficiale. L'anno successivo infatti si tiene *Wiesbaden Fluxus 1962-1982. Eine Kleine Geschichte von Fluxus in Drei Teilen*, l'evento composto di tre esposizioni ed un simposio curato da René Bolck che apre la via degli anniversari. Nei cataloghi generati da questo turbinio di

¹⁸¹ La comunità raccolta intorno a Rosanna Chiessi ha proseguito i suoi incontri a Capri in quella che è stata rinominata Fondazione Chiessi. Cfr AA. VV., *Pari & Dispari. 25 anni di seduzione*, catalogo della mostra, Sala Giardino Civici Musei, Reggio Emilia 1995.

¹⁸² Cfr. V. Dehò, (a cura di), *Fluxus Jubileum. L'ultima avanguardia del Novecento nelle collezioni venete*, catalogo della mostra, Palazzo Giacomelli, Treviso, Grafiche Antiga, 2012.

¹⁸³ J. Hendricks, (a cura di), *Fluxus etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan 1981.

attività storica si è tentato più volte di risolvere il problema critico attraverso cronologie ed elenchi alfabetici, ma ciò che risulta più chiaro è l'esistenza di diversi punti di vista su Fluxus, i quali a volte si presentano come antitetici.

Il ventesimo compleanno Wiesbaden, ricco di contraddizioni, argomenti e di atmosfere festanti, si pone in netto contrasto con l'idea di Fluxus presentata dalla Silverman Collection, che passa esclusivamente attraverso il "puro processo" organizzativo di George Maciunas.

La Silverman Collection viene mostrata al pubblico con un'esposizione allestita presso il Cranbrook Academy of Art Museum ponendo particolare attenzione agli oggetti, agli ephemera, ai multipli raccolti da Gilbert e Lila Silverman. In questo incredibile corpus di documenti e materiale grafico, si rende esplicito il ruolo di Maciunas e la sua attività aggregativa che nel tempo è stata capace di creare un "brand" all'interno del quale in realtà si muovevano ricerche artistiche diverse, quando non distanti. Come abbiamo più volte evidenziato e come sottolinea Simon Anderson una lettura univoca di Fluxus è impossibile, così come sarebbe quanto meno rigido appoggiarsi ad un unico punto di vista, sia esso direzionato dagli Stati Uniti all'Europa o viceversa. La visione offerta dalla Silverman Collection rischia di cadere nelle strette maglie del criterio museologico che è allo stesso tempo il suo punto di forza.¹⁸⁴

Secondo Hannah Higgins la visione propugnata dalla collezione, dalle pubblicazioni correlate,¹⁸⁵ nonché dal testo da un testo di Clive Phillpot, è eccessivamente legata alla figura di Maciunas, al quale non si può non riconoscere un ruolo di coordinazione, senza assumere il suo pensiero come unico riferimento per il gruppo. Sono questi gli anni in muovono i primi passi alcune posizioni che si configureranno come contrastanti, quando non opposte, dirette all'inclusione

¹⁸⁴ Secondo Simon Anderson infatti il punto di vista centrato su Maciunas e sulla città di New York non può rendere giustizia al tipo di Attività Fluxus americani che si sono sviluppate sulla costa occidentale, al di fuori di New York, o anche attraverso di Charlotte Moorman New York Festivals della Avant-Garde, che Maciunas deprecato quasi ossessivamente, a quanto pare, tuttavia, ha continuato a espandere il Fluxus canon quasi fino alla sua morte, compresi gli scherzi dei media come Dodici grandi nomi, di aprile 1975, l' sviluppo del Fluxlabyrnmth, e la tradizione continua di riunioni di Capodanno – un tradizione denigrato da Tomas Schmit come «parti scherzose con bevande colorate e cibo manipolato.

¹⁸⁵ Ci si riferisce ai testi *Fluxus Etc*, *Fluxus Addenda I e II* tutti curati da Jon Hendricks per Silverman Collection.

totale con il rischio della confusione o alla estrema selezione rea di non fotografare lo spirito originario.¹⁸⁶

La celebrazione ironica offerta dall'anniversario di Wiesbaden nel 1982 cerca di riproporre lo spirito essenziale dei primi festival invadendo tutta la città, occupando non solo il museo da cui tutto aveva avuto origine, ma anche la Nassauische Kunstverein e la galleria Harlekin Art, e proponendo un percorso itinerante che tocca Kassel e si chiude alla Daadgalerie di Berlino, includendo sessioni di performance storiche e di recente produzione.

Questa manifestazione fa da apripista a tutti gli anniversari che seguono e che con scadenza decennale continuano ad offrire occasioni di ampliamento e sviluppo di una comunità di artisti che non rappresenta né il Fluxus descritto nella maggior parte delle pubblicazioni saggistiche e manualistiche, centrata su oggetti multipli e testi senza fine, né il "Fluxus eroico" storicamente e filologicamente descrivibile. L'idea di presentare negli eventi di apertura reinterpretazioni di performance storiche accanto ad azioni concepite per l'occasione, così come la presentazione nelle pagine del catalogo di opere risalenti agli anni '60 affiancate a lavori elaborati per la mostra, contribuisce a rafforzare l'immagine di un Fluxus unico, vago, indescrivibile senza precisi contorni storici e, a volte, senza peculiarità stilistiche.

Gli anni Novanta si aprono con uno degli eventi più ricchi e completi mai dedicati all'analisi del gruppo. La mostra *Ubi Fluxus Ibi Motus* a cura di Achille Bonito Oliva, occupa un padiglione alla Biennale di Venezia nel 1990 viene realizzata con la collaborazione di Gino Di Maggio, un sostenitore importante e relativamente recente di Fluxus. Il suo testo critico nel catalogo suggerisce che un patrimonio italiano, riscontrabile nel Futurismo e nel Rinascimento, sia essenziale

¹⁸⁶ Hannah Higgins riporta le posizioni di Robert Morgan e Bruce Altschuler ad esempio delle critiche ricevute da Hendricks per l'impostazione del catalogo della Silverman Collection. Morgan si schiera contro la decisione di allestire la mostra negli spazi della biblioteca e non nelle sale convenzionali, la trova un'idea che possa relegare Fluxus al di fuori dell'arte. Inoltre il critico affronta la questione del ruolo di Maciunas attraverso un paragone con l'atteggiamento imperativo di Breton. Anche Bruce Altschuler rileva questo problema ma la sua critica del Codex che è apparso producono una critica non solo del libro ma anche della Collezione, poichè rileva che limitare Fluxus a materiale di o raccolto da Maciunas crea una divisione arbitraria nel lavoro di molti artisti.

per la formazione di Fluxus allargando la sfera dei rimandi nel passato ben oltre la costante neodada più volte incontrata. Il titolo della mostra propone addirittura una inversione di lettura, dal presente verso il passato, dal 1990 al 1962, che nel frattempo viene unanimemente identificato come data d'inizio ufficiale. Anche se questa affermazione cerca di sradicare la base storica del gruppo, essa riflette l'impulso "futurista" dell'avanguardia, che ha tentato di rompere con il passato per reinventare il presente e, per estensione, di ridefinire le possibilità per il futuro. Nel catalogo si alternano opere storiche e contemporanee, ma la proporzione è molto sbilanciata sul presente, in più i testi autografi degli artisti danno conto della indefinibilità del movimento, e perseguono l'obiettivo di confondere le acque togliendo ogni punto d'appoggio alla lettura critica. Nello sviluppo di Fluxus così descritto non ci sono svolte o punti di rottura, il gruppo è presentato in modo unitario come non avesse subito modifiche o contraccolpi tanto che Henry Flint dichiara: «Late Fluxus extends through the Eighties to the present».¹⁸⁷

Il 1992 è l'occasione per un nuovo anniversario decennale, che in questo caso viene preso a pretesto per una serie di eventi sia in Europa che in America. Uno degli esempi più indicativi è Excellent (1992), un festival di dodici artisti che celebra 30 anni di attività iniziato al Michele e Uta Berger Fluxeum proseguito alla Nikolai Kirke di Copenaghen e poi alla Malmo Konsthalle. Il «Flux-Blitz internazionale»¹⁸⁸ è stato organizzato dall'artista danese Eric Andersen. L'idea riprende ovviamente il formato che aveva reso noto Fluxus trentanni prima, il festival che nel luogo, nel tempo e nella produzione parla di mancanza di uniformità e mette positivamente l'accento sul pluralismo. Inoltre nel calendario, eventi e azioni vecchi e nuovi sono stati incorporati così da eliminarne la distanza storica. In linea con il *Merchandise of Anonymous* presentato in Danimarca nel 1971, Andersen e Pedersen concepiscono *Good Buy Supermarket!* un luogo in cui a basso prezzo si possono acquistare multipli Fluxus. Alcuni assomigliavano a pezzi unici dagli stessi artisti, altri sembravano multipli storici, e molti si situavano a metà strada fra le due cose, si potrebbe

¹⁸⁷ H. Higgins, *Fluxus Fortuna* in K. Friedman, *The Fluxus Reader*, op. cit..

¹⁸⁸ L'espressione è derivata dallo scritto di Hannah Higgins.

guardare al Geoffrey Hendncks , che ha prodotto sia un multiplo carta cielo e una serie di flux - reliquie , come retraibile mozziconi di sigaretta ultimi da parte di importanti situazioni di Fluxus o ultime bottiglie di vino da altri per l' ultima possibilità - del nuovo lavoro che è nettamente continuo con una storica multipla. Il caso di *Fluxattitudes* in cui le curatrici Cornelia Lauf e Susan Hapgood si ritrovano ad esporre la corrispondenza con gli artisti che non hanno voluto prendere parte alla manifestazione è la dimostrazione che i contrasti sono ancora vivi, e in alcuni casi le interpretazioni critiche non sono gradite e rispedite al mittente.¹⁸⁹

Per *Virus Fluxus*¹⁹⁰ il problema è di scala: quarantuno artisti Fluxus e ventuno artisti Intermedia che presentavano opere storiche in una sezione, curata dal gallerista Chrystal Schuppenhauer, incentrata sugli anni giovanili degli artisti. Le opere commissionate per l'occasione ospitate nello spazio offerto dalla Kaufhof Parkhaus, un garage, in linea con la natura del sito agli artisti è stato chiesto di produrre un'automobile rendendo fin troppo eccessiva l'imposizione curatoriale.

L'idea di presentare Fluxus dialetticamente, come luogo di contesa, invece di un apparente unanimità in Excellent 92 soprattutto nella tappa di New York. In questa occasione viene presentata per la prima volta un metodo di presentazione degli eventi utilizzando il formato *a la carte*, con Ben Patterson in qualità di capo cameriere, che circola tra il pubblico prendendo gli ordini. Gli ospiti seduti ai tavolini, dove si trova un menu in cui sono elencate vecchie e nuove opere di artisti Fluxus presenti e assenti. Tutte e tre le serate a Wiesbaden seguono questo formato, mentre a Copenhagen , l'approccio *a la carte* è stato usato solo una volta, nelle altre serate alla Nikolai Kirke si usavano altri due sistemi: "assumere un artista", per cui il pubblico poteva assumere un artista di minuto in minuto o un'ora

¹⁸⁹ Cfr. C. Lauf, S. Hapgood, *FluxAttitudes*, catalogo della mostra, New Museum, New York 1993.

¹⁹⁰ Cfr. K. Friedman, *Fluxus Virus 1962-1992*, catalogo della mostra, Galerie Schüppenhauer, Colonie, 1992.

eseguire con o per loro, e una maratona di dodici ore costituito in gran parte durata pezzi - in cui una singola nota può essere suonata con l'organo per un'ora, o ogni singola nota suonata cumulativamente tra loro.¹⁹¹

Fluxus Da Capo 1962 Wiesbaden 1992 è organizzato ancora una volta dal gallerista tedesco René Block, che negli anni ha dimostrato grande interesse verso Fluxus e le attività connesse, ha lavorato con molti artisti Fluxus nella sua galleria berlinese tra il 1960 e il 1970.¹⁹²

Anche Block come altri studiosi e commentatori preferisce utilizzare il 1962 come data ufficiale di nascita, ma propende per la produzione contemporanea di artisti Fluxus e sceglie un accento narrativo senza soluzione di continuità. Ciononostante, la specificità geografica e temporale costituisce la premessa curatoriale dietro le feste di anniversario che Block ha organizzato a Wiesbaden e che quindi spostati in altre città tedesche, in particolare a Berlino e Kassel. Da un confronto tra i cataloghi prodotti da Block per queste mostre, si prospetta un cammino verso la creazione di una storia delle attività Fluxus, fino alla presentazioni di artisti che dimostrano una relativa autonomia da questi eventi, tuttavia, la scelta di Wiesbaden, anche se storicamente difendibile come il primo tour locale Fluxus, non fa che creare un senso di arbitrarietà.

Nonostante le limitazioni, la decisione di un blocco per limitare il numero di artisti nel 1992, mentre si alternano figure storiche del nucleo originario e invitati scelti arbitrariamente, la mostra ha concesso una rara opportunità di vedere qualche applicazione nel lavoro di ogni singolo. La scelta degli artisti supplementari prevede anche interessanti esempi delle problematiche già espresse più volte, come la correlazione di lavori Fluxus con artisti che non lo sono e viceversa.

¹⁹¹ L'esperienza di realizzare performance su richiesta diretta del pubblico è tra i primi nel suo genere e definisce nuove prospettive per la partecipazione.

¹⁹² René Block non è solo uno dei maggiori organizzatori a sostegno al gruppo, ma tra le altre cose è direttore del DAAD Künstlerprogramm, l'organizzatore dell'ottava Sidney Biennial nel 1990 nonché autore di numerose pubblicazioni ed eventi dedicati a Fluxus.

Tutta questa visibilità impone anche una revisione critica, si palesa la necessità di ritagliare a Fluxus un posto nella storia dell'arte, come attore di primo piano nella compagine delle Neoavanguardie. Il quarantesimo anniversario nel 2002 è ricco di manifestazioni internazionali da Genova a Madrid, da Bonn a New York che consacrano la popolarità anche mediatica del movimento, con salde radici nelle azioni e nelle boutade dei primi anni Sessanta, spesso riproposte dagli stessi protagonisti.

E veniamo al 2012 appena trascorso interamente costellato di mostre e happening in onore dei cinquantanni passati dal primo e più volte citato festival. Fluxus dimostra di essere stato (e forse di essere ancora) un fenomeno di portata internazionale vista l'incredibile diffusione di esposizioni dedicate che, solo in Italia, si sono svolte o sono ancora in corso presso sedi museali o gallerie di importanza storica di Roma, Genova, Venezia, Treviso, Chiasso, Reggio Emilia solo per citarne alcune. Il quadro italiano si inserisce in un più ampio panorama europeo e mondiale che spinge a riflettere sulla storicizzazione di Fluxus, termine che, come evidenziano numerose dichiarazioni di poetica, contraddice l'attitudine al costante dinamismo più volte enfatizzata dai singoli autori. Ad oggi, infatti, esiste un solo tentativo di costruire un catalogo filologico e ragionato sul movimento e ci si riferisce ovviamente al lavoro compiuto da Jon Hendricks per la George and Lila Silverman Collection, attualmente al MoMA - Museum of Modern Art di New York a seguito di una donazione.

Molte di queste esperienze espositive, soprattutto in ambito italiano, dichiarano la loro parzialità affidandosi ad un localismo che, a giudicare dalle intenzionalità espresse, sarebbe indice di originalità, come a sottolineare il passaggio di Fluxus o di artisti riconducibili al movimento nella città sede della manifestazione.

I rischi dal punto di vista critico sono alti: da un lato la necessità di legarsi alla storia locale impone criteri di selezione delle opere e degli artisti lontani dai codici di una fenomenologia che permetta di collocare Fluxus a livello storico e individuarne i caratteri di originalità; dall'altro rafforzare l'ipotesi di una 'mitologia' degli anni eroici - dal 1959 al 1964 - per alcuni degli artisti significa restringere eccessivamente il campo d'azione escludendo periodi o scampoli di carriera necessari alla comprensione.

3.2 Eredità senza testamento

Fluxus esisteva già prima di avere il suo nome e continua ad esistere oggi come forma, principio e modo di lavorare

Dick Higgins

La corsa sfrenata della meteora Fluxus sembra concludersi con un tragico schianto al suolo. Nel 1978 la morte di George Maciunas si porta via quello spirito di coesione, quella voglia di rinnovare, quella sensibilità avanguardista che, fino a quel momento, avevano caratterizzato il gruppo. Si chiude il sipario sulle adunate internazionali, si arresta la fungosa comparsa di eventi, festival e serate. Fluxus, però, non può morire: è un'attitudine, un modo di intendere il fare arte è in quanto tale non può essere sepolto.

Già nei primissimi anni ottanta, infatti, coloro che credono nella forza rivoluzionaria del movimento, coloro che per cause anagrafiche, fino ad allora, avevano solo potuto guardare, coloro che si manifestano consapevoli delle ripercussioni che il "non movimento" avrebbe avuto sul futuro, tengono vivo il ricordo di ciò che è stato al grido: «Fluxus è vivo e lotta insieme a noi!».

Gli anni di incubazione e i successivi, dalla nascita fino alla svolta del '68, sono stati ricchi, anzi straripanti di manifestazioni in ogni dove, di tentativi di sovvertimento dell'ordine stabilito, tanto da creare un'atmosfera eccezionalmente viva e pulsante, difficile da mantenere ad un tale livello di sperimentazione. È così che alla fine degli anni '60 e per tutta la durata dei '70, le straordinarie innovazioni non fanno altro che ripetere se stesse, stabilizzandosi, alla difficile ricerca di una conferma, osando tradire il "rischia tutto" della fase eroica. Forse anche a seguito di questa inevitabile discesa della parabola Fluxus, l'ingresso negli anni '80 è suggellato da un sentimento di cesura rispetto al passato, che non si sogna nemmeno di dimenticare o di mettere da parte la lezione di Maciunas, ma che tende al superamento dell'esperienza originaria.

Tuttavia è necessario attendere il decennio successivo per avere la chiara dimostrazione che lo spirito che animava il gruppo non è definitivamente perso. Al contrario la travolgente ironia, la critica a quel sistema asfissiante e asfittico, si

converte nella manovra di alterazione del sistema stesso: affinate le armi si è pronti ad intervenire. Contemporaneamente gruppi di ricerca si specializzano nell'azione corale che per la prima volta dopo quegli anni raggiunge larghe fasce di interesse e si conquista la vetrina internazionale contando sui principi che rendevano Fluxus futuribile e primitivo allo stesso tempo, abile anticipatore della contemporaneità e perfetto interprete del passato.

Fluxus è afflitto da carsismo, scompare e ricompare ad intervalli regolari in tutta la storia della cultura, se come dice il suo fondatore il suo spirito è rintracciabile fin nelle iscrizioni lapidee dei Maya, e, passando per la tradizione circense, si spalma in tutta la contemporaneità. Nel Novecento le Avanguardie si sono susseguite ad ondate e, ogni volta che le prime linee attaccavano i baluardi della cultura accademica, Fluxus era con loro. Oggi però l'avanguardia è un fenomeno diffuso che coinvolge larghe schiere d'individui, che riguarda la massa, non è unicamente dominio di pochi eletti che sembrano parlare una lingua sconosciuta, non è proprietà esclusiva del sistema Arte.¹⁹³ Anche Fluxus di conseguenza, con il suo benemerito spirito, con i suoi dettami è uno dei cromosomi che formano il tessuto del presente panorama artistico sperimentale.

3.2.1 *Young fluxus e fluxismo*

Music like you've never seen before and
art like you've never heard before
Cristian Marclay

Uno dei primi eventi che seguono lo spartiacque del decesso di “Mr. Fluxus”¹⁹⁴ è la mostra *Young Fluxus*. Ken Friedman e Peter Frank si occupano di riunire un gruppo di artisti il cui *modus* è strettamente influenzato da quella degli storici componenti della squadra originale. Non si tratta di una tarda ricompensa per gli

¹⁹³ Cfr. M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.

¹⁹⁴ *Mr. Fluxus* è l'appellativo che viene dato a George Maciunas in diversi testi a lui dedicati, tra tutti G. Turner; R. Malakauskas; S. Helgason, *Looking for Mr. Fluxus. In the footsteps of George Maciunas*, Art in general, New York 2003.

esclusi, di un novello *Salon de Refusé*, e neanche si avvicina ad un premio di consolazione per chi, pur avendo dimostrato grande impegno, non è riuscito a stare al passo con i protagonisti. Si tratta piuttosto del primo tentativo di dichiarare conclusa la cosiddetta fase eroica del fenomeno e di affacciarsi ad una nuova ondata di artisti carpendone i tratti i comuni e le eventuali discrepanze con il Fluxus storico.

The title “Young Fluxus”, was selected because it is entertaining and because it suggests the spirit of this show. [...] To catch the spirit of their work (the artists), the notino that they are related to (or, in some way, part of) Fluxus, and that they all come after the “classic” or “old” Fluxus is precisely what is suggested by the title.¹⁹⁵

L'evento si tiene presso l'*Artists Space* di New York, la città che aveva dato i natali alle prime incursioni, e porta con sé alcuni dei tratti fondamentali di quella che di svilupperà come la *fluxus attitude*. Come è innegabile che coloro che prendono parte a questa iniziale nuova fase abbiano un legame quasi amniotico con il nucleo fondante, altrettanto lampante risulta la percezione che il *fil rouge*, la trama sottesa al loro operato, venga a sostegno della teoria dell'esistenza di un'attitudine fluxista.

Don Boyd, direttore del Fluxus West [*fig. 62*], pur figurando nell'elenco degli artisti invitati, è un elemento a parte del panorama descritto dalla mostra. Incarna virtù sciamaniche, quelle stesse che Beuys diffonde in Europa, a cui si mescolano saperi alchemici e grande interesse per la mitologia. È degno estensore della fusione tra arte e vita, continuatore della strada aperta da Arthur Cravan o Kurt Schwitters. Tra le sue operazioni più riuscite si colloca sicuramente la *Guerrilla Sculpture Squad*. Un organismo ai limiti tra l'anonimato artistico e l'attivismo sociale, la cui struttura si allaccia alle corporazioni romanzesche da *Fight Club*.¹⁹⁶ Lo scopo della squadra è quello di collocare opere scultoree in spazi pubblici nottetempo, con ovvi risvolti provocatori e sovversivi. La pratica della affissione

¹⁹⁵ K. Friedman, *Young Fluxus: some definitions* in P. Frank; K. Friedman (a cura di), *Young Fluxus*, catalogo della mostra, Artists Space, New York 1982, p. 17.

¹⁹⁶ Cfr. C. Palahniuk, *Fight Club*, traduzione di Tullio Dobner, Mondadori, Milano 2003.

illegale e notturna di opere di svariati materiali (aerosol art, poster art, sticker art) è una delle più diffuse strategie di creatività spontanea che si definiscono come la più fervida sperimentazione artistica legata all'ambiente della strada.¹⁹⁷

Endre Tot, invece, ricopre un ruolo di carattere onorario, è l'inventore di una particolare forma di patafisica,¹⁹⁸ la cosiddetta "TOTalkunst". La sua ricerca è incentrata sul numero 0 e sulle sue implicazioni con il vuoto e la trascendenza. Realizza performance in cui la presenza di oggetto e parola sono necessarie allo svelamento di un meccanismo linguistico-tautologico, rapportandosi con la concettualità di Joseph Kosuth, a cui, nel versante di Tot non è mai negato però un accento ironico. In uno dei *TOTALjois* (1976) una bandiera sventola al soffio del vento mentre sul tessuto che la compone si legge *I'm glad if Berlin wind blows my flag*.

Con Larry Miller si riscopre la tendenza cageana di Fluxus, soprattutto nelle sue declinazioni performative e parodistiche. In *Remote Music* (1976) il calco di una mano in gesso viene calato dall'alto fino a premere sul tasto di un pianoforte. Il controllo a distanza in questo caso è vittima di una serie di variabili che ne demoliscono l'insita sicurezza.

Per Peter Van Riper il collegamento diretto è possibile con il distaccamento nipponico di Fluxus, Hi Red Center, con cui collabora, e ancora prima con il gruppo Gutai. Nelle sue performance e in particolare in *Paper Piece*, l'azione dell'artista modifica la materia, nel caso specifico la carta, provocandone una trasformazione che è essa stessa opera d'arte. In contrasto con il corrispettivo giapponese, però la pregnanza è data al gesto, seppur esteticamente condito con luci atte a valorizzare i chiaroscuri, che sposta l'attenzione dall'oggetto all'atto performativo.

Per concludere l'incursione nella mostra newyorkese è necessario rilevare la presenza di John Armleder (1948). L'artista di origine svizzera è un degno rappresentante del versante prettamente azionista, sia in prima persona che come performer, ma inizia a sviluppare ciò che sarà parte della sua successiva ricerca.

¹⁹⁷ S. Questioli, *Arte Abusiva o dell'abusivismo delle definizioni*, "Exibart.com", 28 maggio 2004, www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=9979&IDCategoria=44

¹⁹⁸ La patafisica o "la scienza delle soluzioni immaginarie e delle leggi che regolano le eccezioni" è la disciplina teorizzata da Alfred Jarry in *Gestes & Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*.

Un'attività pittorica di carattere minimalista che non si chiude dentro i contorni del quadro ma si diffonde nello spazio circostante, contagiando mobili, pareti, oggetti.

Assente dall'elenco ufficiale dei partecipanti a *Young Fluxus*, ma parte attiva della compagine, è Maurizio Nannucci (1939). Si inserisce nel filone concettuale che fa dell'utilizzo della parola la tecnica prediletta di realizzazione dell'opera d'arte.

Infatti, è nel linguaggio che si manifesta la dicotomia tra il segno visibile e la parola effimera, tra la visibilità della parola scritta e l'attrattezza del suo significato. Egli si serve della macchina da scrivere per i suoi "Dattilogrammi", scrive col dito sull'acqua, fa volare la frase "Image du ciel" in coda ad un aeroplano, registra singole "Parole/Words/Mots" pronunciate da passanti e le assembla in poesia sonora.¹⁹⁹

Enunciati che esprimono evidenti tautologie, frasi che private di alcune parole cambiano notevolmente il loro significato. Affianca a questa ricerca la produzione di multipli che sono eredi naturali dei Fluxboxes, dell'opera tascabile e riproducibile, sempre collegati alla riflessione linguistico-semantiche.

Il ventesimo compleanno di Fluxus, il 1982, è l'occasione per un altro evento di transito *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. La mostra riunisce in stile archivistico il materiale relativo agli anni precedenti e, allo stesso tempo, funge da contenitore di nuove edizioni e di repliche delle performance. René Block, curatore dell'evento e animatore dell'omonima galleria, conia un termine che suggella l'influenza di Fluxus sull'odierna cultura visiva, il *fluxismo*.

Apart from the general, almost insurmountable difficulty of attempting to describe or evaluate Fluxus, the task of reporting on it and related activities (Fluxism) in which I was involved in Berlin necessitates a few preliminary remarks. These relate to the peculiarità of the locale, Berlin, and to the circumstance that, despite to the influence of Fluxus on subsequent

¹⁹⁹ A. Hapkemeyer (a cura di), *Stanze. Opere dalla collezione del Museo d'arte Moderna di Bolzano*, catalogo della mostra, Museion, Bolzano 2000.

generations of artists, filmmakers, composers, and directors, it still tends with a weary smile. This may have something to do with the fact that Fluxus, like Futurism, Dadaism, or surrealism, was not a style but a state of mind, not a conspiratorial group of artists but an extremely loose congeries of individuals and outsiders who, at a far remove from the art market, reflected on forms of behaviour and creativity which today certainly deserve to go by the name of art.²⁰⁰

Definire le influenze successive di Fluxus esclusivamente attraverso il suffisso “-ismo” è una contraddizione in termini rispetto a tutte le dichiarazioni di impossibilità di definizione, convalidare l’esistenza di una vera e propria tendenza chiamata fluxismo si pone agli antipodi del valore dell’indefinibilità tanto caro ai suoi affiliati.

Fuori dalle polemiche interne ed esterne²⁰¹ sulla validità e sulla concreta utilità del termine fluxismo, fattore pregnante è l’individuazione di una scia, di un lascito, di un germe che, dalle ceneri del movimento, contagia la ricerca di svariate generazioni di artisti.

3.2.2 Neo-Fluxus

Per gli anni Novanta si potrebbe parlare di una terza e ultima ondata avanguardista del XX secolo che si raccoglie, secondo una terminologia attinta dall’ambito letterario, sotto l’ampio ombrello di significati contenuto in *neo-neoavanguardia*.²⁰² Si assiste infatti alla ripresa quantitativamente e qualitativamente perfezionata di ricerche nate in seno agli anni ’60; il panorama è tratteggiato per lo più dalla normalizzazione delle poetiche di stampo pop e

²⁰⁰ R. Block, *Fluxus and Fluxism in Berlin 1964 -1976* in K. McShine (a cura di), *Berlinart 1961 – 1987*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 1987, p. 65.

²⁰¹ Negli anni si è sviluppata una critica feroce alla teoria di René Block sia da parte degli stessi rappresentanti del movimento sia dai critici che se ne sono occupati. Tracce delle contestazioni si trovano in J. Hendricks (a cura di), *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams Inc., New York 1989 e in J. Hendricks (a cura di), *O que é Fluxus? O que nao é! O porque*, catalogo della mostra, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Brasilia 2002.

²⁰² R. Barilli, *E’ arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000.

concettuali. La scena internazionale appare come un crogiolo di tendenze diverse difficilmente ascrivibili ad un'unica categoria di appartenenza, tanto che l'unica via per risolvere il problema delle definizioni passa attraverso la compilazione di un cruciverba.²⁰³ Insieme però, al ritorno aggiornato di correnti essenziali per la seconda ondata,²⁰⁴ *neo-pop*, *neo-op*, *new geo*, *neo-con*, si profila il delinarsi di una direzione trasversale che, ricalcando le denominazioni precedenti, potremmo chiamare *neo-flux*.

Sarebbe arduo (o impossibile), per i motivi sopra descritti, fotografare gli artisti che si trovano ad operare nella decade dei Novanta²⁰⁵ in uno scatto d'insieme, accomunarli cioè sotto una sola etichetta identificativa. Inoltre, come spesso accade quando si mette in atto il tentativo di definire lo spirito guida di un decennio, è necessario non fossilizzarsi sui punti di partenza e di chiusura della decade, ma assumere un punto di vista flessibile, che retroceda fino quasi un quinquennio precedente e che a volte sfori necessariamente oltre il limite convenzionale del decennio.

Fluxus si dota simultaneamente di molteplici anime, come si è visto in precedenza, l'attitudine fluxista si basa sui principi dell'ironia, sul recupero dell'esperienza ludica infantile, sull'allargamento della sfera sensoriale e sulla dissacrante messa in ridicolo dei fondamenti del sistema Arte. Questa varietà di segni di riconoscimento è riscontrabile, in modo diverso a seconda dei casi, nelle personalità che fanno parte del gruppo indicato come "senza famiglia", in riferimento al fatto che molti artisti di questa generazione sembrano ad uno sguardo superficiale orfani di paternità culturale. In realtà il loro destino è quello di essere figli di molti padri contemporaneamente, questi ultimi, di conseguenza sono chiamati a dimostrare la loro provenienza ogni volta in modo diverso a seconda del gene preminente.

²⁰³ R. Barilli, *Guida al grande cruciverba* in R. Barilli; Dede Auregli; C. Gentili (a cura di), *Anni Novanta*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Arnoldo Mondadori, Milano 1991, p. 11.

²⁰⁴ Con *seconda ondata* si intendono tutte le correnti ascrivibili al clima della cosiddetta Neoavanguardia, impostasi alla critica tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60.

²⁰⁵ La generazione a cui si fa riferimento è quella dei nati "intorno al 1960". Ovviamente come sostiene Renato Barilli, il concetto di generazione è elastico e riunisce autori nati anche qualche anno prima e qualche anno dopo la decade di afferenza. Cfr. R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1991.

Gran parte degli eventi organizzati dai fluxers nei primi anni di attività, proprio a conferma della celebrata influenza cageana, avevano a che fare con il suono e con il rumore. Da Wiesbaden a Nizza sono moltissime le performance che ruotano attorno alla presenza di strumenti musicali, come il pianoforte, e agli strumenti di riproduzione sonora, come i nastri magnetici, interagendo con tali oggetti con atteggiamento decostruttivo. Gli strumenti diventano innanzitutto ready-made e, solo successivamente, secondo l'accezione situazionista del *detournement* essi si configurano come un luogo dove sfogare la comune creatività, colorata nella maggior parte dei casi da azioni distruttive.

È nel suono, nello spazio acustico, che si ritrova la comunità, l'unità tribale, il senso di appartenenza a un gruppo. La vista separa, allontana l'uno dall'altro, esalta l'individualismo; il suono accomuna, rende tutti partecipi di un medesimo processo. Christian Marclay può essere forse considerato l'erede di Fluxus, almeno quanto a senso distruttivo.²⁰⁶

Marclay rompe, rovina, distrugge, si accanisce sugli oggetti (lp, per lo più) alla ricerca di nuove sonorità. I *Record Players* (1984) non sono macchine per la riproduzione di un suono precedentemente registrato. Nel video, infatti, una serie di performer scartano dei vinili nuovi di zecca e cominciano ad utilizzarli per produrre suoni semplici: li sfregano, li strisciano, li sventolano fino a romperli. L'annullamento della melodia, l'affossamento della musica passa attraverso una performance del tutto omologa a molti dei concerti Fluxus dei primi anni.

Non esistono più distinzioni tra le arti e così Marclay si muove liberamente tra i due settori, audio e visivo, seguace della linea Russolo-Cage e antesignano di una vera e propria tendenza del contemporaneo.²⁰⁷ Marclay viene anche identificato come l'inventore del *turntablism*, l'utilizzo cioè del giradischi come strumento musicale di per sé e non come semplice riproduttore di suono. Nel relazionarsi con i turntable il performer si esibisce in una serie di azioni a carattere performativo: *screaching, breaking, bending, warping*. Marclay ha sempre messo

²⁰⁶ F. Cavallucci, *La performance globale*, parte I, "Flash Art", n. 269, aprile-maggio 08, p. 45.

²⁰⁷ *Sound Art* è il termine indicato ad accogliere un gruppo eterogeneo di pratiche che considerano una vasta nozione di suono, l'ascolto e la percezione come prevalente messa a fuoco. Cfr. A. Licht; J. O'Rourke (a cura di), *Sound Art: Beyond Music Between Categories*, Rizzoli, New York 2007.

in relazione il suo interesse per la performance in arte con tutte le ascendenze azioniste e performative della musica rock, con particolare attenzione all'area punk.²⁰⁸

I'm interested in sound that people don't want... For me punk rock was very liberated, and allowed me to play music without studying music...²⁰⁹

La messa in opera della costante “distruttiva” viene spesso lasciata agli attori delle performance, che nel caso di *Footspeps* (1988) sono gli stessi visitatori.²¹⁰ Il pavimento di una galleria ricoperto di vinili recuperati dall'artista è la drum machine affidata ai passi, ai salti di chi entra nella stanza. Sfrigolii, stridii e schiocchi sono la nuova frontiera della composizione musicale generata dagli stessi fruitori.

More Encores è una dichiarazione d'intenti: un disco in cui tutte le tracce sono ottenute da dischi altrui secondo la più classica logica del ready-made. A porre l'opera però su un sentiero nuovo è la post produzione che il medium disco subisce per essere ascoltato. Nel caso della traccia dedicata a John Cage per esempio, il suono è prodotto da vinile ottenuto da parti di altri vinili contenenti i pezzi più famosi del compositore, un collage, un “disco/llage” di parti fisiche diverse mixate e ri-composte. Una pratica che segue la logica della reinvenzione del medium ipotizzata da Rosalind Krauss per quegli artisti che adattano una tecnica artistica esistente ad una nuova funzionalità.²¹¹ Il processo si sviluppa incrociando le logiche che stanno alla base di media diversi che nel caso di Marclay sono il collage e il djing.

La dimensione ludica del rapporto opera/spettatore, il recupero di una condizione infantile legata all'apprendistato del sensorio nei confronti del reale sono

²⁰⁸ J. Gross, *Interview with Christian Marclay*, “Perfect Sound Forever”, marzo 1998, www.furious.com.

²⁰⁹ *Christian Marclay. Artist*, documentario, *Trio*, <http://it.youtube.com/watch?v=4yqM3dAqTzs&feature=related>.

²¹⁰ J. Bush, *Biography*, in “All Music”, www.allmusic.com.

²¹¹ R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

componenti essenziali delle ricerche contemporanee e si spalmano uniformemente nelle elaborazioni di artisti distanti sia geograficamente che culturalmente.

Nell'escogitare strategie di intromissione e successiva destabilizzazione delle logiche che reggono la vita di tutti i giorni Erwin Wurm si è dimostrato piuttosto abile.

La diffusione delle pratiche che utilizzano il concetto come mezzo artistico hanno pervaso l'atmosfera neoavanguardista progredendo su un doppio binario, parallelo e contiguo. Da una parte l'espansione del filone legato esclusivamente all'utilizzo della parola capitanato dalle operazioni di Joseph Kosuth, la falange Art & Language, Poesia Visiva e Concreta.

Parallel to this expansion of the idea of art in 1960s, it was primarily fluxus, Happening and actionism that transformed the concept of sculpture. Interestingly, the otherwise antagonistic forms of concept art and action art have a common artistic practice in one field, namely, the "propositions", "instructions" and "statements" (According to the title of the 1968 book from Laurence Wiener).²¹²

La ricerca di Wurm, visto il suo gradiente azionista, mostra uno stretto legame con la costante performativa e partecipativa, insita o palesemente esplicita, nelle esperienze Happening e Fluxus.

In *Flipper* (1991), il gioco elettronico rimane attivo per l'intero orario di apertura dell'istituzione. L'azione si svolge nel museo ma aspira a liberarsi dall'immobilità dell'oggetto e dall'immaterialità del concetto. Proprio come Vautier che decide di "esporsi", di divenire lui stesso per 15 giorni l'oggetto della sua mostra a Londra,²¹³ Wurm erige un monumento "vivente" al divertimento, una living sculpture che dà vita alla macchina ludica.

Svincolandosi dall'utilizzo di oggetti, seppur attivi e condizionati dalla presenza del pubblico, Wurm muove alcuni passi nel mondo delle istruzioni realizzando un prontuario dal titolo *How to Go from Men's Size L to XL* (1993). Con scansione

²¹² P. Weibel, *Erwin Wurm: Behavioral forms of sculpture* in P. Weibel (a cura di), Erwin Wurm, catalogo della mostra, Hatje Cantz, Graz 200, p 12.

²¹³ La performance a cui ci si riferisce è *Fifteen days in a gallery* compiuta presso il *festival of Misfits* a Londra nel 1961.

giornaliera elenca attività da svolgere e cibi da ingerire per rendere possibile la trasformazione annunciata in copertina. Un percorso che si rivela in assoluta controtendenza rispetto alle dinamiche che regolano la smisurata attenzione al benessere e alla forma fisica ampiamente discussa dai media, e semmai assimilabile alla tragicomica performance filmica documentata in *Super Size Me* (2004). Per quanto le due operazioni possano apparire distanti, l'una posta sotto il sigillo della produzione artistica, l'altra invece orientata alla denuncia e alla sensibilizzazione sociale, entrambe si basano sul rigido rispetto di regole comportamentali, per quanto assurde esse siano. Lo stile della ripetizione, di un percorso sempre uguale a se stesso che modifichi la percezione gustativa o il benessere corporeo è, come si è visto nel terzo capitolo, la molla di Alison Knowles per esempio con *The Identical Lunch*.

Il cortocircuito cerebrale, l'innesco di un pensiero differente²¹⁴ accomuna Wurm a Yoko Ono, in particolare nella realizzazione di oggetti che tramite l'ausilio delle parole generino disorientamento nella comprensione. Se Ono pone uno spillo su di una base trasparente e vi incide le parole "*Forget it*", il tedesco materializza la sua visita in un castello apponendovi una lastra di bronzo che riporta: "*6/7/1997 10:28 Castle Touched*".

A queste prime boutade di Erwin Wurm segue la serie di opere più famose e, forse, maggiormente rasenti al vettore *neoflux* che si cerca di inseguire. Infatti con la produzione legata al progetto *One Minute Sculptures* (performance, foto, video) l'artista effettua una riduzione della durata insita nel concetto stesso di scultura e, contestualmente, fa progredire l'indagine sull'evento di Brecht.²¹⁵

[...] the most conspicuous attribute of these artworks is their insistent unsettling of aesthetics conventions and definitions. Twisting forms and norms, they regularly undermine categorical boundaries. Distinction between body and object, sculpture and performance, animate and inanimate, are blithely blurred. Emphasizing flux and process, Wurm's art adopts the model

²¹⁴ «La catalogazione mediatica si snoda su una scala di eventi sdoppiati in circostanze, da un lato, possibili, realizzabili, anche se con oggettive difficoltà pratiche, dall'altro in eventi inaccessibili se non come possibilità mentali, da eseguire con l'attivazione dei neuroni e del "think different"» in F. Fabbri, *Sesso Arte Rock'n'roll, op. cit.*, p. 206.

²¹⁵ G. Brecht, *Chance Imagery*, Something Else Press, New York 1966 ora in www.ubu.com.

of the reproducible and potentially infinite series, while forsaking the idea of the discrete object.²¹⁶

Ciò che poteva apparire come un limite degli *events* Fluxus, la loro temporaneità, diventa un valore essenziale nelle operazioni di Wurm. Come accade per gli *event scores*, anche le *One Minute Sculpture* hanno una loro corrispondente materiale, gli *Instruction Drawings*. Le istruzioni che, a seconda dei casi, vengono riportate su carta, sulle pareti degli spazi che accolgono le mostre o su gli oggetti stessi utilizzati per le sculture di un minuto, sono il metodo più semplice per allungare la vita delle opere: renderle riproducibili.²¹⁷

Gli *Instruction Drawings* sono diretti allo stesso uomo qualunque (“everyman”) a cui si rivolgevano Maciunas e compagni, e mirano a incrinare la sicurezza e la noia insita nella routine quotidiana.

Why instruction drawings?

How is the message conveyed: through the drawing, the act of reading, or by the instructions? Or is it the used object?²¹⁸

Interrogarsi sulla modalità con cui il messaggio viene veicolato è parte integrante dell’opera, come parte integrante sono tutti i livelli dell’opera stessa (istruzioni, disegni esplicativi, azioni, documentazioni), inscindibili e complementari. Le istruzioni redatte da Wurm richiamano una tipologia conosciuta, quella dei *depliant* informativi e delle regole di sicurezza degli aerei e degli edifici, o riconducibili alle modalità di montaggio di un mobile, di un oggetto in genere. Il linguaggio scarno, il tono imperativo e la sobria costruzione sintattica rispecchiano lo schema degli *event score*, ai quali sono debitori ovviamente anche dell’immancabile contrasto non sense. La differenza che lega le *instruction* di Wurm alla prima tipologia rispetto alla seconda è la presenza del disegno

²¹⁶ R. Rugoff, *Liquid Humor in Erwin Wurm. I love my time, I don't like my time*, Yerba Buena Center for the Arts / Hatje Cantz, 2004.

²¹⁷ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

²¹⁸ J. Sans, *Student: Can a question also be an answer? Socrates: Yes!* in P. Weibel, *Erwin Wurm* (a cura di), *op. cit.*, p. 54.

esplicativo, che viene riportato sui muri degli spazi espositivi o direttamente sugli oggetti necessari alla realizzazione dell'azione scultorea.

[...] although each One Minute Sculpture takes its initial impulse from one of the artist's scripts, the works do challenge the notion of "productivity" and "conservation" – understood as unity of concept or unified purpose – in a utilitarian way. The ridiculous nature of the scripts, as well as the inconsistency of the participant's reenactment explode in a multitude of different directions, eradicating any one sensible or stable interpretation.²¹⁹

In *How to Make a Chicken* (1992) o *How to Make an Ass* (1996) il visitatore è invitato a riprodurre le forme citate nei titoli seguendo le indicazioni dell'artista: sorta di origami però, al contrario della disciplina orientale, si compone con cuscino. Le forme composte quindi, non appena ottenute si disfano continuamente sottoposte come sono alla morbidezza del mezzo utilizzato. La stessa temporaneità dell'opera diviene un valore fondamentale in *Adelphi Sculpture* (1999). Il video realizzato nell'omonimo hotel di Liverpool documenta, con medesimo valore degli scatti fotografici, alcune azioni compiute dall'artista nella sua camera. Stare in equilibrio su una sedia che poggia solo su due gambe, infilarsi penne e matite nelle narici e nella bocca sono dei semplici esercizi di esecuzione di una *one minute sculpture*, ma si rifanno al percorso di recupero della sfera sensoriale individuato nelle opere dei fluxers.

Di nuovo, in *Instructions for Idleness* (2001) è lo stesso Wurm che interpreta fotograficamente le sue istruzioni per l'ozio, dalle quali trapela ironicamente un riferimento alla stile di vita che la convenzione vuole appartenere all'artista. Le foto, i disegni e le istruzioni sono la semplice documentazione dell'avvenuta performance che l'artista interpreta esercitando la possibilità che in realtà è di chiunque. *One Minute Sculpture* è un'opera temporanea ma costantemente riproducibile:

²¹⁹ *Ibidem*

part performative documents, part instructional guidelines for quirky “D-I-Y” (Do it Yourself) body sculptures that anyone, irrespective of status or location, can recreate.²²⁰

Eventi riproducibili, performance per tutti come quelle contenute nei *Fluxboxes*, ovvero kit per la realizzazione di una performance a domicilio. Istruzioni come “take off your shoe and listen to it for a while” si allineano inevitabilmente agli inviti “please wash your face” o “do a hole in a canvas and put your hand from behind”.

La costruzione manuale e autoprodotta di oggetti e scenografie utili alla realizzazione di un’azione performativa è, invece, il tratto distintivo di John Bock. Anch’egli orfano di un movimento degno di questo nome, si muove all’insegna della tradizione Fluxus di area tedesca commistionandola con la ripresa del colorato e viscerale Azionismo Viennese.

Il percorso di sviluppo dell’intera attività dell’artista è a livello schematico lo stesso che sta alla base di ogni sua singola opera; esiste un parallelo tra il progresso filogenetico e ontogenetico. In altre parole il sistema utilizzato consta di: un canovaccio in cui l’artista scrive gli elementi fondamentali di una sceneggiatura per una performance, una “lezione” nella quale attraverso l’utilizzo di disegni e cartoni avviene la presentazione e, infine, lo svolgimento dell’azione performativa.

When I began, my performances were very simple: I used only words and paper. I made drawings on cardboard and presented them. Then I threw the drawings away, so that people could see that the performance was temporary.²²¹

I primi due atti della sua ricerca sono le *Lectures* e le *Suitcase Performance*. Nelle *Lectures* Bock conduce lezioni a carattere economico e finanziario improvvisando costantemente con parole, pronunciate o scritte su lavagne, e oggetti da lui costruiti o assemblati. Il linguaggio di queste conferenze è frenetico, privo di

²²⁰ M. Damianovic, *From moment to moment* in P. Weibel (a cura di), *Erwin Wurm*, op. cit., p. 89.

²²¹ A. Tovborg, *Interview: John Bock*, “Kopenhagen”, giugno 2008, www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_john_bock

sintassi, come fosse tratto dai componenti di stampo avanguardista. Bock sostiene che è necessario attingere al pre-cosciente tramite libere associazioni di idee, automatici accostamenti di parole sono inevitabili, solo attraverso l'esperienza e l'empatia è possibile penetrare ciò che riguarda lo "heavy numb dumb world" della vita quotidiana. Nella veste di "maestro" che assume nelle performance di questa serie Bock segue il sentiero tracciato da Joseph Beuys della trasformazione dell'opera in processo. Anche Beuys, infatti, ha spesso utilizzato aule in cui parlando come in cattedra svolgeva delle lezioni che toccavano vari ambiti disciplinari, dalla politica alla geografia, dalla storia all'ecologia.

Spesso incomprensibile al pubblico e molto sbilanciato sul gesto, Bock agisce nel mondo come se fosse un palcoscenico. Le *Suitcase Performance*, sono azioni realizzate in contesti museali basate sull'interazione tra l'artista e numerosi prodotti, accrochi di materiale organico e non, che tendono alla creazione di uno spettacolo infinito e surreale [fig. 79]. La particolarità di tali azioni risiede nella fase progettuale come in quella realizzativa: l'artista compone una sorta di valigia del performer che può trasportare e utilizzare a suo piacimento.

He [Bock] is interested in experiencing the world through performing in it. The world is a stage on which he is inviting us to encounter the intricacy of our own existence.

This becomes even more evident when we see that Bock's theater, which ultimately includes most of his work no matter what format it takes, primarily explores the vernacular, the ordinary, and the everyday and not any sophisticated motifs of classic drama. When he expands the representation of life in his theatrical pieces into unexplored territory, Bock is pointing toward an unknown reality behind our comforting world, a reality of undomesticated energy, contradictions, and chaos.²²²

L'atmosfera fantastica e la costruzione di oggetti *self-made* evocata nelle performance di Bock ritorna spesso nel lavoro del video maker Michel Gondry. In pellicole come *L'arte del sogno* e *Be Kind rewind* si nota la presenza di tutta una

²²² J. Hoffmann, *The world is a stage* in J. Bock, *Koppel*, Arken Museum for Moderne Kunst, Walther König, Köln 2004, p. 9.

serie di oggetti, strumenti e arnesi che trasportano la visione su un piano onirico e fantastico fatto di elementi reali e surreali.

Anche il film *Skipholt* di Bock [fig. 81] girato in Islanda in occasione del Reykjavík Arts Festival non è altro che la documentazione di una lunga performance. In questo caso la ricerca di un luogo paesaggisticamente caratterizzato serve a Bock per richiamare alla mente le sue personali mitologie, ma soprattutto per far interagire le sue costruzioni e i suoi machingegni con spazi aperti e naturali.

L'idea di Harald Szeemann di *Individuelle Mythologien*, della quale sono portatrici figure Beuys e Vautier, tende ad enfatizzare un'arte che si libera dai puri criteri formali per avviarsi alla ricerca di una percezione fatta di intensità ed espressione.

Lo scenario dell'arte attuale è composto di considerevoli sfumature, tanto da risultare imprevedibile e sottoposto ad una ancora maggiore incapacità di definizione rispetto a quello immediatamente precedente. Nell'ottica, però, di sottolineare le permanenze dell'attitudine fluxista nelle ricerche degli artisti contemporanei, il lavoro sembra essere parzialmente semplificato.

Le generazioni successive a quella dei nati "intorno al 1960" si trovano sbalzate all'interno di un ambiente dalle infinite possibilità, da un lato il perfezionamento delle tecnologie, dall'altro l'enorme ventaglio delle pratiche artistiche portate alla ribalta dai cicli delle avanguardie nel secolo scorso. L'impressione è quella di trovarsi nella bottega delle meraviglie di *Mr Magorium*, in un luogo cioè dove tutto è possibile, uno spazio in cui la creatività regna incontrastata. Unici elementi costanti sono: ironico e mentale. Tale visione allucinatoria è possibile grazie anche alle rotture degli schemi, alla rivendicazione di una multisensorialità e alla difesa del banale che ha contraddistinto l'operato di Fluxus.

I don't know what I want to say, but, to try to say something, I think I want to try to think. I want to try to see what I think. I think trying is a big part of it, I think thinking is a big part of it, and I think wanting is a big part of it,

but saying it is difficult, and I find saying trying and nearly always wanting.

I want what I want to say to go without saying.²²³

Non è certamente che dalle parole appena lette si possa decretare uno stato di lucidità mentale, neanche si può facilmente trarne una morale. La confusione, che genera necessariamente smarrimento, è parte attiva nel lavoro di Martin Creed. Non solo l'interpretazione delle opere da lui prodotte risulta in qualche modo problematica, in più nella maggior parte dei casi – ed è lui stesso a dichiararlo – il significato non esiste. Una simile conclusione ha un peso filosofico non indifferente, si tratterebbe di ammettere che l'arte non serve a niente e che l'opera non aggiunge nulla al discorso culturale. Per fortuna non è così. Il percorso di Creed è, possibilmente, molto più colto di quanto non voglia apparire e si pone sulla linea dell'azzeramento dell'autorialità e della materializzazione dell'opera d'arte che da Rauschenberg, Cage, Manzoni e Klein arriva a permeare tutta la parabola Fluxus.

Work No.121 (1995), una delle prime opere di Martin Creed, è composta di alcuni fogli di carta appallottolati e sparsi nello spazio. Privo di istruzioni, questo gesto è del tutto omologo ad uno degli event di cui i fluxers hanno puntellato i primi anni Sessanta.

Per *Work No.127* (1995) la neoflux wave è ancora più chiara. *The lights going on and off* è un sistema di accensione e spegnimento dell'illuminazione di uno spazio espositivo che, con timer di regolazione, alterna luce e buio continuamente generando spaesamento in chi lo fruisce. Nel 1963 George Brecht realizza il suo *Three Lamps Event* in cui chiede di procurarsi una lampada e di eseguire le operazioni "on" e "off", conclude l'event score la citazione: «It is sure to be dark if you shut your eyes. (J. Ray)».

Con *Work No.245* (2000) il discorso si sposta sul versante del suono, che sappiamo ormai essere caro a Fluxus. L'azione consiste nel far suonare molto velocemente la campane di un paesino per tre minuti al volume più alto possibile. Vale lo stesso discorso che si attribuiva a Marclay, in cui un ready-made, che in questo caso è un "ready-acted", disturba la percezione, creando uno scollamento

²²³ M. Creed, "I don't know what I want to say...", 2005, www.martincreed.com.

nell'ordinario. *Work No.569* si presenta come un pianoforte a coda in cui un impianto idraulico permette all'ala di copertura della coda di sbattere su se stessa dando luogo ad un potente rumore che spaventa gli intervenuti.

Work No.203 ripetuto numerose volte e *Work No.275* si basano sull'utilizzo di scritte al neon. L'operazione concettuale ricalca il paradosso significante/significato presente in cospicue opere concettuali e Fluxus. Nel primo la scritta "Small Things" ingigantita fino ad occupare interamente le pareti dello spazio espositivo gioca sull'ossimoro. Nella seconda "Everything is gonna be alright" mette in crisi le piccole sicurezze quotidiane.

Is numbering your work the most neutral way you've found to identify it?

Yeah... I started numbering the things I made... because I wasn't happy with some of the titles that I'd used, and I just wanted a way for them all... and, aye, I didn't want titled and I didn't want untitled... I wanted a way to try to treat them all the same whether they were a big thing or a small thing or a piece of music or whatever... and I like numbers... It's difficult to start, I mean it's often difficult to begin things... and in that respect numbers can be very useful. I mean one, to me, is a good start, and to continue, two's good too... but... aye, it was to try to treat things all the same and... eh, not worry about titles, not worry about words... I just, you know, the numbers, you know the numbers, I don't think they're a particularly important, eh, thing, because basically all... many... most things are numbered, you know, with catalogue numbers or serial numbers...²²⁴

La progressione numerica sminuisce il valore concettuale delle opere relegandole al semplice elenco di un gruppo di azione realizzate in serie.

Work No. 503, una videoinstallazione nella quale i protagonisti posti in uno spazio candido e asettico che ricorda l'interno del canonico white cube, si inducono il vomito. Vomitare è una reazione inconsulta, automatica, del corpo: un rigurgito. L'azione di provocarsi volontariamente il vomito, istinto naturale allo sbocco, si pone nella ricerca di un automatismo sistematico, come ripresa della strict randomness brechtiana. In un'opera della serie *Geste, Vomir* di Ben, il gesto in

²²⁴ C. Coombes, *Interview with Martin Creed*, "Tate. The art magazine", www.channel4.com/culture/microsites/T/turner_2001/MartinCreedMain.htm

questione è di provenienza “viscerale”: l’atto del vomitare. Al posto dell’oggetto materiale frutto dell’azione, l’artista espone il *tableau vomis*.

The question on everyone’s lips will be “what next?” Perhaps a similar exhibit in a locked gallery or even in some other space not advertised to the public so that art lovers will be obliged to imagine not merely Mr Creed’s latest concept but its very location, if anywhere. Thus the artist will achieve complete detachment not only from his creation but from his audience. Mr Creed may indeed choose to repudiate authorship of the work and pursue a profession so far removed from the world of art (such as tram driving) that the art loving public may begin to feel they imagined he was an artist, thus imparting a mythical quality to his seminal creation “The Lights Off”.²²⁵

Per il *Work No.850* alla Tate di Londra, Creed inscena una destabilizz-azione in cui alcuni performer corrono per i corridoi dell’istituzione mussale ogni quaranta secondi. L’energia sprigionata dai runner è un afflato vitale che dimostra il loro essere in vita, come dice lo stesso artista, e che porta letteralmente l’arte a doversi relazionare con la vita stessa.

La relazione tra i performer e i visitatori è il fulcro dell’operazione: la creazione di un evento inaspettato genera il disorientamento che può dare luogo alla riflessione.

Il temporaneo, l’effimero, il fugace, come del resto il performato, l’agito, sono componenti essenziali del nostro quotidiano e continuano ad avere una straordinaria influenza sulle operazioni artistiche.

L’interazione provocata e provocatoria con lo spettatore testimonia il *modus operandi* di Tino Sehgal. I performer istruiti dall’artista funzionano come dei congegni ad innesco: non appena il visitatore compie l’azione che si stabilita essere la causa scatenante, la miccia si accende lasciando il campo ad un’azione performativa.

²²⁵ B. Humphries, *The lights Off*, 2005, www.martincreed.com.

This is so contemporary (2003) cantavano i guardasala, seguendo una coreografia scritta e diretta da Sehgal, nel padiglione tedesco alla Biennale di Venezia. Così come Maciunas, Higgins e altri eseguivano azioni precedentemente stabilite alla comparsa del numero utilizzato come detonatore durante *In Memoriam Adriano Olivetti*.

Le “constructed situation” o “staged situation”, come le ha definite lo stesso artista, sono irruzioni vitali all’interno di spazi morti e polverosi per antonomasia come i musei. La scelta del termine *situation* crea una cesura fin dal punto di vista linguistico; la situazione è un fenomeno di per sé temporaneo che rimanda alle utopie antiartistiche situazioniste.

Un disoccupato che commina continuamente nei corridoi di un museo ripete ad ogni interlocutore: *This occupation* (2005), o meglio «Q-U-E-S-T-A E’ U-N’ O-C-C-U-P-A-Z-I-O-N-E». La sua diventa la dichiarazione tautologica di una condizione sociale, una rivendicazione recitata secondo metriche espanse o semplicemente un doppio senso intrigante: quello che sta conducendo è un’occupazione dello spazio in cui si muove per agire e del tempo che il fruitore impiega per ascoltare. E ancora un manipolo di persone, uomini e donne, giovani e vecchi stanno conversando fra loro quando i visitatori varcano l’ingresso. La conversazione dura ancora qualche minuto e poi uno dei performer chiede il parere di un visitatore e così si scatena una conversazione mista tra pubblico e performer in cui la linea di demarcazione tra opera e spettatore è senza dubbio scomparsa.

Una domanda nasce spontanea: si tratta di semplice propaganda²²⁶ o il sogno di tutte le avanguardie è finalmente realizzato?

3.3 Intermedia, rete, attivismo

L’idea di gruppo ha radici ben salde nel novecento, pur essendosi sviluppata secondo difforni costumi. Tra le Avanguardie Storiche, infatti, i gruppi si sono formati intorno ad un manifesto e, soprattutto, sotto la guida di un teorico

²²⁶ Dal titolo di un’opera di Tino Sehgal *This is propaganda* (2005).

trascinatore. Filippo Tommaso Marinetti per il Futurismo, Tristan Tzara per Dada o André Breton per il Surrealismo sono figure imponenti, che prendono il controllo delle attività dell'intera compagine fino a definirsi, talvolta, come giudici della possibile appartenenza alla schiera interessata.²²⁷

Le cose cambiano con l'avvicinarsi della metà del secolo e con la svolta seguita al passaggio nella successiva metà.

«Che lo si riconosca una volta per tutte, non si trattava di distruggere l'arte quando, verso il 1955, a Osaka, i pittori del gruppo Gutai hanno prolungato l'Action Painting con dei quadri-azioni; quando verso il 1958 negli USA il mio amico Allan Kaprow ha gettato le basi dello Happening; quando nel 1960, a Venezia (nell'ambito nella mostra collettiva *Anti-Procès II*) abbiamo montato il primo happening in Europa; quando, infine nel 1961 e 1962, a New York e Wiesbaden, Maciunas ha lanciato l'attività di Fluxus. Si trattava piuttosto di strappare l'arte alle istituzioni ufficiali e mercantili che la strangolavano. Quindi di salvarla, di perpetuarla in quanto attività sociale autonoma libertaria. Si tentava di sovvertire le grammatiche superegoiche e i comandamenti ideologici».²²⁸

L'exkursus snocciolato in queste righe ricolloca invece il pensiero Fluxus riguardo alle logiche di gruppo, decretandolo affine ai tentativi delle "due internazionali" di metà secolo: Lettrismo e Situazionismo. È vero che per ragioni distinte l'egocentrismo di Isidore Isou prima e l'ostinazione all'accentramento di Guy Debord successivamente, hanno causato notevoli dissapori nelle rispettive fila, di cui la più giovane (seconda in ordine cronologico), è d'obbligo rammentarlo, nasce proprio da una costola dissidente di quella originaria.

Inoltre, ogni movimento, ogni tendenza, ogni squadra si sia affermata in campo artistico prima di Fluxus, ha espresso la ferma volontà di impiantare un disegno teorico, seppur nascosto dietro proclami assurdi, si è battuta perché le cose cambiassero e delle nuove proposte prendessero il loro posto.

²²⁷ La generalizzazione serve a creare una sensibile differenza tra le Avanguardie Storiche e le Neoavanguardie. È ovvio che all'interno dei tre percorsi citati esistano sostanziali diversità che per ragioni di economia del testo non vengono prese in considerazione in questa sede.

²²⁸ J.J. Lebel, *Happening e dissidenza* in A. Bonito Oliva (a cura di), *Le tribù dell'arte*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Skira, Ginevra-Milano 2001, p. 252.

«Fluxus, al contrario, rifiuta ogni teoria e propone una visione caotica contraddittoria, in cui il caso gioca un ruolo essenziale. L'obiettivo è il rovesciamento dell'edificio culturale gerarchico e spezzettato, che fonda ogni attività sull'invenzione e la pratica del gioco, per far scomparire il culto dell'arte elitaria: rovesciamento della musica, del teatro, della poesia, delle arti visive o plastiche: un'arte interattiva e festante in cui ognuno possa giocare». ²²⁹

Nel caso in cui si volessero imputare certe fragilità interne dei suddetti gruppi alla promiscua provenienza dei vari rappresentanti, o al fiorire di piccoli picchetti affiliati in nazioni diverse da quella d'origine, ²³⁰ ciò non toccherebbe Fluxus che da questo punto di vista è avvantaggiato dal possedere, già alla nascita, una doppia cittadinanza. Depurando infatti le numerose dichiarazioni dalla veste di boutade anti passatiste, si evidenzia la necessità di individuare una dualità di base: le due città nate del movimento New York e Wiesbaden. Tralasciando anche in questo caso le polemiche, è interessante notare come già in partenza il gruppo si muovesse su un piano transnazionale. Senza il bisogno di convogliare nei suoi "manifesti" una invocazione al globalismo, Fluxus fa correre le sue propaggini nell'est Europa, in Giappone e Corea, oltre ovviamente al tutto il mondo occidentale (Nord America, Germania, Francia, Danimarca, Italia etc.).

«Di tutte le formule artistiche possibili, quella del "gruppo" è la più temporanea. Si direbbe, tranne rari casi, abbia una "scadenza", come quella di un'operazione di guerriglia che libera un'area di tempo, di

²²⁹ M. Giroud, *Le avanguardie o la guerra dei clan a Parigi (1952-1968)* in A. Bonito Oliva (a cura di), *Le tribù dell'arte, op. cit.*, p. 268.

²³⁰ Dopo la "diaspora" dei protagonisti del Cabaret Voltaire, nacquero gruppi Dada in Francia e Germania, non sempre in accordo fra loro. Cfr. H. Richter, *Dada. Arte e antiarte*, Gabriele Mazzetta Editore, Milano 1966. Lo stesso si dica per l'Internazionale Situazionista che, già dilaniata da continui conflitti interni, si ritrovò più volte spezzata dall'incontro con CoBra, con il Laboratorio Sperimentale di Alba. Cfr. M. Bandini, *L'estetico il politico. Da CoBra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan, Ancona – Milano, 1999.

spazio, di immaginazione, e si dissolve per formarsi in un altro luogo, prima di essere localizzata».²³¹

Se non fosse riferita a “gruppi” di recente formazione, rispetto a Fluxus, il beneficiario di questa affermazione sembrerebbe il nostro non-movimento. Porre l’accento sul *temporaneo*, l’effimero, significa delimitare l’azione nel tempo, renderla breve, quantunque intensa. Effettivamente i frequenti festival, le ripetute adunate non sono altro che versioni aggiornate della medesima matrice, ciascuno dotato di peculiarità specifiche, tutti accomunati da un progetto condiviso.

Di una tale inclinazione al rinnovamento programmato si sono cibate numerose esperienze posteriori, che hanno cercato di mantenere lo stesso grado di ambiguità e indefinitezza quando si è trattato di auto definirsi.

In Italia, per la precisione a Piombino, nel 1980 si riunisce un manipolo di artisti-pensatori che riflettono sulle possibilità di relazione nell’intervento pubblico. Sono concordi con i fluxers sostenendo che l’arte non corrisponde alla produzione di oggetti, che l’arte si distanzia dalle forme della comunicazione per l’inutilità intrinseca nei suoi atti, ancora che l’arte è partecipazione. Da queste primigenie azioni comunitarie nasce *Oreste*.

«Chi è Oreste? Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un’associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani, che da circa due anni dalla prima residenza presso la foresteria comunale di Paliano (FR) lavora per creare spazi di libertà e operatività per idee, invenzioni, progetti».²³²

Oreste è, in un certo senso, discendente di Fluxus, con il quale condivide un modo di pensare l’arte, e soprattutto un’attitudine analitica camuffata nel gioco dei paradossi consentito dal linguaggio.

²³¹ A. Galletta, *Fight Club – denominazione di origine incontrollabile* in A. Bonito Oliva (a cura di), *Le tribù dell’arte*, op. cit., p. 302.

²³² Oreste, *Progetto Oreste uno*, Charta, Milano e I libri di Zerynthia, Roma 1999.

«Con la sua presa di partito per l'indeterminazione, per l'evento attimale, per gli aspetti "triviali, marginali, trascurati, cose sciocche e irrazionali, tics e feticci, idee inutili e invenzioni non necessarie, banalità assolute e varie forme di sacrilegio minore" Fluxus si poneva rispetto al sistema dell'arte in una posizione critica di cui la disposizione ludica non sminuiva la radicalità».²³³

La giostra delle battute atte schernire il sistema basato sull'individualismo, la messa in ridicolo del mercato che mummifica l'oggetto artistico sono gli ingranaggi di una rivoluzione che difficilmente si può assopire semplicemente sotto la spinta del passare del tempo.

L'inno alla creatività spensierata e giocosa, l'a-finalismo della proliferazione di divergenti piani del linguaggio hanno caratterizzato anche l'*avanguardia inaudita*,²³⁴ ovvero quella libera aggregazioni di movimenti e pensieri che si strinse intorno all'anno 1977. Un'atmosfera collaborativa, un fermento collettivo che si identifica in unico nome, un'identità dilatata. Ciò che si rende indispensabile per qualsiasi progetto di *networking*, un contesto in grado di far risaltare concetti ed esperienze come quelli di convivialità, relazione, orizzontalità.

«I rapporti tra gli artisti [...] non servono a riunire una corporazione di artisti fuori dal sistema, ma ad accordarsi sulla definitiva distruzione della struttura del linguaggio artistico; questa struttura costituisce il legame dell'artista al sistema, ma chi, dopo averlo capito, tenta isolatamente di eliminarlo si impantana in una contraddizione che spesso lo porta al suicidio della propria qualità di artista. I collegamenti internazionali tra gli artisti servono ad unificare e risolvere il problema strumentale dell'arte».²³⁵

²³³ S. Ricaldone; F. Sborgi, *Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni Sessanta - Settanta* in S. Solimano (a cura di), *Attraversare Genova*, Skira, Milano 2004, p. 51.

²³⁴ K. Grueber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Milano 1997.

²³⁵ P. Gilardi, Lettera alla rivista francese "Robho", Torino 1969 in P. Gilardi, *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte. Il percorso politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68*, la salamandra, Milano 1982.

Fluxus serpeggia con agilità e destrezza attraverso ogni possibile spiraglio, spaziale e temporale. È stato campione nel gioco delle annessioni²³⁶ contagiando, con atteggiamento incerto quanto sistematico, le due direttrici del tempo (passato e futuro), conquistando da un lato quel vago sapore mitologico tipico delle grandi imprese epiche e dall'altro quello sguardo "diverso", rivolto continuamente a ciò che lo avrebbe seguito. Fare i conti con la storia a tutti i livelli, affiliarsi alle principali tendenze ed infilarsi in ogni interstizio culturale, più o meno consentito. Fluxus ha ampliato a dismisura il ventaglio di suggestioni a cui si ispira, la tradizione circense e la seducente alchimia, il teatro di strada e le gag, la filosofia orientale e le culture precolombiane alle quali, oltre tutto, si deve il simbolo che lo ha reso noto e riconoscibile.²³⁷

La compresenza di diverse tecniche artistiche, da quelle consolidate a quelle di recente acquisizione, è alla base di *Intermedia Chart*. Il sistema ipotizzato da Dick Higgins mostra in forma di diagramma come l'intersecazione tra i diversi insiemi, tra i quali performance, mail art, poesia visiva e concreta, sia, allo stesso tempo, fondamento dell'operato di Fluxus e congiunzione tra le sperimentazioni artistiche precedenti e successive. Negli anni immediatamente precedenti «si era già costituita una situazione estesa ed acuta [...] di animazione estetica, di massaggio della sensorialità affidato a canali comunicativi non necessariamente passanti attraverso l'ingombro materiale dell'oggetto»,²³⁸ che Fluxus assorbe per intero e traghetta verso gli sviluppi della performance e della Body Art.

La lotta alle rigide definizioni di opera d'arte e di museo ha avuto un grande sviluppo negli anni che portano alla congiuntura del '68, ma non manca di fare cadere le sue ripercussioni fino ai giorni nostri. Ben parte dall'espressione di una sua uguaglianza con l'arte (ART=BEN), per mettere in ridicolo la divinizzazione dell'artista, per togliere l'etichetta di "roba d'élite" all'arte. In seguito, utilizzando lo stratagemma di essere, in quanto artista, il bersaglio dei suoi stessi attacchi, scriverà «I am not a creator/All I do is copy/Isidore Isou – G. Brecht – John Cage

²³⁶ R. Barilli, *Dall'informale caldo all'informale freddo*, op. cit., p. 32.

²³⁷ Il viso stlizzato, privo di sguardo fisso e dotato di una lunga lingua spinta fuori dalle labbra è derivato dal basso rilievo centrale de *La Piedra del Sol*, detta anche "pietra di Tenochtitlan", è un monolite azteco di forma circolare. È opinione comune tra gli storici che si trattasse di un calendario, da essa venivano fatti dipendere il destino dei singoli e della comunità, i sacrifici umani e le fasi della vita quotidiana.

²³⁸ R. Barilli, *Dall'informale caldo all'informale freddo*, op. cit., p. 32.

– Marcel Duchamp - Dada» concludendo con «I sign the truth». Così facendo ci pone di fronte alla realtà dei fatti: l'artista non è più un creatore, ma piuttosto un'abile copista che ricicla ciò che gli serve nell'ambito del "già fatto". In un'altra di queste *card Ben* (che dubita di tutto)²³⁹ sembra metterci al corrente dei dubbi che hanno fatto nascere la sua ricerca: «art is intension + pretension or doubt – can be signing or not signing – can be copying or not copying – can be anything thought or destruction – can be me and the rest can be “I don't care a dam about art” too».

Una delle figure che più di tutte sembra abbracciare gli insegnamenti di Fluxus, soprattutto quelli derivati dall'avanguardia e comuni alle esperienze letteriste/situazioniste è Stewart Home.

"Potrei incominciare in molti modi, ma forse è meglio partire spiegando come sono diventato Karen Eliot. Il nome Karen Eliot è un nome collettivo. Chiunque può usarlo - e molte persone lo usano. Lo scopo dell'aver un gruppo di persone che usano lo stesso nome è di esaminare al lato pratico la questione filosofica dell'individualità. È stato l'interesse per queste questioni filosofiche e per la loro soluzione che mi ha spinto ad adottare lo pseudonimo collettivo di Karen Eliot. Naturalmente, sono interessato a molti problemi filosofici oltre a quello dell'individualità, per esempio ai vari concetti di verità. Per esaminare nella prassi la questione della verità, io diffondo idee che considero false e osservo con attenzione le reazioni che suscitano in altre persone."²⁴⁰

Il nome collettivo è una protezione dell'identità di chi opera in clandestinità o contro un sistema autoritario, sia esso artistico o politico, il nome collettivo è allo stesso tempo una zona di confine, un territorio franco nel quale convergere o nel quale far convergere azioni e progetti. Per Fluxus il nome collettivo significa inizialmente la possibilità di ottenere un riconoscimento, la televisione tedesca infatti nel servizio dedicato al festival di Wiesbaden si appella alla definizione

²³⁹ *Galerie Ben Doute de Tout* sarà il nome del suo negozio dopo l'inizio dell'attività artistica.

²⁴⁰ Stewart Home (che scrive col nome di Karen Eliot), *Nihilism, Philosophy Without Meaning* in "Smile", n. 8, novembre, Londra 1985 ora in http://www.lutherblissett.net/archive/008_it.html (ultima visita 1 giugno 2014).

“gruppo Fluxus” per descrivere sinteticamente quell’insieme disarticolato di artisti, creativi, musicisti, azioni, eventi, provocazioni che si susseguono come sul palco e fuori.

Tra gli eredi non dichiarati dello spirito Fluxus vi è sicuramente il Luther Blisset project:

Luther Blissett" is a multi-use name, an "open reputation" informally adopted and shared by hundreds of artists and social activists all over Europe since Summer 1994. For reasons that remain unknown, the name was borrowed from a 1980's British soccer player of Afro-Caribbean origins. In Italy, between 1994 and 1999, the so-called Luther Blissett Project (an organized network within the open community sharing the "Luther Blissett" identity) became an extremely popular phenomenon, managing to create a legend, the reputation of a folk hero. This Robin Hood of the information age waged a guerrilla warfare on the cultural industry, ran unorthodox solidarity campaigns for victims of censorship and repression and - above all - played elaborate media pranks as a form of art, always claiming responsibility and explaining what bugs they had exploited to plant a fake story. Blissett was active also in other countries, especially in Spain and Germany. December 1999 marked the end of the LBP's Five Year Plan. All the "veterans" committed a symbolic *seppuku* (samurai ritual suicide). The end of the LBP did not entail the end of the name, which keeps re-emerging in the cultural debate and is still a popular byline on the web.²⁴¹

²⁴¹ La definizione di Luther Blissett si trova su <http://www.lutherblissett.net> (ultima visita 1 giugno 2014).

Bibliografia

AA. VV.,

Daniel Spoerri, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano 1963.

Art = Ben, catalogo della mostra, Stedelijk Museum, Amsterdam 1973.

Fluxus and Company, pubblicato da Emily Harvey Gallery, 1989.

Fluxus: donazione di Francesco Conz, (catalogo della mostra), Zagabria Museo delle arti, Zagabria 1990.

Piero Manzoni, catalogo della mostra, Palazzo Reale – Milano, Mudima Mazzotta Editore, Milano 1997.

Maurizio Cattelan, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Edizioni Charta, Milano 1999.

Erwin Wurm. I love my time, I don't like my time, Yerba Buena Center for the Arts / Hatje Cantz, 2004.

Koppel, Arken Moseum for Moderne Kunst, Walther Konig, Koln 2004.

Lettrismo e Situazionismo. Incontri a Livorno, Edizioni Peccolo, Livorno 2006.

Agnetti V.,

Gli achromes di Piero Manzoni, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano 1970.

Alinovi F.,

Dada. Anti-arte e post-arte, Casa editrice G. D'Anna, Messina – Firenze 1980.

Andersh E.; Beaugrand A.; Malsch F., (a cura di),

Fluxus aus der Sammlung Andersch, Pendragon, Bielefeld 1992.

Argan G. C.,

L'Arte Moderna, Sansoni editore, Firenze 1999¹⁰.

Bandini M.,

L'estetico il politico. Da CoBra all'Internazionale Situazionista 1948/1957,

Costa & Nolan, Ancona – Milano, 1999.

Per una storia del Lettrismo, TraccEdizioni, Gavorrano (GR) 2005.

Barilli R.,

Tra presenza e assenza, Bompiani, Milano 1974.

Informale oggetto comportamento, Feltrinelli, Milano 1979, 2 voll.

Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale, Feltrinelli, Milano 1981.

Scienza della cultura e fenomenologia degli stili, Il Mulino, Bologna 1997.

E' arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia, Testo & Immagine, Torino 2000.

L'arte contemporanea, Feltrinelli, Milano 2003.

Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005, Feltrinelli, Milano 2006.

Barilli R.; Auregli D. ; Gentili C., (a cura di),

Anni Novanta, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Arnoldo Mondadori, Milano 1991.

Bartorelli G.,

Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo, Testo & Immagine, Torino 2001.

Fernand Léger cubista 1909-1914, Cluep, Padova 2009.

I miei eroi. Note su un decennio di arte da Mtv a YouTube 1999-2009, Cluep, Padova 2010.

Bellini A.,

Un'intervista con Maurizio Cattelan in "SCULPTURE", Vol. 24, No.7, Settembre 2005, Vol. 24, No. 7.

Benjamin W.,

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 2000.

Bertolino G.; Comisso F.; Roberto M. T.,

Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura, Edizioni Charta, Milano 2005.

Bishop C. , (a cura di),

Participation, Whitechapel (London) e The MIT Press (Cambridge, MA), 2006.

Block R.,

Fluxus and Fluxism in Berlin 1964 -1976 in K. McShine (a cura di), *Berlinart 1961 – 1987*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 1987.

Boatto A.,

Pop Art, Editori Laterza, Bari 1998.

Bonito Oliva A., (a cura di),

Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962, catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990.

Le tribù dell'arte, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Skira, Ginevra-Milano 2001.

Bonomi G.; Mascelloni E. (a cura di),

Promuovere l'alluvione: Fluxus nella sua epoca. 1958 – 1978, catalogo della mostra, Adriano Parise Editore, Colognola ai Colli (VR) 1997.

Borgogelli A.,

Che dire? in “*Work. Art in progress*”, periodico trimestrale della Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, aprile – giugno 2002, pp. 26-60.

Bourriaud N.,

Relational Aesthetics, le pressdu reèl, Dijon-Quetigny 1998.

Brecht G.,

Chance Imagery, Great Bear Pamphlet n°3, Something Else Press, New York 1966 ora in ubu editions, www.ubu.com.

Bush J.,

Biorgaphy, in “All Music”, www.allmusic.com .

Cage J.,

Per gli uccelli, Testo & Immagine, Torino 1999.

Calvesi M.,

Avanguardia di massa, Feltrinelli, Milano, 1978.

Camporesi P.,

Rustici e buffoni, Einaudi, Torino 1990.

Careri F.,

Walkscapes. Camminare come pratica estetica, Einaudi, Torino 2006, p. 45.

Carpi U.,

L'estrema avanguardia del Novecento, Editori Riuniti, Roma 1985

Cantarelli R.,

L'iper-avanguardia. Un'estetica artistica tra passatismo e futuribilità, Editrice Farnesiana, Piacenza 1996

Cerritelli C.,

Memorie d'avanguardia, XXII Premio Vasto di arte e critica d'arte, Edizioni Questarte, Pescara 1988

Cavalucci F.,

La performance globale, parte I e II, "Flash Art", n. 269 - 270, aprile maggio 08/giugno-luglio 08.

Chiari G.,

Musica Et Cetera, Edizioni dell'ortica, Bologna 1994.

Coombes C.,

Interview with Martin Creed, "Tate. The art magazine", www.channel4.com.

Corgnati M. (a cura di),

"Arte a Milano 1946-1959", voll. V, Grafiche Aurora, Milano 1999.

Creed M.,

"I don't know what I want to say...", 2005, www.martincreed.com.

Crispolti E.,

L'informale, Storia e poetica, IV volume, Beniamino Crucci editore, Assisi Roma 1971.

Danto A. C.,

La destituzione filosofica dell'arte, Tema Celeste, Siracusa 1992.

Dewey J.,

L'arte come esperienza, La Nuova Italia, Firenze 1960.

De Micheli M.,

Le avanguardie artistiche del novecento, Feltrinelli, Milano 1996.

Dufrenne M.,

L'occhio e l'orecchio, Editrice Il Castoro, Milano 2004.

Fabbri F.,

Sesso Arte & Rock'n'roll. Tra readymade e performance, Atlante, Bologna 2006.

Lo Zen e il Manga. Arte contemporanea giapponese, Bruno Mondadori, Milano 2009.

Il buono, il brutto, il passivo. Stili e tecniche dell'arte contemporanea, Bruno Mondadori, Milano 2011.

Ferry L.,

Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia, Costa & Nolan, Genova 1991.

Frank P.; Friedman K. (a cura di),

Young Fluxus, catalogo della mostra, Artists Space, New York 1982.

Friedman K. (a cura di),

Fluxshoe, catalogo della mostra, Beau Geste Press, Lang Ford Court South, Collompton - Devon 1972.

Su Fluxus, "Flash Art", n°84-85, ottobre/novembre 1978.

Forty Year of Fluxus, in *Fluxus and Company*, Emily Harvey Gallery, New York 1989.

Gilardi P.,

Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte. Il percorso politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68, la salamandra, Milano 1982.

Grazioli E.,

Piero Manzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Grenier C.,

Maurizio Cattelan o la potenza scandalosa della vita in "Work. Art in progress", n. 8, gennaio – marzo 2004.

Gross J.,

Interview with Christian Marclay, "Perfect Sound Forever", marzo 1998, www.furious.com.

Gualdoni F.,

Il trucco dell'avanguardia, Neri Pozza Editore, Vicenza 2001

Hapkemeyer A., (a cura di),

Stanze. Opere dalla collezione del Museo d'arte Moderna di Bolzano, catalogo della mostra, Museion, Bolzano 2000.

Harvey D.,

La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente, Nuove edizioni tascabili, Milano 2002.

Hendricks J., (a cura di),

Fluxus Codex, Harry N. Abrams Inc., New York 1989.

O que é Fluxus? O que nao é! O porque, catalogo della mostra, Centro Cultural/Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Brasilia 2002.

Higgins D.,

Horizons, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984 ora in ubu editions, www.ubu.com.

Higgins H.,
Fluxus experience, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California
2002.

Humphries B.,
The lights Off, 2005, www.martincreed.com .

Kellein T.,
The dream of Fluxus, Edition Hansjörg Mayer, London – Bangkok 2007.

Kelley J., (a cura di),
Essays on the Blurring of Art and Life, University of California Press, Berkeley 1993.

Kirby M., (a cura di),
Happening, De Donato, Bari 1968.
The Art fo Time. Essays on the Avant-garde, Dutton, New York 1969

Krauss R.,
Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi, Bruno Mondadori, Milano 2005.
L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti, Fazi editore, Roma 2007 [1985].

Kultermann U.,
Vita e arte. La funzione degli intermedia, Görlich Editore, Milano 1972 [1970]

Jenkins J.,
In the spirit of Fluxus, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota 1993.

Licht A.; O'Rourke J. ,(a cura di),
Sound Art: Beyond Music Between Categories, Rizzoli, New York 2007.

Lippolis, M. , (a cura di),
Potlatch. Bollettino dell'internazionale lettrista 1954-57, Nautilus, Torino 1999.

Loeffler C. E.; Tong D.,

Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art, Last Gasp Press and Contemporary Arts Press, San Francisco 1989.

Manovich L.,

Il linguaggio dei nuovi media, edizioni Olivares, Milano 2002.

Marcuse H.,

Eros e civiltà, Einaudi, Torino 1964.

L'uomo a una dimensione, Einaudi, Torino 1967.

McLuhan M.,

La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico, Armando, Roma 1998.

Gli strumenti del comunicare, Nuove edizioni tascabili, Milano 2002.

Merlau-Ponty M.,

Fenomenologia della percezione, Il Saggiatore, Milano 1965.

Mizzau M.,

L'ironia, Feltrinelli, Milano 1984

Müller G.,

La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni Settanta, Alfieri, Venezia 1972

Naldi F.,

I'll be your mirror, Cooper & Castelvechi, Roma 2002.

Tell a Vision. Il video tra storia e critica, Libri Aparte, Bergamo 2012.

Osaki S.; Monferini A.; Cossu M., (a cura di),

Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa, Milano 1990.

Pasqualotto G.,

Avanguardia e tecnologia. Walter Benjanim, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica, Officina edizioni, Roma 1971

Perrelli L.,

Public Art. arte, interazione e progetto urbano, Franco Angeli, Milano 2006.

Pignotti L.,

I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche, edizioni Dedalo, Bari 1993.

Poinsot J. M.,

Mail Art. communication a distance concept, Édition CEDIC, Parigi 1971.

Poli F.; Bandini M.; Zanchetti G.; Bignami S.,

Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva, Skira editore, Milano 2003.

Rosemberg H.,

Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione, Maschietto Editore, Firenze 2006.

Ruhé H.,

FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties, pubblicato da 'A', Amsterdam 1979.

Russoli F., (a cura di)

L'Arte Moderna, Fabbri Editori, 15 voll., Milano 1969 - 1975.

Russolo L.,

L'Arte dei Rumori, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano 1916.

Salaris C.,

Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie, Giunti, Firenze 2009

Senaldi M.,

Enjoy. Il godimento estetico, Meltemi, Roma 2003.

Smith O. F.,

Fluxus. The history of an attitude, San Diego University Press, San Diego 1998.

Solimano S., (a cura di),

The Fluxus Constellation, catalogo della mostra, Neos edizioni, Genova 2002.

Attraversare Genova, Skira, Milano 2004.

Solnit R.,

Storia del camminare, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Stanziale P., (a cura di),

Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario, Massari editore, Bolsena 1998.

Szeemann, H., (a cura di)

Le macchine celibi, Electa, Milano 1989.

Tomkins C.,

Vite d'avanguardia, Costa e Nolan, Genova 1983.

Tovborg A.,

Interview: John Bock, "Kopenhagen", giugno 2008, www.kopenhagen.dk .

Trimarco A.,

Opera d'arte totale, Luca Sossella Editore, Roma 2001

Turner G.; Malakauskas R.; Helgason S.,

Looking for Mr. Fluxus. In the footsteps of George Maciunas, Art in general, New York 2003.

Vergine L.,

L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990, Skira editore, Milano 2003².

Vinca Masini L.,

L'arte del Novecento. Dall'espressionismo al multimediale, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2002, 10 voll.

Virilio P.,

L'arte dell'accecamento, (L'Art à perte de vue, 2005), Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

Vitale S., (a cura di),

Per conoscere l'avanguardia russa, Milano 1979.

Weibel P. , (a cura di),

Erwin Wurm, catalogo della mostra, Hatje Cantz, Graz 2002.

Zanchetti G.,

"La poesia è una pipa...". L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie, CUEM, Milano 2004.

Riferimenti in rete

Fluxus: storie, documenti, archivi

<http://www.fluxus.org> (portale che raduna riferimenti grafici, bibliografici e documentari)

<http://www.artnotart.com/fluxus> (archivio di documenti e opere)

<http://www.artpool.hu> (istituzione per lo studio e la ricerca su Fluxus - Budapest)

<http://www.ubu.com> (straordinario contenitore di materiali scritti e audiovideo)

Fluxus: gli artisti

<http://www.ben-vautier.com> (Ben Vautier)

<http://www.a-i-u.net> (Yoko Ono)

<http://www.henryflynt.org> (Henry Flynt)

Fluxus: artisti correlati

<http://www.maurizionannucci.it> (Maurizio Nannucci)

http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html (per Erwin Wurm)

http://www.klosterfelde.de/sites/artists/bock/ar_f.html (per John Bock)

<http://www.martincreed.com> (Martin Creed)