

Fluxus & Museus: Inadequação, humor e utopia¹

Luzia Gontijo Rodrigues²

Resumo: O presente artigo aborda o contexto Fluxus, a partir de uma análise da atuação de Maciunas e de seu projeto de dissolução da arte, sua utopia e fracassos, sua inadequação ao contexto institucional da arte.

Palavras-chave: Fluxus – arte – anti-arte & museu

Abstract: The essay aims the Flux's context, focusing it through Maciunas acting and his Project of fade away with art, its utopia and failures, its misfits in relation to the institutional panorama of art

Key-words: Fluxus – art – anti-art & museum

Nós temos a arte para não morrermos da verdade³

O objetivo do Fluxus era a viagem, mas
infelizmente se tornou arte⁴

O fenômeno da arte estética, tal como a conheceremos a partir do século XVIII, não teria conhecido tamanho triunfo sem os museus, invenção que passou a unguir os produtos da criação dos artistas com o selo grandioso do sucesso para a nova sociedade de massa emergente. Sugestivamente, como aponta Carol Duncan⁵, os museus nasceram ocupando edificações que espelhavam as referências arquitetônicas bem sucedidas dos poderes laico e religioso da tradição ocidental: palácios, templos e igrejas. A grandiloquência encontra-se imagetivamente marcada nesses territórios que falam da grandeza e excepcionalidade humanas. Neles tudo é discurso de poder, perfeição, maestria e virtuosismo.

Não há como negar tais atributos a Leonardo da Vinci, Rafael, Velazquez, ou mesmo a tipos marginais e desajustados como Caravaggio e Van Gogh. A marca da distinção social e espiritual paira sobre toda essa invenção chamada história da arte, invenção esta, por sua vez, legitimada de forma imperiosa por outra invenção do Iluminismo europeu: a Estética. Precisamos nos lembrar disso, quando nos deparamos com as banalidades produzidas e proferidas pelos artistas Fluxus; com suas dissensões risíveis e por vezes mesmo ridículas; com a insistência em veleidades cômicas; com a proliferação de discursos patéticos e contraditórios.

¹ Este texto é resultado de pesquisa que contou com financiamento da FAPEMIG

² Professora de história da arte da Escola Guignard/UEMG (luziagontijo.rodrigues@gmail.com)

³ Nietzsche, F. *Kritische Studienausgabe [KSA]*. Edição crítica organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988, vol. XIII, p. 500.

⁴ Willem de Ridder, citado por Harry Ruhé, In: Hendricks, 2002, p. 71.

⁵ Duncan, C. The art museum as ritual. In: Preziosi, Donald (Ed.). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Em uma entrevista concedida a Larry Miller⁶, em março de 1978, Maciunas insiste diversas vezes em acentuar o humor como a mais significativa proposta da estética Fluxus juntamente com a ideia de concretismo. Instigado pelo entrevistador a ser mais específico sobre o tema, Maciunas desfia uma sucessão de exemplos em uma fala que em alguns momentos se apresenta ela mesma como exemplar da tese que defende, emaranhando humor *vaudeville*, referências à história da arte e imagens banais do cotidiano, de forma a delinear seu conceito de arte. Chama atenção nesse discurso a contradição inerente a uma vontade artística tão enfática em se opor à afirmação da arte. Quando questionado se Fluxus não seria arte, Maciunas aponta para as diferenças entre o que ele chama “arte elevada” e Fluxus: a primeira se encontra vinculada ao mercado, a grandes nomes e aos museus. E Fluxus? Não muito mais do que boa bufonaria, “porque nós nunca pretendemos que fosse arte elevada. Nós acabamos sendo mesmo um bando de bufões”:

Primeiramente, arte elevada é comerciável. Você pode vendê-la por meio milhão (...) você sabe, muito comerciável. Em segundo lugar, os nomes, eles são nomes comerciáveis. Por exemplo, você apenas tem de mencionar os nomes e todo mundo conhece. Diga Warhol, Lichtenstein, todo mundo conhece. Fale em Ben Vautier, mesmo George Brecht, muito pouca gente conhece. E mesmo agora que dizem que vendem as *Yearbox* por 250 dólares, poucos colecionadores vão colecioná-las (...) mas museus não compram isso. Mas arte elevada é algo que você encontra em museus. Fluxus você não encontra em museus. Museus não têm isso. A única exceção é o Beaubourg e isso apenas por causa do Pontus Hulten, e mesmo assim ele tem tudo que é Fluxus na biblioteca, não na coleção de arte, mas na biblioteca, ele tem documentos. Ele também não considera isso arte, considera como documento⁷.

Não, aparentemente não existe mesmo familiaridade possível entre um conjunto de boas piadas e esse microcosmo das mais elevadas crenças iluministas chamado museu. No entanto, sabemos como esta instituição foi capaz de assimilar e transformar projetos artísticos originariamente refratários aos ideais burgueses, historicistas e racionalistas encontrados no cerne da filosofia estética dos museus, desde sua consolidação ao longo do século XIX. Não cabe aqui discutir o quanto o próprio modernismo e o ideal do *l’art pour l’art* teria contribuído para isso. Deveria ao menos causar certo estranhamento o fato de um museu de arte moderna da envergadura do MOMA ter se empenhado em adquirir uma das duas mais importantes coleções Fluxus existentes, aquela de Gilbert e Lila Silverman, incorporada desde 2009 ao espaço expositivo desse museu, mesmo que sugestivamente alocada (de forma estratégica?) num “quase porão” de suas instalações.

Como Duncan esclarece com seus estudos sobre a invenção dos museus⁸, citados ao longo deste artigo, esses se constituíram desde o início como um espaço público

⁶ Ao longo deste artigo, serão citadas várias passagens dessa entrevista. Deve-se observar que a tradução por mim feita procurou preservar o tom coloquial do original. Daqui para frente, a referência será sempre pelo sobrenome do autor da edição onde ela se encontra: Friedman, Ken. *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions, 1999.

⁷ Friedman, 1999, p. 196/7.

⁸ Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside public art museums*. London: Routledge, 1995; Duncan, C. The art museum as ritual. In: Preziosi, Donald (Ed.). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

diferenciado por uma imponente estrutura arquitetural, abrigando estrita disciplina, regida por códigos de conduta que assegurariam o ritual do conhecimento, da verdade e da memória. Tal como todo espaço de ritual, museus investem, sobretudo, em um conjunto de artifícios destinados a preservar a qualidade da atenção daqueles que ali adentram. Em especial é preciso garantir silêncio e um limitado espectro de movimentos corporais, de forma a afastar quaisquer ameaças à dispersão, à distração ou alheamento, já que o principal objetivo aqui é aquele de cultivar a contemplação e o conhecimento.

Nada pode ser mais perturbador para tal sistema do que gargalhadas. Entre os efeitos conhecidos do humor estão a suspensão temporária da capacidade de concentração e o desarranjo de nossa compostura corporal, muitas vezes expondo-nos ao ridículo, ao produzir como consequência algum incontável esgar e mesmo indesejáveis e audíveis flatulências. O ritual instaurado pelo museu e seus discursos visa sem dúvida criar um estado de suspensão da consciência e dos movimentos cotidianos, tal como o conceito de limiaridade (*Liminality*) – extraído por Duncan de estudos antropológicos⁹ – parece conformar adequadamente. No entanto, mesmo as acuradas análises da autora não deixam evidenciada a força motriz aí atuante, aquela da cultura da seriedade.

Se, com razão, os testemunhos elencados por Duncan parecem unânimes no reconhecimento desse poder extraordinário exercido pelo espaço do museu, no sentido de induzir ao distanciamento necessário em relação às premências do cotidiano e do corpo de forma a cultivar a contemplação, nenhum explicita os vínculos existentes entre esse processo de suspensão da consciência ordinária e o império do racionalismo, com sua exigência de seriedade. Museus são invenção da mesma época que assistiu as massas ocuparem os espaços públicos com seus modos e costumes pouco afeitos à dieta aristocrata, que precisará ser defendida de forma ainda mais conservadora pela burguesia emergente. Assim como são também congêneres da *Encyclopédie*, magistral feito do século da Ilustração, tudo recendendo os aromas exalados por uma cultura da seriedade. Excetuando-se as massas, naturalmente. Ora, mas este parece ter sido o desafio posto para o poder em ascensão: como adestrar a turba barulhenta e perigosamente insurgente?

Desde o momento inicial, quando coleções privadas passaram para domínio da esfera pública, um dos impasses enfrentados por governantes e administradores figurou-se como aquele que colocava frente a frente a crença no poder cultivador através da experiência com a arte e a necessidade disciplinar de contenção da insatisfação popular candente, que se revelava por vezes perigosamente fora de controle num ambiente por si já explosivo, aquele das revoltas contra antigas e novas emergentes aristocracias constituídas no século XIX. A dimensão desse desafio, agora imposto à nova ordem democrática, pode ser traduzida a partir de duas invenções contemporâneas: o museu público e a guilhotina¹⁰.

As narrativas não parecem se diferenciar muito quando analisamos os embates em torno do processo histórico que envolveu a passagem dos espaços privados das galerias principescas para aqueles espaços públicos dos museus. Como Tony Bennett destaca, em seu texto sobre o “complexo de exibição” e a questão da ordem social, apontando para o caso do Museu Britânico e o contexto político da época, o temor da multidão marcou os debates sobre a política de criação dos museus, por mais de um

⁹ Duncan, 1998.

¹⁰ Cf. Bataille, G. Museum. In: Carbonell, B. (Ed.). *Museum Studies. An Anthology of contexts*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

século¹¹. Reconhecido de fato como um dos primeiros museus públicos, a história desse museu mostra, no entanto, o quanto a concepção de público era bastante limitada, a ponto de ser motivo de longos embates políticos na Inglaterra, por algumas décadas, o tema da ampliação ou não de seu horário de abertura, de forma a permitir que as classes trabalhadoras tivessem acesso a um espaço que, inicialmente, mantinha-se na realidade restrito às classes que tinham o privilégio do ócio.

Descuidados, zombeteiros, violentos – assim nos quer a sabedoria: ela é uma mulher, ela ama somente um guerreiro

(...)

Não é com a ira que se mata, mas com o riso. Eia, vamos matar o espírito de gravidade!¹²

Andreas Huyssen sugere que o movimento Fluxus poderia ser distinguido de seus contemporâneos pelo fato de ter falhado em ser bem-sucedido¹³. A ideia de sucesso, se a circunscrevemos ao território da arte, remete não apenas ao mercado, mas também a todo um sistema envolvendo o discurso sobre criação e modos de exibição, que precisa se impor, se for almejada alguma legitimidade histórica ou social para seus produtos. Ao centro, claro, encontra-se o tema da personalidade genial do artista. Do que se trata, quando se pretende associar arte e fracasso? Que tipo de inadequação ela revelaria para justificar tal designação? Aquela ao mercado e aos complexos institucionais de exibição, por exemplo? Ou aquela em relação ao “gosto do público”? O que significa ser bem sucedido, quando o projeto perseguido recusa qualquer identidade com a lógica hegemônica da verdade? Verdade entendida como adequação, mesmo que sempre precária, entre instituições e discursos legitimadores, por um lado, e as estruturas de produção da arte que com eles se relacionam, de outro.

Uma rápida pesquisa pelas páginas de um dicionário irá prover uma série de significados acoplados à ideia de fracasso, tais como: trivial; banal; o que é menor; o comum; perda ou ausência de habilidade, de maestria ou virtuosismo; a precariedade, imperfeição, insuficiência e a falta. Fracasso também carrega consigo os sentidos correlatos de desarmonia, desvio, erro, imperfeição e, como desdobramento, da queda, ou pecado, segundo a tradição judaico-cristã. Por outro lado, sua face de imperfeição e precariedade autorizaria a zombaria, o riso ou a chacota.

Do outro lado, brilha o sol do sucesso, impondo seu modelo de excepcionalidade e excelência. Sucesso também quer dizer o extraordinário, a exceção, o memorável e excêntrico, ou seja, aquilo que se desvia do centro, extravagante e original, indicaria o ideal da plenitude. Na tradição grega, esse era o lugar reservado ao herói, àquele que perpetrava feitos memoráveis e que, por isso, impunha um forte sentido de exemplaridade ética. Todos sabemos da altivez de um Aquiles e também da arrogância e magnanimidade com as quais Prometeu enfrentou até mesmo as sagradas determinações

¹¹ Bennett, Tony. *The exhibitionary complex*. In: *The birth of the museum. History, theory, politics*. London/New York: Routledge, 2007, p. 59-88.

¹² Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra*. Iª Parte, “Do ler e escrever”. Tradução, notas e Posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

¹³ Huyssen, Andreas. De volta para o futuro – Fluxus contextualizado. In: Huyssen, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 123-145.

impostas pelo deus de todos os deuses, Zeus. Sabemos ser desse material simbólico que foi constituído todo o heroísmo, pelo menos até a modernidade!

No verão de 1958, John Cage iniciou uma série de cursos na *New School for Social Research* em Nova York, tendo como audiência nomes que logo farão parte da cena artística contemporânea internacional e, mais especificamente, do movimento Fluxus: George Brecht; Jackson Mac Low; Dick Higgins; Allan Kaprow; Toshi Ichijanagi [músico japonês e primeiro marido de Yoko Ono]; George Segal; Jim Dine; Robert Rauschenberg; La Monte Young. Na mesma época, La Monte Young e Yoko Ono organizavam uma série de performances e concertos no *studio* desta artista na mesma cidade.

George Maciunas, um Lituano naturalizado norte-americano, designer, historiador da arte sem diploma, com estudos em arquitetura, arte e música, malsucedido comerciante de instrumentos musicais antigos, proprietário de uma galeria de arte, chamada A/G, editor de revistas pouco conhecidas, empresário de arte, asmático e ascético, obsessivo e autoritário empreendedor de um “movimento”¹⁴ que será nomeado, por sua insistência, Fluxus. No final dos anos 50, Maciunas fica conhecendo La Monte Young, ao frequentar os cursos de música eletrônica de Richard Maxfield na *New School of Social Research*, encontro que mudará a direção de seus interesses, no que se refere à arte¹⁵.

A galeria A/G era até então especializada em arte abstrata, caminho rapidamente abandonado por ele, após ter sido apresentado por Young ao grupo de artistas de vanguarda que circulava e atuava no *studio* de Yoko Ono. A partir desse momento, sua galeria se transformará em local para conferências e performances musicais, das quais participavam o próprio Young, Dick Higgins, Yoko Ono, Toshi Ychianagi, Al Hansen, Walter de Maria, Jackson Mac Low, Ray Johnson, Henry Flint, Philip Corner, Richard Maxfield, além do próprio John Cage, mestre de vários deles nos cursos da *New School*. Merece destaque o fato de o nome Fluxus emergir a partir de interesses voltados para música e não para as artes visuais, uma gênese que marcará sua trajetória e exporá mais ainda a extrema incongruência das futuras tentativas de adequação de seus produtos ao sistema museológico. Não apenas a maioria dos envolvidos tinha fortes vínculos com a música, como grande parte de suas peças envolviam produção ou intervenção sonoras, ou incorporavam instrumentos musicais em suas cenas.

O nome Fluxus deveria inicialmente batizar um segundo volume da *Antologia* de La Monte Young, então editada por Maciunas. Segundo o relato deste, “o plano inicial era apenas fazer outra, como um segundo livro de *Antologia*, exceto graficamente, ele teria sido um pouco menos convencional que a primeira (edição), o que significa que ela deveria conter objetos e um formato diferente. Realmente a ideia que germinava era usar o livro como um conjunto de envelopes com objetos dentro (...)”¹⁶. Na mesma passagem, Maciunas enfatizava o caráter jocoso e displicente que envolveu toda a circunstância de propor uma denominação para aquilo que deveria ser uma segunda

¹⁴ Necessário observar que o termo “movimento” deve permanecer apenas em nome do estilo da escrita, para indicar quando o texto faz referência ao conjunto das manifestações e produtos associados com o nome Fluxus. No entanto, em sua maioria, os artistas envolvidos nesses eventos são unânimes em negar a existência de algo como um grupo coeso ou um movimento. Na entrevista concedida a Larry Miller, que será citada aqui em diversas passagens, Maciunas insiste em que não se pode falar de algo como um movimento em conexão com o nome Fluxus, mas sim de “uma forma de fazer as coisas”.

¹⁵ Para uma análise do projeto e quadro geral do Fluxus, cf. também Higgins, 2002.

¹⁶ Friedman, op.cit., p. 186.

edição de escritos e composições, após depararem com um excedente de material reunido e excluído da recém-publicada *Antologia*, de La Monte Young. Numa atitude aparentemente contraditória com o discurso que pretende identificar Fluxus e um tipo de humor corrosivo contra os ideais da “arte elevada”, Maciunas insistia desde o princípio em buscar um nome para aqueles eventos dispersos e projeto de edição de seus escritos. Nome traduz necessidade de identidade, coisa que a trajetória flutuante, amorfa e pouco afeita a delimitações das atividades, tão característica desses artistas, parecia recusar.

A Maciunas, no entanto, parece importar muito a confirmação de ter insistido em tal necessidade com a La Monte Young, ainda na época dos eventos promovidos na sua Galeria A/G. Mesmo depois de ver a galeria ir à falência logo a seguir, ele se manteve determinado a encontrar um nome, empenho este que, segundo ele, não parecia mover mais ninguém: “ninguém parecia se importar se iríamos dar um nome para aquilo, porque não havia encontros formais ou grupos ou nada parecido”. O nome Fluxus surgiu com fruto de sua persistência no projeto da segunda antologia e em função de uma obsessão característica de sua personalidade dominadora e criativa, sempre obsedada em impor unidade e garantir continuidades, num movimento aparentemente contraditório com toda a produção daqueles artistas, que ele tentava convencer a se filiarem a um mesmo ideal, mesmo se a insistência no nome continuasse se mostrando como mera bufonaria. Por que afinal Fluxus?, indaga o entrevistador: por causa de seus sentidos múltiplos e amplos, “sentidos engraçados”, justifica-se ele¹⁷.

Yoko Ono – no documentário *The Misfits. 30 anos de Fluxus*¹⁸, realizado por ocasião da bienal de Veneza em 1990 – confirma que Maciunas teria proposto a ela escolher um nome que abrigasse aquelas atividades desenvolvidas pelo grupo em torno de seu *studio* e da galeria A/G. Sugestão essa que também a ela ecoou como desnecessária, o que não impediu Maciunas de aparecer dois dias depois, dizendo ter encontrado um nome. Abrindo o dicionário, ele apontou para os diversos significados de Fluxus, entre estes, dizia ele se divertindo, estava o de “dar descarga” [*fluxing*].

Devido a problemas financeiros persistentes, incluindo dívidas ligadas à falência da galeria e sem lograr reunir dinheiro para o projeto da segunda antologia, Maciunas aceita um convite de trabalho para ser designer gráfico a serviço das forças aéreas norte-americanas, sediadas na Alemanha, em Wiesbaden. Em meio a uma sucessão de fracassos, esta proposta carregava consigo um alvissareiro futuro: o trabalho não apenas era muito bem remunerado, como ainda colocou à disposição de Maciunas um sistema postal subsidiado pelo governo norte-americano, que irá lhe possibilitar promover uma série de concertos, projetados inicialmente por ele com o intuito de arrecadar dinheiro e promover a publicação daquele material, originariamente destinado à segunda edição da *Antologia*, ainda sem destino.

Nesse momento, Maciunas logra convencer artistas envolvidos no projeto da *Antologia*, de que a forma mais fácil de arrecadar dinheiro para outra publicação, e simultaneamente obter sua promoção, seria a organização de concertos vinculados a um nome. Fluxus, claro! Nome que agora parece aceito, não apenas como promessa de uma futura publicação, mas como um território artístico que poderia abrigar, mesmo que temporariamente, aquelas atividades mutantes e multidisciplinares nas quais estava envolvido esse grupo tão heterogêneo de jovens artistas de diferentes nacionalidades e tipos de produção. O caráter hesitante perpassando seus discursos, quando se trata do

¹⁷ *Ibíd.*, p. 187.

¹⁸ Direção de Lars Movin.

“projeto Fluxus”¹⁹, denota o quanto esse território obstinadamente desenhado por Maciunas permanecia para todos como utopia²⁰:

Enquanto isso nós pensamos, bem, vamos fazer concertos, isso é mais fácil do que publicar e vai nos dar propaganda para a publicação. Talvez desta forma encontrássemos gente que quisesse comprar a publicação – porque no início nós não tínhamos conseguido vender *Antologia* também, você sabe, aquilo estava apenas acumulando em um depósito. Então a ideia era de produzir concertos como um truque promocional para vender qualquer coisa que a gente fosse publicar ou produzir. Foi assim que a série de Wiesbaden começou e foi a primeira vez que foi nomeado Festival Fluxus e isso foi outono.. setembro de 1962²¹

O primeiro a ser contatado foi Nam June Paik, que estudava e trabalhava com Stockhausen em Darmstadt, juntos desenvolvendo uma nova estética para a música, para além das fronteiras sonoras vinculadas aos instrumentos tradicionais. Tudo remetia aos experimentos de John Cage, que haviam causado sensação em 1958, nos famosos *Ferienkurse für neue Musik*, de Darmstadt, nos quais ele havia defendido a libertação da pura materialidade do som e o fim da exclusão do ruído do campo da música, fundamentando-se num pensamento zen que se opunha ao racionalismo musical ocidental²². Tanto para o poeta e artista Fluxus Emmett Williams, que vivera anos em Darmstadt, como também para Paik e La Monte Young, que se encontraram com Cage naqueles cursos, o espírito da música experimental produziu como efeito a sugestão da possibilidade de novos caminhos para artistas que, de maneira geral, não se adequavam bem ao compartimentado e erudito sistema institucional da arte.

Ainda no que se refere à influência de John Cage sobre esse grupo, não é supérfluo retomar a consideração que Maciunas tece sobre o músico, explicando a Miller por que designava “viagens de John Cage” o mapa que havia desenhado com movimentos, acontecimentos e artistas a partir do final dos anos 40. Segundo Maciunas, a extensão do pensamento de Cage sobre o território da arte em sua época foi tal, que seria necessário remeter a algo como “as viagens de São Paulo”²³ e sua influência para a divulgação do cristianismo: “seja lá onde ele fosse, John Cage deixava atrás de si um novo grupo; alguns admitem sua influência, outros não. Mas o fato é que aqueles grupos eram formados após suas visitas”²⁴.

¹⁹ Sobre os discursos dos artistas envolvidos com o projeto Fluxus e o que este teria significado para cada um, cf. Hendricks, op. cit., também o documentário dirigido por Lars Movin, *The Misfits. 30 anos de Fluxus*.

²⁰ Utopia = do grego *topos* [lugar] + prefixo negatizador *ou* = *outopos*. Thomas Morus [1477-1535], humanista inglês, batizará de Utopia sua ilha imaginária, destinada a abrigar um regime sócio-político ideal. Tommaso Campanella [1568-1639] escreve *A cidade do sol*, obra que é usualmente comparada à obra de Morus, por seu forte viés idealista. Luta toda sua vida contra o despotismo e passa 27 anos na prisão por isso.

²¹ *Ibíd.*

²² Cage frequentou, no final dos anos 50, os cursos do pensador japonês e tradutor do Zen budismo para os Estados Unidos, Dr. Susuki, oferecidos na Universidade de Columbia. Sobre Cage, cf. Revill, David. *The roaring silence. John Cage: A life*. New York: Arcade Publishing, 1992.

²³ Curiosa esta referência justamente ao apóstolo Paulo, identificado por Nietzsche em algumas passagens de sua obra como o “apóstolo da seriedade”, por ter sido o responsável, segundo ele, pela “invenção” do cristianismo.

²⁴ *Ibíd.*, p. 183.

Formava-se com aqueles Festivais Fluxus um ambiente espiritual que mesclava, por um lado, arte concreta²⁵ e zen budismo, fluindo a partir do pensamento de Cage, por outro humor e oposição às artes eruditas e ao sistema de arte, carregando referências a Duchamp e ao dadaísmo de Zurique. Apesar de estarem todas essas influências reconhecidas por Maciunas e pela maioria das falas produzidas por artistas envolvidos com Fluxus, algo parece ainda escapar a estas tentativas de mapeamento e compreensão do movimento, talvez por este se constituir de uma lógica alienígena, por vezes de difícil manuseio, em relação à qual restaria apenas reagir da mesma forma que reagimos a um convite para um espetáculo vaudeville: não adianta aparecer vestindo *black tie*. Não se deveria ir a um concerto Fluxus esperando arte, esta é uma crença que aparece como um dos únicos pontos de convergência unindo o pensamento dos envolvidos naqueles primeiros festivais Fluxus²⁶ realizados na Europa, a partir de Wiesbaden.

Esse parece ter sido o primeiro atrito a expor as divergências do grupo, quando Joseph Beuys apresentou duas performances no *Festum Fluxorum Fluxus, – Musik und Antimusik*, realizado na Academia de Arte de Düsseldorf, em 1963, onde ele acabara de ser nomeado professor de escultura²⁷. Beuys apresenta duas performances intituladas *Komposition für zwei Musikanten* e *Sibirische Symphonie 1.Satz*, este último um happening provocador, que terminava quando ele arrancava o coração de uma lebre morta.

Por mais radical que a proposta artística de Beuys pudesse parecer naquela época, ao empregar materiais como chá e sangue de lebre em lugar de tinta para executar desenhos, ou jornais usados e garrafas descartáveis para esculturas, ela continuava a lidar com a arte a partir do lugar tradicional do artista como grande criador de significados/produtos para serem expostos em galerias. O encontro com o Fluxus teria representado um ponto de virada, quando pela primeira vez ele é levado a se inserir em um contexto de produção coletiva, afastando-se do que fora até aqui sua prática de estúdio/artista-galeria, para experimentar uma atuação colaborativa performática.

No entanto, como o próprio Beuys admitirá mais tarde, seu trabalho passou a não interessar mais ao grupo, já no momento de sua segunda performance realizada naquele Festival, a qual foi interpretada como negando alguns dos princípios mais cruciais da filosofia Fluxus, o principal deles, a dissolução da ideia do artista como criador genial, que deve ser identificado por sua criação. Ora, justamente aquilo que mais evidenciava o caráter fortemente expressionista das performances de Beuys. Um dos traços marcantes de sua atuação exemplifica bem contra o quê reagiam os outros artistas ligados ao Fluxus: ele nunca escrevia o roteiro de suas performances, impedindo que elas fossem reproduzidas por qualquer um, em outro momento e lugar. Essa atitude claramente impunha a seu trabalho uma forte dependência à sua presença, fato que até hoje é um empecilho para a reconstituição daqueles eventos²⁸.

²⁵ Essa definição de “arte concreta”, para referir-se às atividades e produtos do Fluxus, mereceria um estudo à parte, que explorasse os sentidos que ela adquiriu para os diversos movimentos da primeira metade do século XX e ainda remetendo ao realismo de Courbet, mesmo que ela não aparecesse cunhada dessa forma por este artista do século XIX. No discurso de Maciunas, o conceito aponta para a negação da “arte erudita”, de museu, assim como para sua característica banalidade “humana, demasiada humana”. Humano, entendido aqui, como destituído da soberania com a qual a tradição metafísica judaico-cristã e filosófico-racionalista ungiu o homem.

²⁶ Com exceção talvez apenas de Beuys, nesse caso.

²⁷ O evento contou com as participações de Benjamin Patterson, Robert Watts, George Brecht, Emmett Williams, Dick Higgins, Daniel Spoerri, Thomas Schmit, Jackson Mac Low, George Maciunas, Arthur Koepcke, Wolf Vostell, Al Hansen, La Monte Young e Nam June Paik.

²⁸ Basta comparar com os *event score*, de George Brecht, que se constituíam de instruções para breves ações, sempre redigidas à mão, ou datilografados em pequenos cartões.

Talvez Maciunas tivesse em mente exatamente a diferença entre a proposta antiarte das performances Fluxus e todo aquele conteúdo carregado de seriedade metafísica, inerente aos trabalhos de Beuys, quando ensaiou, a certa altura de sua conversa com Miller, uma explicação para a diferença entre os happenings, adjetivados de polimórficos, e os eventos Fluxus, cuja filosofia seria monomórfica. Insistindo no caráter *nonsense* e farsesco que permeava a produção Fluxus, ele traçou uma clara separação também entre duas formas de recepção, uma demandando reflexão e interpretação; outra jogo, riso e superficialidade:

Agora sobre o monomorfismo (...) este é um item importante que deveria ser mencionado. É onde ele (Fluxus) difere dos Happenings. Veja, Happenings são polimórficos, o que significa muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Bem, ok, é como teatro barroco. Você sabe, poderia ter tudo acontecendo: cavalos pulando e fogos e fontes e alguém recitando poemas e Luís XIV comendo seu jantar, ao mesmo tempo. Logo, isso é polimorfismo. Poli significa muitas formas. Monomorfismo, isto significa apenas uma forma. Agora, a razão para isso, você vê, é que muito do Fluxus é como uma piada (*gaglike*). Isso é parte do humor, é como uma piada. Na verdade, eu não o colocaria em nenhuma classe mais elevada do que uma piada, talvez uma boa piada.

(...)

Eu acho que ele (Fluxus) é uma boa e inventiva piada. É isso que estamos fazendo (...) Em outras palavras, você não pode ter seis comediantes ali em pé contando seis piadas simultaneamente. Isso simplesmente não funcionaria. Tem de ser uma piada de cada vez

(...) A estrutura toda é linear e você não pode nem mesmo ter dois comediantes simultaneamente; você não capta a coisa. Assim, toda a estrutura de uma piada é linear e monomórfica e, eu acho, é por isso que a estrutura de nossos concertos tendiam a ser desta forma; é como uma piada (...)²⁹

Um ano antes, o embate havia sido apenas com o poder político-social constituído. Nada que não pudesse ser previsto, ou mesmo desejado. O primeiro *Festival Internacional Fluxus da Mais Nova Música*, havia ocupado uma sala de concertos cedida pelo Museu da Cidade de Wiesbaden, ao longo do mês de setembro de 1962. O prefeito da cidade viu de perto a ameaça de perder seu cargo, depois que jornais alemães despejaram sua fúria sobre seu gesto de ceder um espaço público para aquilo que qualificaram de “arte terrorista”. Epíteto adequado do ponto de vista de uma cultura erudita, para a qual a arte traduz os mais caros valores e crenças da tradição, afinal aqueles artistas já eram conhecidos do público e da mídia alemã por atentados contra essa cultura, como aquele perpetrado por Paik, destruindo um violino ao usá-lo para golpear de forma violenta uma mesa, numa performance intitulada *One for Violin Solo*, executada no *Festival Neo-Dada der Musik*, em junho do mesmo ano em Düsseldorf.³⁰

Depois de Wiesbaden, seguiram-se festivais em Londres [*Festival of Misfits*]; Düsseldorf; Copenhague; Paris; Estocolmo; Oslo; Amsterdã/Haia e Nice, entre 1962 e 1963. À medida que corriam cidades, novos nomes vinham se juntar a esses desajustados, formando uma rede internacional com núcleos diversos e divergentes, como foi o caso de Joseph Beuys. Passado esse momento inicial, de volta a Nova York,

²⁹ Friedman, op.cit., p. 196.

³⁰ Cf. Smith, 1998.

Maciunas assumiu uma postura que radicalizava ainda mais aquelas propostas iniciais, transformando-as cada vez mais em um discurso político que buscava identificar Fluxus com movimentos artísticos inseridos em contextos revolucionários da primeira metade do século XX³¹, gerando uma verve que mesclava ironia e ressentimento em doses igualmente excessivas, comprometendo sua já debilitada fisiologia ao buscar viabilizar o inviabilizável.

O caráter utópico do Fluxus fica então mais claramente evidenciado, produzindo sucessivas dissidências. Num documento datado de abril de 1963, intitulado “Nova-Política Fluxus. Carta nº 6”, Maciunas desenhava sua “proposta de propaganda ação”, para Nova York, no sentido de promover atividades subversivas de ataque e distúrbio de atividades culturais eruditas: piquetes e demonstrações; sabotagens e perturbações da ordem [*disruptions*]; composições; venda de publicações Fluxus. Mesclam-se aqui humor e ira contra o que chamavam “arte elevada” e suas instituições.

O alvo principal deveria ser o sistema institucional da arte, com seus concertos, vernissages e exposições, mas objetivava-se ainda um ataque estratégico ao sistema de transporte da cidade, com interrupções provocadas em pontos cruciais durante a hora do *rush*; a interrupção do sistema de comunicação com a disseminação de falsas informações ou mesmo inundando as caixas de correio com milhares de pacotes contendo pedras pesadas, sem selos postais, e registrados tendo como remetentes vários jornais, galerias, casas de concerto, museus, artistas etc., os quais, supunha Maciunas, receberiam de volta os pacotes não enviados e a cobrança por tal. Havia ainda planos para usar correspondência divulgando falsos dados de eventos famosos, além do uso de telefones de emergência solicitando estes serviços, que seriam direcionados para pontos estratégicos da cidade, em noites de abertura em concertos e museus, de forma a tumultuar o tráfego em torno.

Num piquete que se tornaria famoso, Maciunas e outros do grupo, que condenavam de forma mais radical a cultura erudita, promoveram uma manifestação defronte do *Judson Hall*, casa de concertos onde estava acontecendo uma série de performances musicais de Stockhausen, organizadas por Allan Kaprow, que já se distanciara do grupo. A acusação contra Stockhausen – de permanecer um ativo promotor de cultura erudita para a elite branca e racista norte-americana – não era inusitada e expressava a ira, especialmente dos mais radicais, como Henry Flint, Maciunas e Ben Vautier, contra o sistema institucional capitalista das artes. Segundo as palavras do próprio Maciunas, os objetivos do Fluxus não eram estéticos, mas sociais e visavam a progressiva eliminação das chamadas belas artes: música, teatro, poesia, pintura, escultura etc., e a promoção de meios para o incremento de potencial artístico direcionado para fins mais construtivos, tais como as artes aplicadas: a indústria, o design, jornalismo, arquitetura, engenharia, artes gráficas:

³¹ Numa carta a Tomas Schmit, de janeiro de 1964, Maciunas defende de forma enfática a identidade do Fluxus com o grupo da LEF, do final da década de 1920 na União Soviética. Uma passagem desta carta será citada mais à frente. Fica difícil imaginar uma equação que somasse humor vaudeville, Charles Chaplin e Buster Keaton – para citar dois nomes frequentemente associados por Maciunas ao humor Fluxus – com a atuação de uma frente artístico-política como a LEF, acentadamente marcada, a meu ver, pelo ideal de seriedade que marcou tantos desses movimentos da esquerda revolucionária no século XX. Cf., por exemplo, na entrevista a Miller: Friedman, p. 192. No texto-manifesto escrito por Mayakovsky para o primeiro número da revista LEF, em 1923, ele acentua que aqueles eram novos tempos, “para começar grandes coisas”, remetendo estas à “seriedade de nossa atitude para com nós mesmos”. O texto como um todo exala esse compromisso com a grandiosidade e seriedade dessa tarefa. In: Harrison&Wood, 2002, p. 346.

Veja, como nossos primeiros manifestos, quando eles ainda eram sérios, no primeiro ou segundo ano, eles eram todos antiarte e todos tendiam a ser a favor de formas que todo mundo poderia fazer. Você vê, tudo conectado com John Cage. Quando John Cage diz que você pode escutar o som da rua e obter uma experiência artística disso, então você não precisa de músicos para fazer música. Qualquer um pode ser seu próprio músico e escutar barulho das ruas. Se você tem uma experiência artística de uma peça de George Brecht consistindo em acender e apagar a luz toda manhã, todo mundo é isso, você percebe? Nós estamos abandonando toda essa coisa do artista profissional completamente³².

No lugar de construções teóricas, uma complexa e irônica teia de influências, sugerida por Maciunas com seus mapas, constrói uma gênese para o caráter anedótico e antiarte do Fluxus³³, assim como para a inclinação à absurdidade da maioria de suas manifestações. Segundo seu mapeamento, no início estava Duchamp, claro! Mas o que poderia sugerir o cruzamento da música futurista de Russolo com o *readymade*, as colagens e concretismo do dadaísmo, tudo culminando em John Cage? O concretismo, defende ele, pois do *readymade* – que é a coisa mais concreta, nada podendo ser mais concreto do que isso – Cage derivou o som concreto, cujo princípio foi estendido por Brecht e Vautier para as ações, por exemplo, na peça do primeiro consistindo em simplesmente acender e apagar a luz e no gesto do segundo de disseminar sua assinatura pelas coisas, transformando tudo em um “trabalho Ben Vautier”³⁴:

Agora, ele está conduzindo o *readymade* à absurdidade, a um fim absurdo. Ele não deixa nada intocado: ele assina tudo. Logo, tudo é Ben Vautier. Assim, tem um humor já aí. Mas um outro tipo de humor, tem também muito humor no Teatro Futurista, tem também muito humor simplesmente no puro *vaudeville*, como Charlie Chaplin e Buster Keton. Tem muito humor na comédia musical, como Spike Jones. Bem, eles podem não ser uma influência direta, mas eles ainda estavam lá, assim tem ainda essa tradição de concertos engraçados e música engraçada³⁵.

Inadequação, humor e utopia, mesclados a um grande fracasso também financeiro, segundo reconhecia Maciunas, admitindo ter investido muito dinheiro nessa sucessão de projetos, sem nunca ter conseguido reaver nada, espelhando em sua própria trajetória de vida o tipo de desafio *nonsense* proposto por uma das *Flux Yearbox* por ele construídas, que continha conchas do mar e a instrução “organize as pedrinhas de tal forma que a palavra C-U-A-L nunca apareça”! Mas se a questão é fracasso financeiro, não foi ele o que mais teria perdido dinheiro, acrescenta Maciunas, citando Dick Higgins com seu mal sucedido empreendimento da editora *Something Else*, na qual teria “enterrado” nada menos do que meio milhão de dólares! Mas e o projeto de vender os múltiplos Fluxus por preços módicos, confrontando o sistema oficial da arte com uma alternativa que mesclava humor e utopia? Ninguém queria comprar aquilo naquela

³² Friedman, op.cit., p. 197.

³³ Numa outra passagem da mesma entrevista, Maciunas comenta sobre o papel do humor para Fluxus, acrescentando que essa era uma característica que os distinguia de movimentos precedentes também marcados pela erva antiarte, como o dadaísmo e futurismo, pois mesmo neste, insiste ele o humor era apenas incidental: “(...) eles eram muito sérios com seus sérios manifestos. Nós viemos com manifestos divertidos. Quero dizer, eles nunca iam escrever manifestos engraçados. (...) seja o que fosse que fizéssemos, mesmo as coisas sérias como aquela Missa, acabaram sendo humor”, op.cit., p.192.

³⁴ Cf. Friedman, p. 183-184 e 191.

³⁵ *Ibíd*, p. 192.

época, relembra ele: “abrimos uma loja na *Canal Street* (Nova York), quando foi isso?...1964. E tivemos esta loja por quase um ano. Não fizemos nem uma venda sequer durante todo este ano”. E quanto à palavra C-U-A-L, bem, nunca ocorreria mesmo, acrescenta divertindo-se, “eram conchas, não pedrinhas”!³⁶

Em 1966, Maciunas se mudou para o Soho, desencadeando uma trajetória que mesclou elementos de utopia, humor negro e tragédia. Toda sua energia e muito dinheiro emprestado foram empregados para comprar velhas e desvalorizadas edificações neste bairro com o intuito de viabilizar um projeto de cooperativas de artistas, que pudessem ser simultaneamente moradia e lugar de produção coletiva, em claro confronto com o caráter individualista e personalista alimentado pelo mercado de arte. Projeto marcado por um duplo fracasso: de um lado porque o projeto incipiente de uma frente unida de artistas, cineastas, músicos, escritores e editores, morando e produzindo coletivamente, dificilmente poderia se efetivar, na medida em que não espelhava a verdadeira fragmentação do grupo; por outro, o reverso de tal fracasso era o sucesso comercial, que à época rapidamente avançava sobre o Soho, descoberto pela especulação imobiliária, bem sucedida em se apropriar de movimentos incipientes de artistas e “alternativos” das mais variadas crenças, que para lá se mudaram na década da contracultura dos anos sessenta, em busca de espaço barato na área central de Nova York³⁷.

O episódio macabro desta série de fracassos circundados pelo emergente sucesso dos novos ricos de Manhattan ficou por conta de uma ação de criminosos locais que agrediram Maciunas, em 1975, quando este trabalhava na reforma de um desses espaços que agora ocupava no Soho. As investigações apontaram para um crime encomendado, aparentemente por um dos “chefes” do crime na área, em conluio com especuladores imobiliários. O resultado foi dramático para alguém que já tinha um histórico de saúde debilitada: quatro costelas quebradas, um dos pulmões em colapso, a perda da visão de um dos olhos. No entanto, em lugar de gerar uma narrativa biográfica gravitando entre autocompaixão e nobreza de princípios, Maciunas interpretou com acidez e humor o evento, escrevendo a amigos que, para evitar que tal se repetisse, iria empacotar seus agressores mafiosos em uma caixa Fluxus e exibi-la como exemplo de “escultura-ao-vivo” de Ben Vautier.

Fracasso (sempre temperado com humor) paradoxalmente fomentado pelo próprio Maciunas, mesmo que involuntariamente, e que conduzirá o Fluxus à autodissolução, ao menos em parte. Desde que retornou da Europa para Nova York, esse utopista e organizador fracassado de cooperativas Fluxus investiu muito de sua precária energia e saúde em dissociar artistas da “marca” Fluxus, escrevendo cartas e documentos que decretavam a morte Fluxus sobre nomes tais como Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins, Wolf Vostell, Dieter Roth e tantos outros considerados por ele indignos do projeto Fluxus. Seu discurso, sempre eivado de humor e inteligência; seu panfletarismo contra as estruturas burguesas da arte; o impulso agregador e organizador que o movia e propiciou a realização de tantos eventos, nada disso pode ser dissociado de certa bília negra de ressentimento que corria em suas veias, talvez produto de uma longa história que sua fisiologia possa narrar, talvez sintoma de uma inadequação desse projeto ao contexto característico da cultura capitalista da arte norte-americana.

No episódio final, ainda dentro dessa série de fracassos que marca o projeto utópico de estabelecer uma comunidade de vida e produção artística à margem da sociedade burguesa e seu sistema oficial de arte, Maciunas investe muito da sua já debilitada energia e de um novo empréstimo financeiro para negociar a compra de uma

³⁶ *Ibíd.*, p. 190.

³⁷ Cf. Home, 2004.

ilha nas imediações de Nova York. Curioso que ele tenha se voltado para o objetivo de adquirir justamente uma ilha, território separado do continente, miragem de tantas utopias sociais e políticas. Num acaso marcado por um misto de tragédia e comicidade, o milionário proprietário do local, que concedera na venda após meses de insistentes negociações, morre no dia da assinatura do contrato de venda. Não apenas a ilha permanecerá como utopia!

René Block – um dos estudiosos do movimento e curador de uma das mais importantes exposições Fluxus, intitulada *Fluxus na Alemanha: 1962-1994* – descreve Maciunas como essencialmente um utopista, que sonhava com um mundo melhor ou “com um mundo mais bem organizado”, no qual a arte desempenharia o papel crucial de se autoeliminar, dando lugar à criatividade a serviço de fins socialmente úteis, sendo direcionada a novos canais, através dos quais ela se tornaria acessível a todos e qualquer um³⁸. Uma arte assim vertida em produção de utilidades vendidas a preços módicos, sempre compreensível a todos na sociedade, representaria a autoaniquilação da arte como a conheceu a tradição ocidental, ao menos desde o Renascimento.

A autoaniquilação da arte ou de um lugar ocupado pela arte em nome de uma criatividade direcionada para algo “socialmente útil”? Toda a produção Fluxus parece inadequada àquilo que está convencionado como “espaços da arte”, impregnada dessa fragilidade congênere do fracasso, de certa impotência própria ao “infamiliar” e desajustado, como mostram bem os *event score* Fluxus e as *FluxusBox*. Mas para que tipo de “utilidade” apontariam performances *non sense* deflagradas pelos diversos artistas associados ao Fluxus, como poderia ser exemplificado pela *Flux Mystery Food*, de Ben Vautier? Uma lata genérica e sem rótulo, cujo conteúdo ficaria escondido até que algum participante mais corajoso venha abri-la e comer o que está dentro. Desafio aceito, mistério desfeito, arte dissolvida! Qual seria exatamente a utilidade dessas *Fluxbox*, um dos principais “produtos” vinculados ao projeto Fluxus? Nada mais distante do sentido de utilidade, tal como o entende o sistema burguês de produção e consumo.

Como seria equacionar essa práxis antiarte com objetivos “socialmente construtivos” e os princípios de uma “ideologia da utilidade”, obliterando-se a origem desta última na apologia burguesa da mercadoria e sua crença na absoluta eficácia de seu sistema produtivo? E como equacionar o socialmente útil ao impulso de dissolução de discursos e posturas racionalistas próprio do humor vaudeville de Chaplin e congêneres? Como equacionar a lógica inerente ao trabalho, produtor de utilidades, e as inutilidades Fluxus? Utilidade fala de um mundo pretensamente ordenado e racional, exatamente do qual rimos com Chaplin³⁹.

Por outro lado, se o verdadeiro sentido do projeto de Maciunas, de “autoeliminação do Fluxus”⁴⁰, fazia parte de sua utópica pretensão de dissolução da arte e da figura do artista, então o fracasso morava no coração da utopia. Não porque tais objetivos não foram alcançados, o que seria irrelevante para se aquilatar o alcance de um projeto filosófico sobre o lugar pretendido para a arte na cultura, já que o fracasso poderia fazer parte de uma proposta que pretendesse ir a contrapelo de seu tempo. Mas sim porque o verdadeiro motor de toda utopia é um impulso profundamente otimista,

³⁸ Cf. Block&Berger. In: Hendricks, 2002, p. 38-43.

³⁹ Danto comenta sobre isso que os objetos e ações Fluxus seriam adequados exemplos da inutilidade da arte: “São arte e não servem para nada além deles próprios, nem sequer para aquelas ‘mais elevadas necessidades do espírito’ para as quais, segundo Hegel, a arte uma vez serviu”. In: *Ibíd*, p. 30.

⁴⁰ Na carta de janeiro de 1964 a Schmit, Maciunas defende que se “Fluxus é definitivamente contra objetos-de-arte como bens não-funcionais a serem vendidos para prover sustento para um artista”, ele poderia ter a função pedagógica temporária de ensinar a falta de necessidade da arte, incluindo aí a dele próprio, Fluxus: cf. *Ibíd*, p. 163.

mesmo na sua recusa radical do presente e de suas formas simbólicas. Essa, uma contradição pulsando no projeto Fluxus, tal como foi defendido por Maciunas e compartilhado por alguns, por muito tempo, mesmo que dele discordando: a não-explicitação desse otimismo voltar-se-ia contra o próprio projeto, seja em seu fracasso em ser “bem sucedido”, seja em seu sucesso como antiarte assimilada pelo circuito de museus modernistas.

Referências bibliográficas:

- BENNETT, Tony. *The birth of the museum. History, theory, politics*. London/New York: Routledge, 2007.
- CARBONELL, Bettina (Ed.) *Museum Studies: An anthology of contexts*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In: HENDRICKS, Jon (Ed). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos. Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside public art museums*. London: Routledge, 1995.
- _____. The art museum as ritual. In: PREZIOSI, Donald (Ed.). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth Century Art. A Critical History*. London: Thames&Hudson, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum filosoficum*. São Paulo: Editora Princípio, 1987.
- FRIEDMAN, Ken. *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions, 1999.
- HARRISON, Charles&WOOD, Paul. *Art in Theory: 1900-2000. An anthology of changing ideas*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- HENDRICKS, Jon (Ed). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura*. São Paulo: Conrad Editora, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe [KSA]*. Edição crítica organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução, notas e Posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos. Ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e Posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- PREZIOSI, Donald. Collecting/Museums. In: NELSON, Robert S; SHIFF, Richard (Ed.). *Critical terms for art history*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003, p. 407-418.
- SMITH, Owen F. *Fluxus: The history of an attitude*. San Diego: San Diego University Press, 1998.
- STILES, Kristine/SELZ, Peter. *Contemporary art. A sourcebook of artist's writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.