

Introducción

El arte pop también prestó atención a los actos cotidianos banales que nos rodean. Pero parecía asumirlos, aprobarlos. Fluxus los llevó a una conciencia crítica a través del humor.

Jonas Mekas

(Fluxus) tenía las formas de los grandes negocios, de las grandes exposiciones de museos y de la gran historia del arte (...). En breve: Fluxus siempre fue arte elevado, a pesar de toda la literatura que dice lo contrario.

Kristin Stiles

Fluxus no es: un movimiento, un momento en la historia, una organización. Fluxus es: una idea, un tipo de trabajo, una tendencia, un grupo cambiante de personas que hacen obras Fluxus.

Dick Higgins

Mi interés en cooperar se debe a la posibilidad de vincular el arte más nuevo con el mundo soviético [algo que Fluxus intenta desarrollar]. Este tipo de arte es: (...) 2. FOLK, porque no está creado para especialistas, críticos, artistas y otros intelectuales.

Carta de George Maciunas a Vytautas Landsbergis,
febrero de 1963

Fluxus era un grupo de amigos asociados de forma muy libre sin dirección política alguna que no se juzgaban entre sí.

Alison Knowles

Probablemente Fluxus sea uno de los fenómenos artísticos de la segunda mitad del siglo XX que mayores dificultades encierra a la hora de ser presentado. Así lo reflejan las citas que acaban de leer, pretendidamente contradictorias. Incluso algo tan estable e históricamente determinante como las fechas se vuelven incoherentes en el caso de Fluxus: para algunos, como Robert Rauschenberg, «Fluxus comienza en el invierno de 1961-1962 con la inauguración de la editorial Fluxus para terminar abruptamente en 1978 con la muerte de George Maciunas», mientras que para otros, como Dick Higgins, Fluxus suponía un estado mental de profundas raíces históricas, nunca obsoleto en su totalidad. Ante esta perspectiva no nos debe extrañar que incluso «uno se sienta confundido sobre qué forma verbal emplear» a la hora de hablar de Fluxus. Esta última cita, divulgada por uno de los historiadores más importantes de Fluxus, Ken Friedman, se integra en toda una cadena de planteamientos que pretenden extraer esta tendencia artística del momento histórico en el que sucedió, dándole una continuidad en el futuro y una presencia en el pasado que ha pasado a ser una de las constantes con las que se ha analizado este movimiento. Fluxus, si nos dejamos llevar por una gran parte de las citas que sobre este fenómeno se pueden encontrar, es un fenómeno poliédrico con múltiples miembros autoconscientes de que en ocasiones han formado (o forman) parte de un colectivo en el que cualquier desavenencia parece difuminada por la carencia

de organización: la independencia e identidad de cada artista parece estar reafirmada exactamente por pertenecer a un colectivo, algo sin duda complicado. George Brecht, llevando esta idea a un grado de esplendor, en una ocasión indicó que «Fluxus permita la convivencia de contrarios».

Incluso el grado de compromiso político de Fluxus parece oscilar entre extremos irreconciliables sin contradicción aparente. El ejemplo más palmario de esta oscilación ha sido representado por uno de los mejores críticos de la posmodernidad, como es Andreas Huyssen. En 1986 escribió que Fluxus era producto e hijo legítimo de la cultura despolitizada de los cincuenta, centrada en la solución de los traumas posbélicos y en el disfrute de los artículos de consumo que reforzaban la industria nacional. Ahora bien, si se lee al mismo Huyssen en 1995, se puede advertir una diferencia: «nunca se llegó a comprender el genuino potencial de protesta de las prácticas estéticas de la década de 1960 en los Estados Unidos, que habían asumido el legado de las vanguardias históricas bajo condiciones diferentes. Por cierto, esas prácticas tenían menos que ver con lo *beat*, *porno*, *acid* y *underground* que con Cage, Rauschenberg, Warhol y Fluxus [...]. Esa apropiación de los procedimientos tradicionalmente vanguardistas tenía lugar en Fluxus, en el arte minimalista, conceptual, en las instalaciones y *performances*, todas ellas formas (anti-)expresivas que no podrían comprenderse sin el trasfondo de los movimientos de la década de 1960».

En efecto, todas estas citas tienen parte de razón, sobre todo si se tiene en cuenta que se vierten sobre un fenómeno en el que lo nebuloso y las medias tintas son la norma. De ahí que Fluxus se nos presente hoy día como

una especie de momento sintético de la vanguardia en la que todo puede ser aceptado. Ahora bien, si con desgana esto pudiera aceptarse en la actualidad también habría que tener en cuenta que esto no sucedió de la forma relajada que parecen revelar gran parte de las crónicas. Es más, se generaron una serie de tensiones y debates que son ilustrativos de las transformaciones del arte desde los sesenta, como veremos.

A pesar de ello Fluxus parece haber ingresado en la historia del arte como el movimiento que abrió una puerta tras el callejón sin salida que suponían las prácticas abstractas. Frente a la disociación con lo cotidiano que estas ostentaban, Fluxus parece un reencuentro con las cosas sencillas, habituales, carentes de grandiosidad y monumentalismo. De ahí que conceptos como arte, vida y antiarte abundan en la literatura sobre Fluxus. Ahora bien, sin duda parece necesario reconocer que es imposible, como se puede comprender, dilucidarlos en unos cuantos párrafos. Es probable que solo hoy estemos atisbando que esos conceptos encubrían algo mucho menos apabullante, como es el replanteamiento de la preocupación por el realismo en las condiciones políticas y culturales propias del tránsito de los años cincuenta a los sesenta. No hay que olvidar al respecto que el concepto de realismo tuvo una fuerte y breve presencia en los primeros años de Fluxus, hasta más o menos 1962, cuando a este le sucede el concepto de neodada, más aceptado en la actualidad.

→ Como hemos visto tampoco se debe dejar de tener en cuenta que Fluxus fue uno de los contextos en los que de forma más evidente se debatió acerca de lo que la política podía suponer en el arte y en la cultura del momento, de lo que significaba ser artista y autor

de una obra, de los valores asociados a estas figuras y de los públicos que la neovanguardia debía ganarse. En este sentido, Fluxus configura un espacio en el que se ponen a prueba nuevos modos de pensar la comunidad y la individualidad en un momento en el que ambos conceptos están fuertemente capitalizados por regímenes políticos opuestos y cuyo gesto de amenaza no era en absoluto una impostura. Si atendemos a este condicionante llegamos a la rápida conclusión de que todas las posturas que se pudieron ver en Fluxus, y que en ocasiones llegaban a un fuerte grado de conflictividad, no accreaban un modo de entender al propio Fluxus, sino un procedimiento mediante el cual poder pensar modos de comunidad, grupalidad y colectividad en un contexto histórico muy determinado. El debate sobre estos conceptos solo podía desembocar en el fracaso, como demuestra la preferencia que los catálogos sobre Fluxus han mostrado por el nombre personal del artista, que se convierte en organizador de sus contenidos. Todo ello ha resultado en una imparable proliferación de hechos, datos, nombres y lugares que parece imposibilitar el análisis crítico de este movimiento.

Algo particular de la recepción de Fluxus es que muchos de sus miembros han sido también sus historiadores, desempeñando de este modo un doble papel como sujeto y objeto de este episodio del arte reciente. En tal empresa intentaron muy acertadamente imprimir su visión personal, que ha pasado a convertirse en historia fehaciente. Emmett Williams, poeta visual y artista Fluxus, fue uno de los historiadores más ilustres de este movimiento, en especial con su libro *Mr. Fluxus*, una transcripción de cartas, escritos y recuerdos que pudo compilar junto con Ann Noël. Este deseo de narrar no cesó, ya que su último

libro relacionado con Fluxus fue publicado poco antes de su muerte. Titulado *Fluxus: hechos y ficciones* (2006), estaba estructurado de tal modo que en las páginas de la izquierda se narraban *hechos* y en las de la derecha *ficciones* sobre este movimiento, y en él se reconocían vasos comunicantes entre el anecdotario y la historia, entre lo real y la ficción. En algunos casos el lector debía tener un conocimiento de Fluxus un tanto avanzado, ya que tanto las ficciones como los hechos parecían verosímiles y resultaba difícil adivinar si eran verdaderos o falsos.

¿Acaso Williams nos estaba indicando que la proliferación de historias sobre Fluxus estaba volviendo imposible aquella tarea básica del historiar que consiste en desentrañar el conocimiento de lo acontecido, desechando el mito, la creencia no cuestionada y todo aquello contra lo que se levanta el análisis? Una de las características de Fluxus es la sobreabundancia de memorias, recuentos, archivos y demás elementos básicos en el proceso de narrar. En pocas pero ilustrativas ocasiones, los investigadores se han topado con un hecho vital básico: las memorias que algunos participantes en Fluxus han dejado no se corresponden con lo que los documentos archivados nos dicen; en otros casos, tampoco abundantes, los protagonistas de los hechos reconocían que ya no recordaban datos tan concretos como qué obras se representaron en el festival de Wiesbaden ni qué reacción mostraron exactamente los compositores en ese mismo festival. En efecto, el olvido es un importante factor en la memoria, tanto como el tiempo. Este hecho supone un enorme reto: ¿cómo enfrentarnos a la labor de narrar el pasado cuando nos encontramos ante una situación donde la memoria está visiblemente resquebra-

jada por el olvido y la interpretación subjetiva de los hechos?

Además de que la bibliografía más citada refleja la imagen recurrente de que este movimiento —o *antimovimiento*— posee unos límites inestables desde un punto de vista temporal, temático e ideológico, también se puede percibir una suerte de debate a la hora de saber quién estuvo y quién no en Fluxus. Cuando a esto se añade la aparición de segundas e incluso terceras generaciones Fluxus, la dispersión se vuelve intratable. Esta representación de Fluxus debe alertarnos a la hora de iniciar una escritura que persiga reflejar sus orígenes y múltiples desarrollos: si esta genealogía se puede establecer atendiendo a algunos de los episodios más importantes, también debemos considerar que responde a una serie de intereses y tipos de obra que reflejan una versión de Fluxus muy concreta que rompe con la aparente porosidad que prologa una gran parte de la bibliografía. Fluxus fue el resultado de una serie de hechos generalmente aceptados (de los que partiremos en estas páginas), como son las clases de John Cage, su propia obra como compositor, los conciertos del *loft* de Yoko Ono o la galería AG de George Maciunas. Sin embargo, es indudable que otros muchos hechos periféricos se deberían tener en cuenta a la hora de narrar los orígenes de Fluxus: la galería Hansa, un espacio cooperativista al que estuvo vinculado Allan Kaprow; o la galería Rueben, escenario del tránsito de una obra de arte basada en la objetualidad a otra centrada en la acción paradójica que caracteriza la obra de George Brecht. Tampoco deberíamos olvidar que el momento en el que se están produciendo estas experiencias, entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se enmarca dentro de un

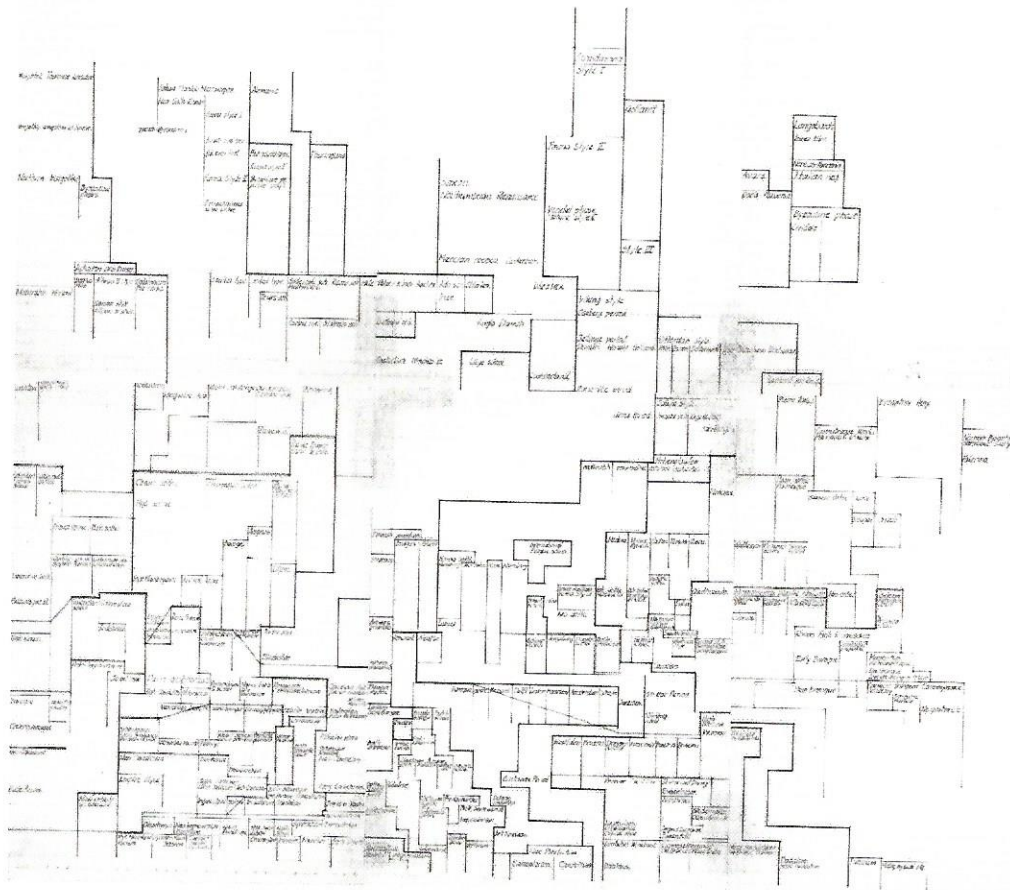
internacionalizado y fundamental impetu por recuperar y reescribir los vanguardias históricas que se olvidará de los formalismos de la abstracción en favor del peso de la figura de Marcel Duchamp, que será fundamental a partir de entonces.

Al respecto hay que subrayar el hecho de que esta reescritura de la historia de la vanguardia encuentra en Fluxus uno de sus ejemplos más importantes gracias a la figura de George Maciunas, supuesto líder del grupo —como hace constar prácticamente toda la bibliografía—, dejando a este personaje en una situación que aún debe reevaluarse. Como ha mostrado en una edición facsímil Astrit Schmidt-Burkhardt, sus diagramas, realizados incluso antes de que cursara sus estudios inconclusos de doctorado en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, no solo se ocupaban de la historia del arte moderno, sino de la historia del arte universal acreditando una conciencia histórica que difícilmente encuentra parangón en el resto de la neovanguardia del momento (fig. 1).

Esta diversidad de espacios se prolonga a nivel global y se refleja en el evidente internacionalismo que posee Fluxus así como en la enorme proliferación de grupos y colectivos que surgen en paralelo a este: Zaj, Ongaku, Nuevo Realismo. Un internacionalismo que nada tiene que ver con la adopción de propuestas emanadas de un centro, sino que surgen simultáneamente, sin conocimiento unas de otras. Así, Fluxus, más que un estilo, sería uno de los lugares en los que esa proximidad estilística quedaba reflejada.

También debemos reconocer, por ejemplo, el peso fundamental del taller de Mary Bauermeister en Colonia, o el de la revista de Karlheinz Stockhausen y Herbert Eimert, *Die Reihe*, especializada en los debates de la

Preliminary unfinished form of the proposed index, coordinate graph



1. George Maciunas, *Esquema preliminar de gráfico no finalizado. Índice de coordenadas*, ca. 1955-1960.
Col. Silverman/MoMA. Lápiz y tinta sobre papel.

música posterior a Schönberg, con especial incidencia en la electroacústica; no debemos minimizar la compleja figura de Pierre Restany ni la particular reinterpretación del realismo que se realizó en el contexto francés. Y tampoco debemos olvidar a los Zaj, cuyas primeras obras desarrollaban una dimensión colaborativa que luego se transformaría en el *teatro musical* que les caracterizó.

En cualquier caso, si la imagen es semejante a la de un *Zeitgeist* ('espíritu del tiempo') también debemos tener en cuenta todo aquello que rebasaba esa romántica idea de *espíritu del tiempo*: la necesidad de establecer vínculos que se salieran del museo y que trajeran consigo el ensayo de nuevos modos de producción de públicos, nuevas formas de institución, el nuevo ámbito de actuación cultural internacionalizado como requería el ambiente de la Guerra Fría, el absoluto deseo de abandonar la pintura o cualquier cosa relacionada con las disciplinas artísticas cerradas, la necesidad de ahogar la grandilocuencia del artista unida a la voluntad de darle voz al espectador. Todas estas peculiaridades hacen que cualquier referencia a un romanticismo caduco sea solamente un recurso de un formalismo muy poco clarificador que desvirtúa la especificidad temporal de este hecho cultural.

Cualquier versión de los orígenes de Fluxus poseerá intenciones latentes, creará protagonistas y figu-

ras secundarias, generará centros y periferias. Incluso la crítica feminista se ha visto interpelada en este proceso al ver cómo las historias más divulgadas de Fluxus marginan la aportación de las mujeres, que quedan relegadas a figuras independientes o ajenas a toda la retahíla de invenciones (como por ejemplo *events*, *happenings*, ensamblajes), siempre llevadas a cabo por el artista hombre, blanco y heterosexual, en su enésima reencarnación de la legislación patriarcal. También una historia de Fluxus podría realizarse teniendo en cuenta la raza, ya que Fluxus es uno de los movimientos con mayor número de participantes asiáticos y de otras etnias, como el artista negro Benjamin Patterson.

Siendo conscientes de todas estas particularidades, en las siguientes páginas simultanearemos la exposición del origen de Fluxus y una visión crítica de ello mismo que evidencie la escritura de la historia reciente como un proceso nunca carente de culpa. Lo contrario, hacer de la historia un proceso autosuficiente en la sucesión de fechas y hechos que se integran en la narración de forma natural, lo que resulta en un nuevo mito, dista mucho de ser el objetivo de estas páginas. Es exactamente este dilema el que hace de Fluxus uno de los movimientos más interesantes sobre los que poner a prueba los modelos de narrar la historia que tenemos a nuestra disposición.

Transformando la obra, transformando al público (1958-1961)

LAS CLASES DE JOHN CAGE DE 1958

La influencia que el compositor John Cage ejerció en la formación de Fluxus así como en el desarrollo de la neovanguardia norteamericana ha sido señalada en innumerables ocasiones. Su estancia en el Black Mountain College, donde se recuperaron figuras como Erik Satie y comenzaron su trabajo otras como Robert Rauschenberg, supone uno de los momentos de mayor efervescencia en la reconfiguración de una vanguardia aún moderna hacia otra que comienza a encontrar los límites de la modernidad (véanse por ejemplo los monocromos de Rauschenberg), pero que aún no es plenamente posmoderna.

Más allá de esta transformación, el Black Mountain College fue el espacio en el que se presentó una de las obras más revolucionarias en la historia de la música del siglo xx, como fue *4'33"*, escenificada en 1951 y creada bajo la influencia de los ya mencionados monocromos de Rauschenberg. Como ha investigado Liz Kotz, Cage llevaba tiempo pergeñando la idea de una composición centrada en el silencio —desde 1948— y fue el conocimiento del trabajo de Rauschenberg lo que incitó su definitiva realización. De esta influencia surgió una obra que consistía básicamente en tres movimientos a lo largo de los cuales el músico tenía que levantar la tapa del piano para indicar su inicio y bajarla para marcar su final. Entremedias no sucedía ni se oía nada que pudiera

ser asociado a la música, al menos tal y como se había conocido hasta entonces.

Según cuenta el mito fundacional de esta obra, en una visita a una cámara anecoica —o de aislamiento sonoro— Cage tuvo una revelación prácticamente religiosa: el silencio era imposible, ya que incluso en su interior seguía escuchando una serie de ruidos provocados por su mera presencia. Una vez que en su propia obra había eliminado la distinción entre sonido musical y ruido, la conversión de todo ambiente en música se producía de forma inmediata.

La obra de Cage es fundamental para Fluxus en varios aspectos. El primero de ellos es el protagonismo que otorga a la indeterminación del resultado. Efectivamente, el resultado real depende de todas las variaciones sonoras que se producen en cada una de las realizaciones. De ahí que cualquier ejecución de la obra sea potencialmente diferente y lleve la idea de re-presentación a su mínimo coeficiente. En segundo lugar, trae consigo una concepción muy ampliada del hecho musical, en el que todo sonido se convierte potencialmente en música —algo que esta misma obra problematiza, ya que la composición distingue tres momentos musicales indiferentes en principio al restante flujo sonoro no musical y que, de hecho, componen la obra y su duración (4' 33")—. Finalmente, y es lo que resulta más significativo para la obra posterior de Fluxus, convierte el lenguaje en fuentes de acción artística, o en todo caso, musical.

El guion de esta obra estaba compuesto por una palabra repetida en tres ocasiones, *tacet*, y que en la composición musical tradicional equivale a un silencio completo. Esta versión del guion —existen varias— tiene una serie de implicaciones trascendentes para la posterior estética Fluxus encabezada por lo que, ya a principios de los sesenta, se denominaría *event*, o *evento*. En primer lugar, el rechazo hacia el pentagrama en favor de la escritura tradicional, lo que ponía el propio proceso de composición al alcance de todo el mundo, puesto que se abandonaban formas de escritura musical centradas en la *doxa* musicológica del momento. En el caso de Cage esta experimentación con los modos de escritura ya había sido puesta en práctica en sus composiciones diagramáticas que modificaban la notación y el pentagrama haciendo que su lectura fuera muy personal y, por tanto, abierta e indeterminada. El guion de *4'33"* profundizaba en esta idea, ya que no solo podía ser leído por todo el mundo, sino que además podía ser interpretado por cualquier persona; es más, una de las potencias que desarrollará más tarde el evento de George Brecht consistirá en delinear a través del lenguaje la ubicuidad de la acción con, por ejemplo, obras como *Taburete* (1961), cuyo guion nos dice: «en un taburete blanco una caña negra y blanca pelada / naranjas en una bolsa de papel» y que combina texto, dimensión objetual y una acción mínima consistente en percibir estos objetos (o también ensamblarlos juntos). La capacidad de motivar la acción implica un tratamiento del lenguaje ajeno al que posteriormente desarrolló el conceptual más ortodoxo del grupo asociado a Seth Siegelau, que se centraba en la cualidad tautológica del lenguaje.

A pesar de que a lo largo de los cincuenta la obra quedó en una suerte de tierra de nadie, rechazada por la musicología tradicional y sin atención por parte de los artistas plásticos, siempre se mantuvo en la sombra como hito musical de la época. Cabría suponer, además, que esta obra se podría concebir como un punto final de lo musical; pero no fue el caso, ya que implicaba lo contrario: la ampliación de todo sonido y acción al estatus de música. Además existen obras de Cage posteriores a 1951 que dan cuenta de un acercamiento insólito a la sonoridad teniendo en cuenta la obra que nos ocupa.

Este trabajo permaneció en un segundo plano hasta la eclosión definitiva de Dadá en la segunda mitad de los cincuenta y la consecuente emergencia de Marcel Duchamp, con el que el propio Cage había estudiado y al que se suponía retirado de la producción artística, algo que su muerte (1968) reveló como incierto. En definitiva, *4'33"* empezó a ejercer su esencial influencia en el mundo de las artes plásticas hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

En el caso de Fluxus, la influencia fue directa gracias a los cursos que Cage impartió en la New York School for Social Research (NSSR), especialmente en 1958, donde coincidieron muchos de los artistas que a partir de 1962 se vincularían a Fluxus: George Brecht, Steve Addiss, Al Hansen, Scott Hyde, Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson Mac Low y Florence Tarlow (fig. 2). Además, las clases eran muy abiertas, con lo que muchos de sus asistentes habituales no estaban matriculados y hacían visitas ocasionales, como por ejemplo Jim Dine, Harvey Gross, Al Kouzel, George Segal y Larry Poons. La relación de Cage con el NSSR se remontaba a 1955, cuando ofreció un concierto cuyo programa se centraba

en compositores locales del Greenwich Village. Desde 1956 ofreció clases de *composición* cuyo objetivo, como declaraba el programa, era superar el modelo armónico en favor de otro que girara en torno a los conceptos de duración, timbre, amplitud y morfología. Desde un punto de vista histórico se presentaría una imagen general de la evolución de la música desde Anton Webern hasta la música en cinta sonora, denominada, en alusión a Darmstadt y Pierre Schaeffer (referencias dominantes del momento), *elektronische Musik* y *musique concrète*.

Ya en el curso de 1957-1958 se introdujo una variación: el título pasa de *composición* a secas a *composición experimental*, y el programa declara abierta-



2. John Cage en una de sus clases de composición experimental, 1958. Documento fotográfico, blanco y negro. Fotógrafo: Manfred Leve.

mente que estaba destinado tanto a los que tenían algún conocimiento musical como a los que no. Esta apertura determina esencialmente la naturaleza de las clases de Cage y supone una congregación de alumnos que otros cursos no hubieran permitido. Si, por ejemplo, se comparan las clases de *composición avanzada* impartidas por Henry Cowell o Frank Wiggelsworth con las del propio Cage ofrecidas el mismo año de 1958, vemos que estas tenían un proceso de selección del alumnado muy complejo: solo se admitía a seis alumnos con conocimientos avanzados y previo envío de una grabación que revelara su grado de virtuosismo. Las diferencias entre estos cursos eran notabilísimas, así como los vínculos que ambas promovían. Por otro lado, la calificación de experimental, primero introducida en la nota explicativa del curso y posteriormente integrada en el título, daba una dimensión práctica que no se debe obviar. Todos estos hechos son fundamentales para entender la naturaleza del curso así como su capacidad de congregación de personalidades muy heterogéneas.

Gracias a todas estas particularidades y con una procedencia del alumnado de lo más variopinta, la clase funcionó como un lugar de reunión de intereses muy diversos. Forma parte del mito la respuesta de Al Hansen al preguntarle Cage la razón de su asistencia —su mujer tenía una clase a la misma hora en la escuela por lo que aprovechó esta situación para recibir cierta formación musical, que luego emplearía en sus películas—, o la de George Brecht, entonces científico en una empresa cosmética, que al ser preguntado a qué rama del arte se dedicaba contestó: «se podría decir que pintor».

A diferencia del arte de los cuarenta y de los cincuenta, cuyos escenarios protagonistas eran los museos,

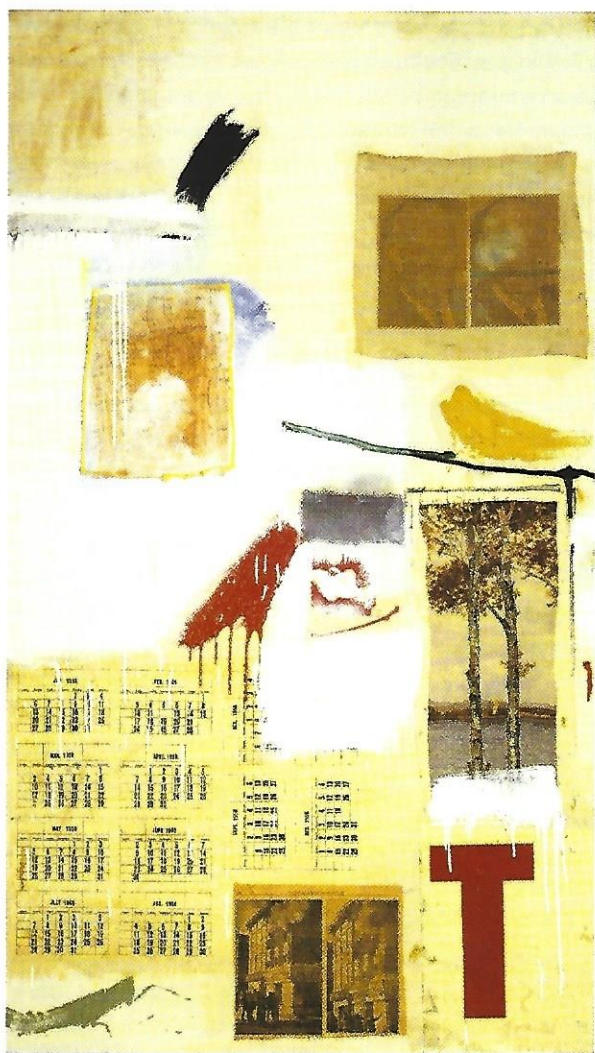
las galerías y los talleres, esta experiencia revela manifiestamente el cambio a nivel institucional que se estaba gestando en el momento: el componente pedagógico y de experimentación, casi en el sentido literal de la palabra, serán dos elementos que pasarán a formar parte de las peculiaridades de las obras que allí se presentaron.

Ha existido cierta controversia en cuanto al modo concreto de funcionamiento de las clases de Cage: mientras que algunos piensan que se basaban especialmente en la divulgación de sus teorías musicológicas y filosóficas así como de otras formas contemporáneas de la música, los documentos revelan que se hacía un especial hincapié en el carácter experimental mediante la presentación de obras de los alumnos, a pesar de su evidente desconocimiento de la composición tradicional. Esta es la razón que explica que se empleasen instrumentos un tanto heterodoxos (juguetes, instrumentos de percusión —un gong japonés, un *tom-tom* o un xilófono indonesio— y un piano preparado) con los cuales se componían obras musicales de acentuado carácter lúdico. También explicaría el desarrollo de modelos alternativos de composición centrados en el lenguaje escrito o en una correspondencia aleatoria entre letras y números que se asociaban a instrumentos, sonoridades y otras peculiaridades musicales de las cuales se podía extraer una obra musical de cualquier texto, nombre, poesía o lo que fuera, que ya estuviera escrito. Otros, como Liz Kotz, incluso dicen que el carácter relajado y un tanto anárquico que reflejan todas las memorias acerca de estas clases no sería tal. Ello se debe a que se introducían conceptos de gran complejidad como los dominantes en la composición electrónica del momento (amplitud, tono, oscilación de onda, etc.) que Cage recuperaba de los ensayos que desde 1955 había editado

la revista *Die Reihe* con una perspectiva matematizada y positivista, totalmente alejada del azar anárquico propio de este compositor.

Probablemente una de las mejores formas de subrayar la influencia que Cage dejó en este grupo de artistas sea aludiendo a la figura de George Brecht, quien conocía la obra de Cage con anterioridad gracias a Allan Kaprow. Mediante Brecht es fácil pasar de una concepción objetual de la obra que gira en torno al azar y a la indeterminación a una práctica centrada en el lenguaje que, con el transcurso de los años, se irá alejando progresivamente del ámbito musical en el que surge para conformar un nuevo espacio artístico que se mueve, por su propia naturaleza, en una tierra de nadie desde un punto de vista disciplinar.

George Brecht, como ya hemos indicado, era químico en una multinacional y había desarrollado una serie de experimentos centrados en sistematizar los procesos de azar. Resultado de ello fue su escrito *Chance Imagery* (escrito en 1957 y publicado en 1966), que consistía en una catalogación de los diversos modos de utilización del azar (monedas, dados, cartas, etc.) en la producción de imágenes. Como no podía ser menos en el contexto de finales de los cincuenta y de un personaje muy cercano a Allan Kaprow, la influencia artística más directa que Brecht encontraba era Jackson Pollock. Dentro de un planteamiento en extremo racionalizado, como debe ser el de un químico, la pintura de Pollock nada tenía que ver con la expresión de la pureza salvaje del artista como *outsider*, ni con el acto de pintar como producto de la fascinación que provoca abrir los ojos por primera vez; la mirada que Brecht depositaba en aquellas pinturas estaba relacionada con el hecho de que un mismo gesto



3. Robert Rauschenberg, *Factum II*, 1957. Col. MoMA. Pintura/
collage sobre lienzo.

podiera dejar diferentes rastros de pintura en su paso por el lienzo. En efecto, si Rauschenberg investigaba la posibilidad de serialización del gesto en el expresionismo abstracto (recordemos que sus obras *Factum I* y *Factum II* de 1957 (fig. 3) eran dos copias que se pretendían iguales de un cuadro en la estela del expresionismo abstracto), Brecht, en *Chance Imagery*, partía de una comprensión del azar que pronto se revelaría caduca. De hecho, cuando el artículo fue más tarde publicado, Brecht dejaría constancia de que John Cage, a quien acababa de conocer por entonces sin comprender la importancia del azar en sus composiciones, hubiera sido mucho mejor ejemplo que Pollock. De hecho entre Brecht y Pollock había una distancia enorme, tal y como reflejan las *Chance Paintings* (1957) (fig. 4). Estas pinturas poseían una semejanza formal muy acusada con las de Pollock; sin embargo, su forma de ejecución era muy distinta. Estas pinturas eran el resultado de la introducción de lienzos doblados y atados sobre sí mismos en pintura acuosa, lo cual pretendía ser un ejercicio del azar ajeno a toda forma de expresión subjetiva que dominaba en el propio expresionismo abstracto.

La fascinación de Brecht al conocer la obra *4'33"* se refleja en los cuadernos que escribió en las clases y que posteriormente editaría en versión facsimilar Dieter Daniels. En ellos anotó la experiencia de la primera realización según la narró Cage: cómo en el primer intervalo de la composición se oía el viento meciendo los árboles, en el segundo la lluvia y en el tercero la gente hablando. Dentro de la lógica de Cage todo esto suponía la verdadera consecución de ese «dejar hacer a los sonidos» tan característico de su planteamiento musical y filonarquista. Brecht, en la estela de esta obra, comenzó a



4. George Brecht, *Chance Painting*, 1957. Col. Hertha y George Brecht, Colonia. Tinta sobre sábana.

escribir las suyas propias para poder presentarlas en la clase. Así, su obra *Three Colored Lights* (1958) consistía en una serie de acciones escritas en una tarjeta que se debían realizar dependiendo de que se encendieran unas luces de color rojo, azul y amarillo (a modo de un semáforo, algo habitual en sus obras del momento). No

resulta arriesgado ver en esta obra el desarrollo del azar que había practicado antes; aunque aún más interesante resulta considerar la transformación que se estaba operando en la práctica musical, que quedaba convertida en una práctica objetual (debía construirse un objeto que pudiera encender o apagar esas luces) que conduciría al desarrollo de la acción.

Este factor suponía la puesta en funcionamiento de la cualidad teatral negada desde hacía mucho tiempo por el dominio de la pintura; sin embargo, y aunque revelaba parámetros e intereses en los que se movía la práctica artística del momento, la obra no contó con la aprobación de Cage ya que, siguiendo a Brecht, «nunca se había sentido tan controlado en su vida». El comentario pone de manifiesto que en sus clases no solamente se estaban poniendo a prueba nuevos modelos de configuración de la obra de arte a finales de los cincuenta, sino algo de mayor calado: el hecho de que la obra, gracias a la herencia orquestal propia de la música, implicaba un vínculo entre sujetos a través de ella misma, rasgo que había sido marginado de la historia de la música. No se trataba, pues, de la implementación de un catálogo de los modos a través de los cuales se podía desarrollar el azar, sino de una vinculación que permitía al sujeto «estar» en la obra sin que ello acarrearra forma de dominación alguna.

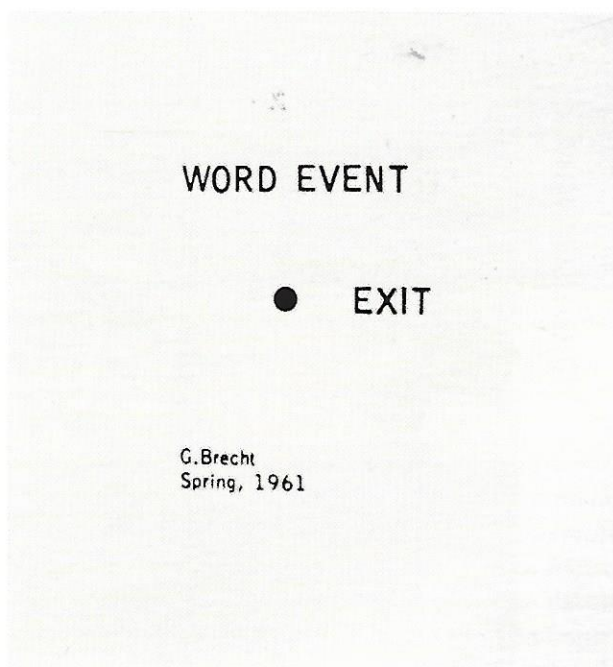
La lógica nos lleva a concluir que en estas clases, por encima de cualquier cosa, se desarrolló una pedagogía en la que se enseñaba a percibir y modificar estéticamente los hechos de la vida cotidiana, a trabajar con ellos como si se tratara de un material artístico cualquiera. Lo cotidiano era aceptado y sublimado como la meta que acababa con una tradición moderna resumida por Ad

Reinhardt como «el arte es el arte, el resto de las cosas son el resto de las cosas». Esta idea de lo cotidiano como *lingua franca* del arte moderno contrastaba enormemente con la crítica francesa del mismo momento. Por ejemplo, para los situacionistas lo cotidiano encarnaba exactamente lo contrario: la herramienta por la que la modernidad imponía su férrea disciplina, coartando toda posible revolución. En Fluxus, como en gran parte del arte de los sesenta, la realidad cotidiana pasará incuestionada, reintroducida en la obra de arte sin prácticamente ningún tipo de mediación; de hecho, como si se tratara de un nuevo tipo de halo con el que investir el objeto.

Después del dominio de la abstracción y de la crítica formalista, empeñada en hacer del arte algo ajeno a lo cotidiano, esto suponía la definitiva introducción de la *mirada vernácula* que se había perseguido en primera instancia con la obra de Rauschenberg a mediados de los cincuenta. Lo cotidiano se cargaba de una riqueza perceptiva tal que desembocaba en su reificación, en un objeto que había que venerar más que criticar. La forma en la que Brecht aludía a la obra silenciosa de Cage (los pájaros, la lluvia, la gente hablando) es el germen de la rehabilitación del aura de la obra de arte en el arte de acción, especialmente en el *happening*, en el que, según la versión más extendida, cada representación supone una nueva obra; más aún, cada percepción individualizada del espectador implica una experiencia única, una glorificación del individuo que negaba toda posibilidad de experiencia colectiva.

Ya en 1960, Brecht compuso su primera obra con la denominación de *event*, *Motor Vehicle Sundown (Event)*. Dedicada a Cage, suponía la aparición de uno de los formatos que mayor protagonismo tuvo en Fluxus,

el *evento*. Esta obra consistía en una serie de tarjetas con unas instrucciones que debían seguir un conjunto de ejecutantes de forma aleatoria en el interior de un coche. El resultado consistía en una amalgama de sonidos, puertas cerrándose y abriéndose, motores encendiéndose, etc., que no diferiría mucho de los sonidos de una calle con tráfico en una gran ciudad, aunque en este caso estaban orquestados, programados. Según parece, la obra se le ocurrió cuando, esperando a su mujer en el coche, comprendió la gran variedad y riqueza de fenómenos



5. George Brecht, *Exit*, 1961. Col. Silverman/MoMA. Tarjeta de papel impresa.

que ocurrían de forma cotidiana, cuando en apariencia *nada* sucedía. De ahí la palabra *evento*, que quedaba definida de la misma manera que en el diccionario: algo que sucede. Si para Tony Smith la experiencia de un viaje por una autopista sin señales ni luces a principios de los cincuenta supuso la prueba definitiva de la insuficiencia de la experiencia artística comparada con otras menos

connotadas culturalmente, para Brecht la experiencia del coche suponía la fuente de la que extraer todo el potencial de sus eventos (incluso tanto como para ser inventado el propio formato).

A pesar de ello, esta primera fase, caracterizada por el simultaneísmo y la acumulación de estímulos sonoros y visuales, que también estaba presente en el *happe-*



6. George Brecht, *Water Yam*, diversas ediciones realizadas entre 1963 y 1967. Col. Silverman/MoMA. Edición de 52 tarjetas impresas con guiones.

ning, desembocaría en un proceso de depuración que, en la línea del minimalismo, iría simplificando los eventos. Los guiones se harán más escuetos progresivamente y consistirán en las palabras del título y la acción que se requería. En algunos casos, como en una obra paradigmática de Brecht y de Fluxus de 1961, *Exit* («salir» o «salida») (fig. 5), título y acción coincidían: simplemente salir del escenario o de donde se estuviera ejecutando la acción. La necesidad de realizar lo indicado en estas tarjetas es una clara herencia de las clases de Cage y suponen un modelo completamente diferente del arte conceptual, que con posterioridad se considerará dominante.

La concentración en el lenguaje, verdadero punto de partida del arte de los sesenta junto con la teatralidad, se desarrollará hasta sus últimas consecuencias cuando Brecht se pregunte cómo hacer públicas estas obras. Las respuestas más inmediatas van desde la impresión de la acción en tarjetas que se podrían agrupar en ediciones hasta la publicación en periódicos; ambas acarreaban una forma de publicidad absolutamente ajena a la que hasta entonces se había desarrollado en relación con la obra de arte, circunscrita al circuito formado por la galería, el museo y la revista especializada. Maciunas incluiría posteriormente todas las tarjetas de la colección de Brecht en *Water Yam*, que se editaría a través de la editorial de Fluxus en 1963 (fig. 6).

La pureza y simplicidad de los *events* contrasta enormemente con la acumulación y el gusto por la inmundicia de los *happenings* propios de Jim Dine, Claes Oldenburg, Allan Kaprow o Robert Whitman (fig. 7). El marcado contraste entre la predilección por las paradojas del lenguaje de los eventos cuando este incita a una acción y la simultaneidad de los *happenings* no pasará



7. Claes Oldenburg, *Snapshots From the City*, Judson Memorial Church, Nueva York, 1960. Documento fotográfico, blanco y negro. Fotógrafo: Martha Holmes.

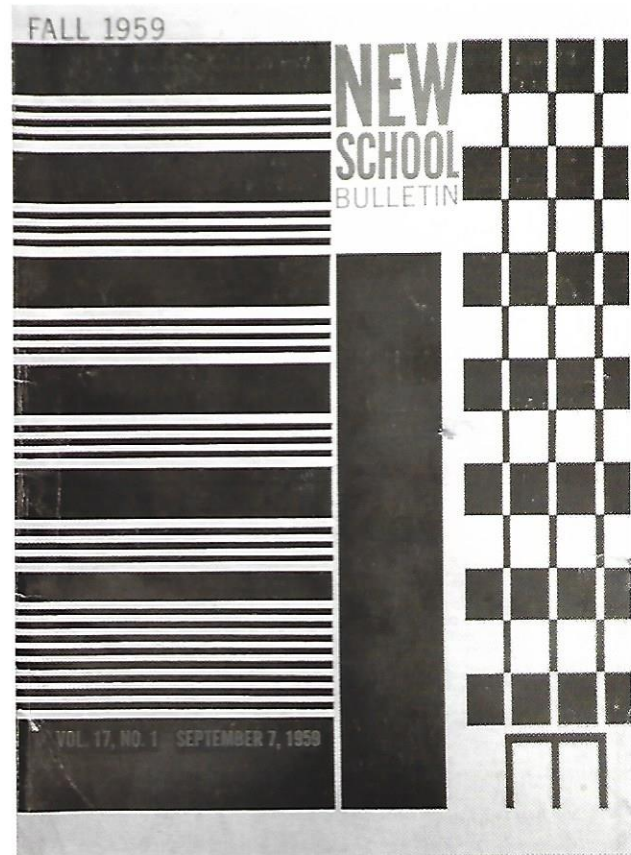
inadvertido a Fluxus. Como tampoco pasó inadvertido, por ejemplo a Maciunas, que gran parte de las historias del momento prefirieran dar protagonismo al derroche *perceptivo* —y, en algunos casos, sexual— de los *happenings* antes que al miniaturismo de los *events*; un debate que, como se ha visto, se originó en las clases de Cage.

Aparte de esos debates sobre la publicidad de la obra, las clases de Cage fueron más que un lugar que potenciaba la acción en el arte del momento: también

supusieron un lugar en el que se relacionaron diferentes personas interesadas en estos asuntos y se convirtieron en un espacio para mostrar trabajos afines y ver su respuesta. La clase se transformó en un espacio para hacer público, no tanto por lo que implicaba mostrar un trabajo ante una audiencia interesada sino porque se generó un léxico, unas referencias, un modo de valorar, un lenguaje para el debate y una forma de interpretación de lo que allí se presentaba que supera con creces la mera exhibición pública.

Desde un punto de vista práctico, Al Hansen, Dick Higgins y Larry Poons formaron el New York Audiovisual Group después de las clases de Cage y realizaron una serie de conciertos y *happenings* en los que se combinaba lo multimediático y la acción. Algunas de sus obras fueron presentadas en locales del bajo Manhattan, como el Epitome Coffee Shop, donde se simultaneaban estos trabajos con algunos de grupos afines (Higgins incluso afirma que llegaron a presentar poemas sonoros de la Internacional Letrista, lo cual supondría una de las más precoces recepciones del grupo francés en tierras americanas). También ofrecieron algunos conciertos como el de 1959 en el Kaufmann Theater, donde además participaron David Tudor y John Cage. En aquella ocasión Hansen presentó su obra *Alice Denham in 48 seconds* (1959), ideada en las clases de Cage y basada en el principio de correspondencia entre números y letras para después asignar a las cifras resultantes cualidades sonoras, algo que también se encuentra en la composición *naturalista* de Cage.

Desde que Higgins aludiera a las clases en la New School como uno de los orígenes de Fluxus, estas se han convertido en un recurso más que habitual en las



8. Boletín de cursos de la New School for Social Research donde apareció anunciada la clase de composición electrónica de Richard Maxfield (vol. 17, n.º 1, septiembre de 1959). Fondos de la biblioteca de la New School, Nueva York.

narraciones sobre el fenómeno. A pesar de ello, se ha de tener precaución si pretendemos otorgarle a Fluxus el estatus de único heredero de Cage. El hecho de que George Maciunas no estuviera en estos cursos, sino en los de composición electrónica que Richard Maxfield impartió a partir de 1959 en la misma escuela sucediendo a los de Cage, y al carácter tan local de estas experiencias como origen de un movimiento internacional, permiten que dudemos de su centralidad (no así de su importancia) (fig. 8). De la misma manera, el hecho de basarse en las clases de Cage tiene como objetivo comprender Fluxus como un movimiento que se desarrolla solo en el arte de acción, lo cual tampoco fue el caso. Un acontecimiento tan complejo como Fluxus tiene unos orígenes más complicados que la mera confluencia en un espacio y en un tiempo: está relacionado con hechos que superan la voluntad personal y que se vinculan con el ambiente social del momento, un ambiente que se caracteriza por la internacionalización de la neovanguardia como antecala de la actual globalización.

DEBATES EN LA NEO-VANGUARDIA: EL LOFT DE YOKO ONO

Otro de los espacios que a partir del 18 de diciembre de 1960 comenzará a ser fundamental en la gestación de Fluxus fue el *loft* de Yoko Ono en Chambers Street, en aquel momento una zona prácticamente sin vecinos y ocupada en su totalidad por fábricas, talleres y comercios. Varios condicionantes hacen de este espacio un núcleo esencial tanto en la configuración institucional de la neovanguardia del momento (centrada en espacios alter-

nativos y experimentales entre los cuales este fue uno de los primeros) como en el desarrollo de las formas artísticas a ella asociadas. Sin embargo, el *loft* de Yoko Ono ha generado una discusión aún no resuelta en la actualidad.

El debate está relacionado con la organización de los conciertos que allí tuvieron lugar. Ono había conocido a los compositores más potentes del momento gracias a Toshi Ichiyanagi, su marido por aquel entonces. Toshi conocía a Merce Cunningham, para quien tocaba el piano en sus clases de danza, con lo que la relación con Cage y, de ahí, con toda la prole criada en la NSSR, fue bastante sencilla. Es natural pensar que las reuniones de amigos en el *loft* —en realidad su vivienda— fueran algo habitual, aunque no por ello debemos dejar de lado las implicaciones que tuvieron los conciertos: estos, con organizador y programación estable, en casa ajena, con obras que suponían la modificación del espacio doméstico y con invitados que se contactaban para que asistieran, poco tenían que ver con una fiesta en una casa particular, si bien tampoco con un espacio cuyo acceso fuera completamente libre. Uno de los pocos documentos que se han conservado de esta época, el programa mecanografiado de dos *performances* de Terry Jennings, indicaba claramente que el «objetivo de las series no era el entretenimiento» y que tampoco se recurría a ningún tipo de publicidad, tan solo se disponía de una lista de correo a la que se incorporaría a los interesados previo envío de sus nombres y direcciones. La idea de que estas reuniones funcionaban como si se tratara de un laboratorio para gente interesada donde evaluar obras nuevas antes de ser presentadas a los oyentes mayoritarios revela su peculiar dimensión pública. Curiosamente, la idea de un foro de afines cuya audiencia nada tiene que ver con la reunión

de desconocidos en un mismo espacio será una interpretación que también pasará a formar parte de Fluxus, y que, por tanto, puede encontrar sus orígenes en esta época.

A mediados de 1960 el compositor La Monte Young fue becado para realizar una estancia en Nueva York después de haber trabajado en Berkeley. La llegada de Young a Nueva York supone un hecho de especial importancia: poca gente podía haber establecido un contacto tan directo entre la escena neoyorquina y la escuela de Darmstadt como Young. Este había estudiado allí con Stockhausen y había conocido al ya por entonces reconocido pianista de la neovanguardia David Tudor. Al llegar a Nueva York, Young entra en contacto con Tudor, quien le introduce en el ambiente del *loft* de Ono y en poco tiempo se le presenta la posibilidad de hacer una serie de conciertos que han pasado a la historia como *Young's Series*.

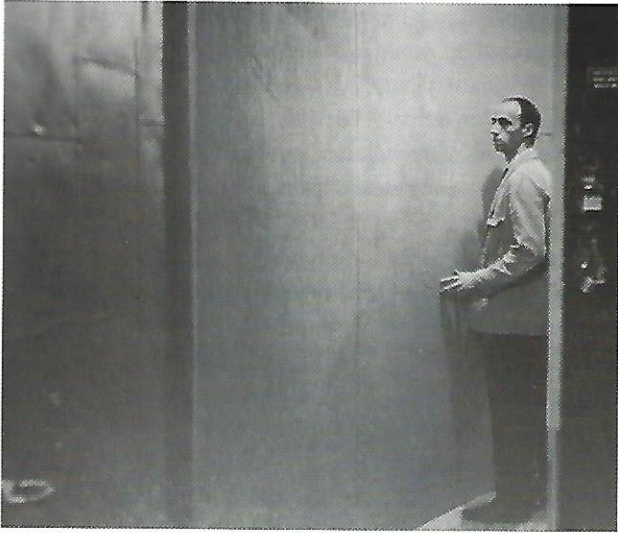
No sin razón, este hecho ha generado algunas disputas entre Young y Ono puesto que, al fin y al cabo, se trataba de la vivienda de Ono y ella debió de participar en algo que finalmente ha pasado a la historia como las *series de Young*. Con posterioridad Ono ha indicado cómo era exactamente su condición de mujer-artista, lo que permitía relegarla a un segundo plano en ese escenario. Como se puede ver, el espacio de libertad de la neovanguardia tampoco estaba libre de tensiones sociales más amplias.

Aparte estos debates, los conciertos pretendían ofrecer una imagen bastante completa de los compositores del momento. Además de escuchar sus composiciones, estos se encontraban en el auditorio (cuando no encima de lo que en ese espacio se podría considerar escenario) y el ambiente distendido facilitaba la posterior discusión. A esto hay que añadir que la intención inicial consistía en

que cada concierto ofreciera obras de un solo compositor, con el fin de trasladar una visión completa y en profundidad de lo que cada uno aportaba.

Por todo ello este espacio se convirtió en un lugar esencial en la vanguardia del momento: fue el punto de encuentro entre artistas como los nombrados hasta ahora y Robert Morris —que presentó una obra escultural en forma de túnel o laberinto (fig. 9) que evidenciaba su concepción fenoménica de la escultura (al fin y al cabo lo estaba presentando en un espacio donde se realizaban conciertos)—, Terry Riley, Joseph Byrd, la coreógrafa Simone Forti (por entonces Simone Morris, bailarina fundamental en la transformación de esta disciplina), Jackson Mac Low o el propio Henry Flynt, que conocía la obra de Young gracias a su compañero en Cambridge (Massachusetts), Tony Conrad. Según la historia más repetida, Maciunas se vio influido por estos conciertos hasta tal punto que los mimetizó en su galería AG, abierta en la zona alta de Manhattan desde 1960, algo que, como veremos, resulta dudoso. Tan central fue este espacio que incluso un día fueron a visitarlo John Cage y Marcel Duchamp. Probablemente fuera uno de los primeros encuentros de este último con lo que las generaciones más jóvenes estaban realizando bajo su influencia. Su conclusión era demoledora: la única virtud que según él poseían los *happenings* que realizaba la nueva generación de artistas era que resultaban aburridos.

Otro de los debates que se produjo en este espacio —revelador de los senderos por los que se movía la vanguardia del momento— fue el que tuvo lugar entre Cage y Flynt después del concierto de este último. Desde sus estudios en Cambridge, Flynt había desarrollado un gusto especial por la música que ya en la universidad



9. Robert Morris, *Passageway*, 1961. Intervención en el *loft* de Yoko Ono de la calle Chambers (destruida). Documento fotográfico, blanco y negro. (Fot. desconocido.)

pudo completar con el conocimiento de la Escuela de Viena (Schönberg, Webern y Berg) y su legado posterior. Sin embargo, poco tiempo después, descubrió las obras que estaba componiendo Young gracias a un viaje a California de una amistad común, el compositor Tony Conrad. En ese momento Young estaba escribiendo obras que se caracterizaban por el juego con lo aleatorio y con una noción paradójica del sonido concebido como un bloque sonoro imbuido de constante cambio. Ejemplo de su postura podría ser la obra *Vision* (1959), una composición para doce músicos con instrumentos convencionales, a excepción de una grabadora, distribuidos por el espacio del auditorio a oscuras, que producirían extraños soni-

dos descritos con precisión en el guion; la pieza tenía una duración total de 13 minutos, pero la distancia temporal entre cada sonido así como su duración se establecería al azar. El resultado era de una incertidumbre absoluta y no se adivinaba qué sonido era parte de la composición y, peor aún, si el silencio era también parte de la obra. A pesar del grado de sofisticación, lo que demuestra el espacio esquivo que ocupaba la neovanguardia del momento, Young era conocido por los *standards* de *jazz* que tocaba al piano después de sus conciertos. Así, en torno a 1959 e influido por esta misma situación y por una concepción del *jazz* y el *Rythm and Blues* muy particular, Flynt empezó a escribir unas composiciones que aún hoy merecen un especial apartado en la historia de la música, puesto que son una perfecta combinación entre la industria cultural del *jazz*, el supuesto elitismo de la neovanguardia y la cultura *hillbilly*, completamente rechazada por la *doxa* académica e intelectual en aquella época.

Lo que presentó en el *loft* de Ono fue un pequeño conjunto de estas obras, que según el propio Flynt no salieron muy bien. Después del concierto, hablando con Cage, y siempre según Flynt, pasó a comentarle las influencias que tenía y que se concentraban en la música de Coltrane y de Bo Diddley, que concebía como las expresiones más radicales de la música del momento y no como una concesión vanguardista a la música popular. Cage no sabía muy bien de qué músicos le hablaba y tras aclarárselo Flynt, contestó: «Entonces ¿qué haces aquí?». En cierta medida, la pregunta no estaba de más aunque revelaba la consciencia de que allí se estaba llevando a cabo el último desarrollo de la música de la tradición occidental, es decir, que parecía evidente que

la historia de la música se estaba dirigiendo hasta sus extremos más radicales. Si bien Cage con el tiempo llegaría a improvisar con el famoso músico de *free-jazz* Sun Ra, lo que sí parecía lógico era que en aquel momento el debate no estaba orientado tanto hacia la continuidad entre neovanguardia e industria cultural como hacia la distancia (estética y también social) que existía entre ambas. Esto se reflejaba en especial en la asociación entre pureza y vanguardia por un lado, e industria cultural e intercambio económico por otro, que Flynt asume como argumento de la discusión.

El último acontecimiento del *loft* de Ono tuvo lugar el 30 de junio de 1961, y concretamente se trató de la instalación de Robert Morris. Sin embargo, en Nueva York ya había aparecido un nuevo escenario en el que probablemente, desde febrero de 1961, coincidían las mismas personas e intereses: la galería AG de los lituanos George Maciunas y Almus Salcius. Si la continuidad entre ambos espacios permite establecer una ligazón muy directa entre las clases de Cage, el *loft* de Ono y la galería, también facilita la revelación de las diferencias.

MACIUNAS ENTRA EN ESCENA: LA AG GALLERY Y LA EDICIÓN DE AN ANTHOLOGY

George Maciunas es un personaje paradójico en el contexto de Fluxus: en gran medida la bibliografía al respecto ha preferido reconocer su protagonismo en la aparición del término *Fluxus* para luego apartarlo del epicentro de este movimiento. Su importancia en Fluxus ha sido reconocida desde hace años por Jon Hendricks y

Thomas Kellein; y ya en la primera década del año 2000 hemos asistido a un protagonismo creciente de su figura gracias a ensayos fundamentales de Cuauhtémoc Medina, Astrit Schmidt-Burkhardt y, en menor medida, Julia Robinson. Teniendo en cuenta la extrema fobia que el propio Maciunas desarrolló hacia la figura del artista en favor de la imagen del trabajador de la Rusia posrevolucionaria, él hubiera estado de acuerdo con su propia marginación de un colectivo concebido únicamente como artístico, así como con toda versión de Fluxus que diera sustento a cualquier imagen del artista.

Sin embargo, creemos que en gran medida gracias a él Fluxus ocurrió tal y como se conoce en la actualidad. Es decir, que sin todo su trabajo no se hubiera producido la unión de intereses que de una forma ambigua conocemos como Fluxus. Llegados a la segunda mitad de los sesenta, todo evento relacionado con Fluxus pasó a ser resultado de su trabajo como gestor, organizador y motivador de las obras de otros artistas (en algunos casos incluso llegó a realizarlas físicamente, para ser luego firmadas por otros).

A pesar de que la imagen que acabamos de esbozar se acerca mucho a la idea de *manager* de la neovanguardia, sus inicios no dejan de parecer sorprendentes. A finales de 1959 Maciunas abandona de forma abrupta sus estudios de máster en Historia del Arte, en donde intentaba implementar el modelo cíclico a la historia del arte regido por tres ideas primarias: los patrones básicos de esta forma historiográfica (centrada en el nacimiento, auge y decaimiento de las civilizaciones), la centralidad de la idea de nacionalidad y la posibilidad de calcular matemáticamente la duración de cada una de las etapas de la historia de toda civilización. Esta investigación tenía

como objetivo principal generar un diagrama universal con el que poder visualizar la evolución de la historia del arte en su conjunto.

Por muy descabellado que pueda parecer, el proyecto supuso un conocimiento de la historia del arte universal con un grado de detalle que no se ha tenido en cuenta en los estudios más nombrados del movimiento que nos ocupa. No solo su conocimiento de la historia del arte medieval español era profundo, sino también el de las migraciones siberianas, la tradición artística china de los primeros imperios y, por supuesto, la historia del arte moderno.

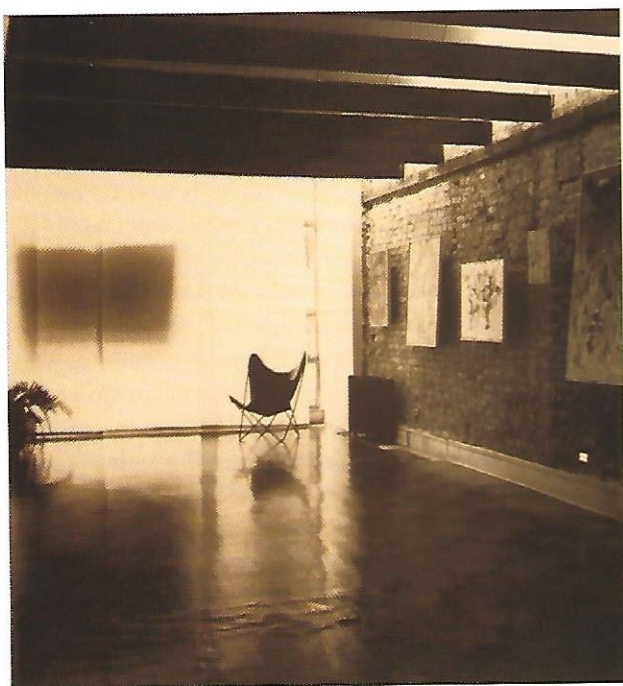
Otra de sus pasiones, los instrumentos musicales antiguos, también fue objeto de sus primeros negocios puesto que, de algún modo, había conseguido hacerse con un distribuidor de réplicas que él vendía a terceros. La película *Zefiro torna*, de Jonas Mekas, revela notoriamente cómo un Maciunas adolescente no solo sabía tocar estos instrumentos, sino que además los coleccionaba entonces. La mención a esta película de Mekas no es para nada baladí puesto que, con todas las imágenes de la familia de Maciunas, refleja claramente uno de los primeros contextos en los que surge la palabra *fluxus*: el de la cultura de los emigrantes lituanos a Estados Unidos. Es en este ambiente en el que primero se desenvuelve un jovencísimo Maciunas, tal y como revela el evento realizado probablemente el 22 de enero de 1959 en la Baltic Freedom House de Nueva York, *Música realista*. El folleto, decorado con una fotografía de los instrumentos antiguos con los que comerciaba, anunciaba que con el dinero de las entradas el colectivo Fluxus editaría la revista homónima. Para la comunidad cultural que provenía del este de Europa, la simple mención del concepto

realista traía a la memoria directamente toda la política cultural soviética, por lo que no debe extrañarnos que dicho evento fuera finalmente suspendido. De hecho, la prensa vinculada a la emigración de la URSS y de los países satélite se hizo eco de la situación generada publicando en un periódico del lejano Ohio una viñeta de una enorme rana alimentándose del Kremlin por medio de una manguera (fig. 10).

Este evento tiene una serie de consecuencias fundamentales para el desarrollo posterior de Fluxus. En primer lugar, la prohibición permitió que Maciunas se opusiese a su herencia cultural nacional, relacionada con la emigración lituana, algo que se evidencia en el cambio, muy en la línea del dadaísmo, del nombre lituano Yurgis al inglés George, que mantendrá hasta el final de su vida. Este rechazo al nacionalismo en Fluxus tendrá repercusión en la forma de un deseado y buscado internacionalismo



10. Anónimo, viñeta aparecida en la revista *Dirva*, Cleveland (Ohio), 3 de febrero de 1961.



11. Interior de la AG Gallery, 1961. Col. Silverman/MoMA. Documento fotográfico, blanco y negro. Fotografía: George Maciunas.

que será adoptado tanto en el movimiento como en los primeros planes editoriales de la revista *Fluxus*. De hecho, uno de los primeros planes para la publicación consistía en un número especial monográfico titulado «Odio a mi país»; como veremos, la revista, tal y como fue pensada, nunca vio la luz. En segundo lugar, la idea de colectivo es fundamental para entender qué quiso hacer Maciunas con Fluxus, puesto que si en algo cayó este movimiento

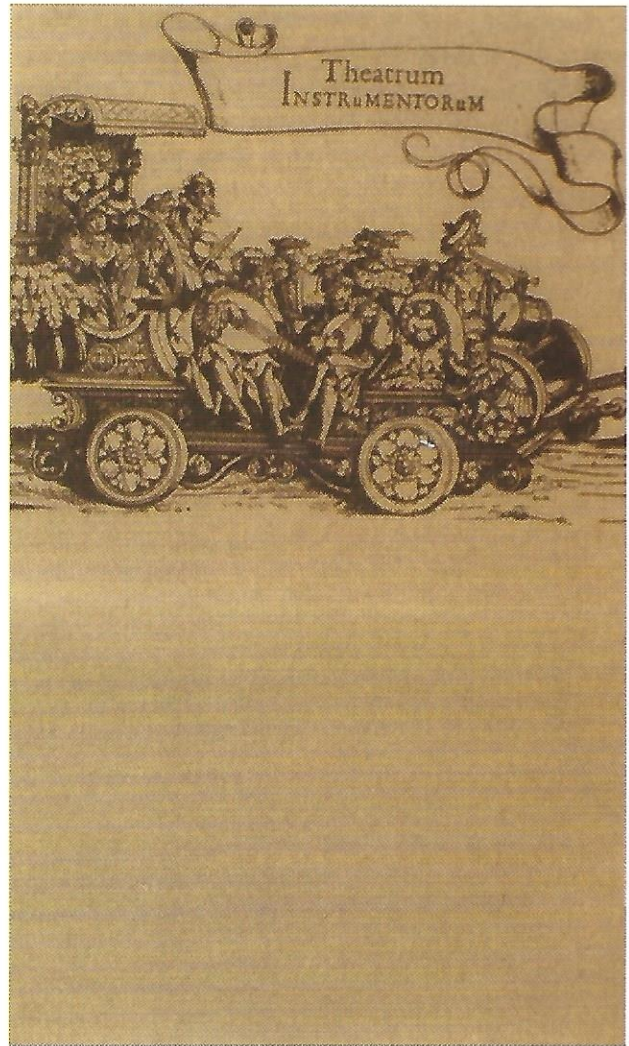
fue en las paradojas y dilemas que surgen cuando se propone la idea de colectividad en un ambiente como el del momento y en un ámbito como el artístico. Finalmente, por razones obvias, la mera aparición de la palabra *fluxus* en este contexto tiene un peso que no debe ser menospreciado. Todos estos hechos han sido pasados por alto por la bibliografía más habitual, que los concibe como meras anécdotas del proto-Fluxus cuando, según nuestra opinión, son muy reveladores de lo que Fluxus quiso hacer, algo que generalmente se vincula a la mera confusión de disciplinas que ya habían ensayado artistas como Robert Rauschenberg.

La aversión por la cultura emigrada en Nueva York debió de determinar otro hecho de importancia fundamental en la aparición de Fluxus: trasladar la galería AG que su amigo Almus Salcius, también lituano, tenía en Great Neck en la parte norte de Manhattan, concretamente en la avenida Madison, entre las calles 73 y 74 (fig. 11). En muchísimas ocasiones se ha comentado cómo el nombre de «AG Gallery» no se correspondía con «Avant-Garde» sino con el nombre de sus dueños (Almus y George), aunque también podría deberse al de su propietario original (Almus Gallery), y cómo entonces la transformación fue de AG a AG Gallery (galería de Almus y George), lo cual suponía además un divertido juego visual en forma de reflejo entre las letras «AG». Por otro lado, Jonas Mekas incluso recuerda el carácter cercano a lo cooperativo de esta galería, ya que hubo muchos colaboradores —entre ellos él mismo— en las obras de reforma del espacio que no cobraban nada.

Por desgracia, los archivos más importantes sobre el tema no han conservado todas las exposiciones que se realizaron en esta galería. También, desafortunadamente,

los diseños que George Maciunas hiciera de estas exposiciones nunca indicaban el año de realización, por lo que las fechas oscilan un poco en este asunto, especialmente entre 1960 y 1961.

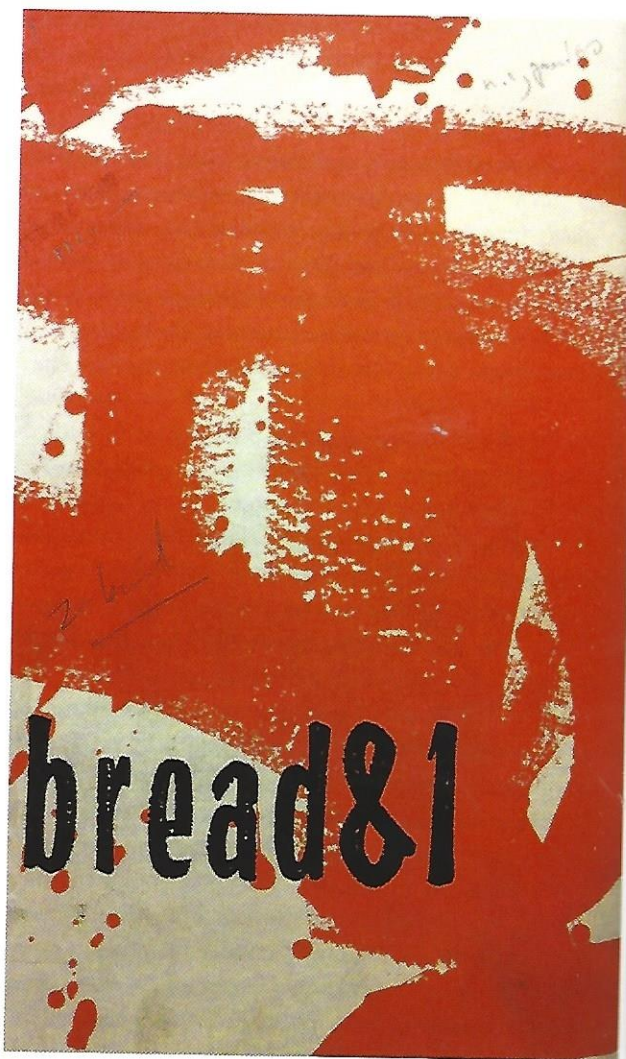
Si atendemos a lo que Henry Flynt, Jackson Mac Low y La Monte Young han indicado, Maciunas comenzó en esta galería montando exposiciones de pintura «moderna» (Young incluso llega a decir que se trataba de realismo socialista), pero pronto pasó a ser un espacio para los nuevos formatos musicales, performativos y multimediáticos de la neovanguardia más amplia, como los que se habían desarrollado en el *loft* de Yoko Ono. Una transformación que, según los cronistas arriba indicados, se puede datar a partir de marzo de 1961, cuando el propio Maciunas fue a un concierto del *loft* gracias a Richard Maxwell, profesor de las clases de composición electrónica en la NSSR. Si hiciéramos caso de los comentarios de Flynt, Mac Low y Young, sería fácil pensar que Maciunas tuvo una auténtica revelación en el espacio de Ono y que a partir de esa epifanía se produciría su conversión incondicional al neovanguardismo. Sin embargo, la sucesión tan evidente en estas memorias de un modernismo ultraconservador a un neovanguardismo extremo no tiene en cuenta que, en una fecha tan tardía como el 16 de diciembre de 1961, Maciunas produjo un concierto en el Carnegie Hall con un programa que contaba con obras musicales desde el siglo XIII al XVI. Que, incluso desde Europa, en 1962, intentara coordinar las actuaciones de un grupo de música de cámara con el que había colaborado hasta entonces, *Theatrum Instrumentorum* (fig. 12), y que al final de su vida recuperara un gusto por compositores como Monteverdi, absolutamente inapropiados para toda vanguardia, certifica esta misma idea. De igual



12. George Maciunas, logotipo de *Theatrum Instrumentorum*, ca. 1961. Col. Silverman/MoMA. Folleto impreso.

modo, el hecho de que Maciunas fuera el diseñador de la revista de cine independiente y underground *Film culture* desde 1957 refleja otro tipo de vínculos con el ambiente vanguardista del momento. Es más probable, entonces, que se solaparan ambas posturas y que incluso la visión generalista que Maciunas había aprendido en sus estudios de historia e historia del arte le sirvieran para poder percibir en perspectiva toda esta amalgama de obras heterodoxas y de momentos absolutamente dispares.

Aún así, lo específico de esta galería debe ser comprendido en su complejidad inabarcable, y que estaría relacionada con el concepto de *vaudeville* que aparece en este momento en referencia al carácter de entretenimiento, pero también debido a la convivencia de disciplinas muy diferentes, algo que luego se divulgaría como *Intermedia*. En la galería de Almus y George se programaron eventos tan distantes como la presentación de la película de René Clair *Entr'acte* de 1924 (erróneamente fechada en 1919 y cuya autoría se declaraba anónima), o la presentación de la publicación de los *beatniks* Diane di Prima y Leroi Jones *The Floating Bear Review* (junio de 1961), o las series de la publicación del también *beat* Frank Kuenstler *Bread &* (de la que solo se publicó un número en 1960 [fig. 13]) cuya tipografía *sans serif*, presente en casi todas las ediciones Fluxus que después se hicieron, parece certificar que Maciunas intervino en su diseño. También se presentaron películas (probablemente gracias a la sugerencia de otro lituano, Jonas Mekas) de Gregory Markopoulos o, bajo la denominación de *documental clásico*, cintas de William van Dyke que, en 1964, se convertiría en director del Departamento de Cine del Museum of Modern Art. Maciunas también pudo presentar sus teorías musicales gracias a una serie de conferencias



13. Cubierta de *Bread &*, n.º 1, 1960. Fondos de la New York Public Library. Revista impresa.

que rastreaban el concepto de lo concreto desde los instrumentos antiguos hasta el Studio di Fonologia (dirigido por Bruno Maderna en Milán) o el Köln Electronic Studio, pasando por Telemann, Mussorgsky o la Escuela de Viena. Una sucesión de ejemplos con los que Maciunas quería plantear una historia de la música centrada en torno al concepto de lo concreto y que él comprendía como la relación entre fuente de sonido (el instrumento) y sonido; ideas en un estadio muy primitivo que luego pasaron a formar parte de la práctica Fluxus.

En cualquier caso, lo que el propio Maciunas dispuso que pasara a la historia, gracias a su diagrama sobre la aparición y desarrollo de Fluxus, fue lo que generalmente se puede relacionar con la neovanguardia. Así, las obras de Cage (*Fontana Mix*, 1958), o también las de Toshi Ichihyanagi o el propio Dick Higgins, Walter

de María, Henry Flynt, Mac Low e incluso Robert Morris (con su obra *Pieza*, 1961. Para ser mirada en estado de shock: prácticamente cualquier cosa en estado de shock, y que iba en paralelo a la idea de la *Caja con el sonido de su propio hacer*, también de 1961), o algunas de las composiciones de La Monte Young, entre las cuales destaca la *número 7* (1960), consistente en un par de notas en un pentagrama con la leyenda «para ser mantenidas durante mucho tiempo».

La última exposición de Yoko Ono, con sus pinturas con instrucciones que comentaremos al final de este capítulo, ya reflejaba que la naturaleza de las obras escasamente podría valer para intercambio económico de ningún tipo, lo cual estaba conduciendo a la galería a la ruina. La última acción desarrollada, *Nothing* (1961), de Ray Johnson, parecía un alegato contra la situación



1. MARCH 14

Poetry & Prose Varieties: 7 New York Writers. Seymour Faust, Barbara Shapiro, Adolph Mekas, Frank Kuenstler, Tull Kupferberg, Ken Jacobs, Valery Bayer. Mostly fiction: The human voice, Reading / song. An extension upon the first issue of the magazine BREAD&.

2. MARCH 21

Vaudeville: Frank Kuenstler reading poems. Extra features: "Land without bread" the movie by Luis Bunuel, his unexpected masterpiece; the verbal-ethical entr'acte 1919, by Anonymous. Kalmia Devero will present "Letters & Diaries of Kathe Kollwitz;" Allan Arbus & Zorra Lampert will play "A Scene."

3. MAY 12

Approaches to Writing, Jascha Kessler reading Stories: The Giant Killer, The Dowry, The Detective. George Zahn will read poems. Jascha Kessler's writing has appeared in *Accent*, *Partisan Review* etc. This will be his first public New York reading.

4. MAY 26

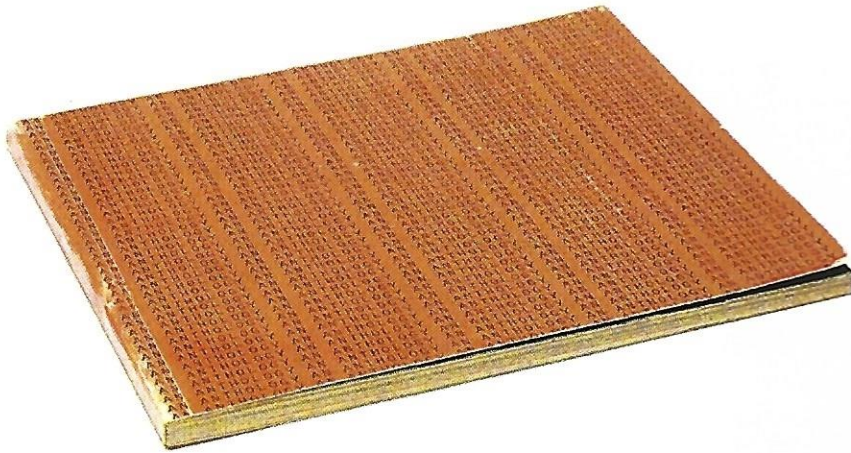
homage to ee cummings: An Evening of Letters, burlesque, appreciation, Poetry & Song. Written, produced & directed by Guy Jones, & performed by the 1st NY Ensemble.

Bread & AG
PRESENT
LITERARY EVENINGS: 8 PM
AT 925 MADISON AV. (74)

The intention in these programs is to present authors & their work directly to the audience. Mostly new writers, new spirit. The programs and many of the works are longer than is usually presented, usually 3, sometimes 2 hours long, respectively. For all this, a tempo of the casual & elongate, frantic and enduring, is intended, to assure for these occasions a warranted anti-beat & instilled configuration in reality. New tone, new time.

Programs are subject to change without notice. A \$ 2.00 contribution for reservations is required. All monies go to the Gallery's Program Fund. Seating capacity is limited. Fiction, Vaudeville, "Opera." Works. BU 8-4220

14. George Maciunas (diseño), folleto del Festival *Bread & AG* en la galería AG, ca. 1961. Col. Archivo Sohm, Stuttgart (Alemania). Folleto impreso, blanco y negro.



15. George Maciunas (diseño), Jackson Maclow y La Monte Young (eds.). *An Anthology*, 1963. Walker Art Center. Mineápolis (Estados Unidos). Edición de libro.

económica en la que estaban. Básicamente, consistía en componer el mínimo gesto que pudiera hacerse: dar un paseo hasta la galería, recoger unos tacos de madera que había encontrado por el camino y hacerlos volar escaleras abajo en la galería. Un gesto mínimo, de escasísima duración (desde un planteamiento sonoro) que además estaba condicionado por el hecho de que el espacio ya no contaba con luz eléctrica por impago, lo cual acentuaba el carácter antivisual de la obra (así como la dificultad de acceder al local).

Si se atiende a esta parte de la historia es muy fácil tener la imagen de que lo que ocurrió a medio camino entre el *loft* de Ono y la galería AG fue un proceso por el que las obras centradas en un texto que se debía representar (o por emplear un neologismo, *performar*) apare-

cieron para, al poco tiempo, convertirse en un discurso dominante, en una nueva forma de comprensión del hecho artístico. Pero si atendemos a la convivencia y a la absoluta promiscuidad entre diferentes formatos que se sucedían sin prácticamente atender a distinción de género alguno, esta evolución no fue tan teleológica, sino que se produjo en un ambiente impuro, que en algunos casos merecía la denominación de *burlesque*, contenida en varios de los programas elaborados por Maciunas (fig. 14). Parte de esta promiscuidad es la que también se mantendrá durante los primeros conciertos de Fluxus en Europa. Así, no debe extrañarnos que mucho tiempo después artistas que han realizado carreras fulgurantes, como La Monte Young o el propio Robert Morris, relacionaran los eventos de la galería AG con el entretenimiento

más banal, el primero, y con una divertida duplicación del Cabaret Voltaire, el segundo.

Otra de las consecuencias de los hechos acaecidos en la galería fue la primera publicación surgida de estos encuentros y que iba en la dirección de difundir a un público más amplio lo que se estaba produciendo en la neovanguardia del momento. Titulado finalmente *An anthology of chance operations, concept art, anti-art, indeterminacy, improvisation, meaningless work, natural disasters, plans of actions, diagrams, music, poetry, essays, dance, constructions, mathematics, compositions* (fig. 15), fue este un proyecto que vino de la mano de Chester Anderson, director de la revista literaria *Beatitude West*, que, aprovechando la llegada de Young a Nueva York, propuso la realización de una versión de la revista en la costa este: *Beatitude East*. Poco tiempo estuvo este proyecto en pie, aunque el suficiente para poder agrupar un conjunto de obras y autores. Cuando el promotor original del proyecto desapareció, Maciunas cogió las riendas convirtiéndose en el diseñador. Uno de los principales méritos de esta revista consistió en contener una de las primeras reflexiones sobre el arte de concepto: el artículo «Concept Art» de Henry Flynt, muchas veces obviado en la historia del arte conceptual. El proyecto se retrasó hasta 1962, cuando Maciunas ya estaba en Europa, a donde había huido de los acreedores con su madre aprovechando un empleo como diseñador que había conseguido en la base norteamericana de Wiesbaden, en la República Federal Alemana. De hecho, su desaparición de la escena neoyorquina fue fulminante, prácticamente de un día para otro. Entre finales de octubre de 1961, cuando probablemente llegó a Wiesbaden, y primeros de septiembre del año siguiente, Maciunas consiguió progra-

mar dos festivales proto-Fluxus, ponerse en contacto con prácticamente todos los artistas y pensadores que pudieran estar interesados en este movimiento y organizar un festival en el Museo Municipal de Wiesbaden que se desarrollaría durante todo un mes y al que viajaría gran parte de los artistas neoyorquinos que ya conocía. Todo ello, compaginado con un trabajo, debió de ser una labor titánica para una sola persona. Fluxus estaba servido.

* *Maciunas*

La última exposición de la galería AG fue *Works by Yoko Ono* en donde se expuso esta *Pintura para ser pisada* en la que se resumían varios de los principios que habían estado circulando por el ambiente proto-Fluxus hasta ese momento. La obra suponía un paso a medio camino entre el rechazo definitivo de la pintura y la dimensión teatral con la que generalmente se reconoce a Fluxus.

Una gran parte de las obras de la exposición de Ono en esta galería requería una serie de acciones por parte del espectador, como en este caso, pero también contemplaban una noción de espacio que desbordaba completamente las meras dimensiones de la obra. *Shadow Painting*, otro de los cuadros expuestos, jugaba de modo evidente con el espacio de la propia galería, ya que estaba situado junto a una ventana y por lo tanto la luz incidía en él durante las horas diurnas, si las condiciones meteorológicas lo permitían. Esto daba a la pintura una dimensión temporal y espacial que se expandía más allá de los límites del cuadro y que no pueden soslayarse. Todo ello apuntaba a una salida del lienzo que en el caso de la obra que nos ocupa estaba reforzada por la necesidad de que alguien la completara poniendo un pie encima de ella.

Desde finales de los cincuenta hasta principios de los sesenta este intento de convertir el lienzo en un objeto obsoleto que debe renovarse o desaparecer es una constante. George Brecht, como hemos visto, había realizado una serie de pinturas azarosas cuyo resultado era impredecible y que terminaba con todo el ego sacrificial del expresionismo. Además, estas obras, al menos en la formulación que de ellas hacía Brecht, limitaban de una forma esencial la presencia de cualquier sujeto, que simplemente quedaba como vestigio de una acción cuyos resultados eran imprevisibles. Algo parecido se podía concluir de las pinturas que George Maciunas había realizado

para una exposición, también en su galería. Como se indicaba en el folleto de la exposición, requerían de una mirada que nada tenía que ver con la artística sino, más bien, con la de una objetividad que en estos momentos solo se puede relacionar con la científica. Dicho folleto argumentaba que se debía mirar el lienzo con lupa haciendo que toda dimensión poética, metafórica y tradicionalmente artística fuera desalojada con una herramienta de percepción visual objetiva como esa. En el caso de Ono se repite el mismo modelo que mantiene la apariencia de cuadro heredero del expresionismo abstracto (el hecho de que el cuadro esté en el suelo es una referencia directa a Jackson Pollock) pero, simultáneamente, es una desviación de este movimiento, puesto que la pura opticalidad que caracterizaba el expresionismo abstracto resulta ahora insuficiente debido a la necesidad de que el espectador complete la obra poniendo el pie encima. Por otro lado, la presencia de la leyenda abre una dimensión lingüística inevitable en el contexto de Fluxus, ya que se trata de un fenómeno artístico en el que el lenguaje supone, por definición, acción.

La multiplicación de significados de la escritura será también otra de las dimensiones en las que se mueva la práctica Fluxus: la obra *Zen for Head* (1962) de Paik consistía en una apropiación de la obra de Young *Haz una línea recta y síguela* (1960), donde dibujaba la línea con la corbata primero y luego con la cabeza empapada en pintura, lo que se tradujo en una forma imprevista de realizar la obra a pesar de que, en efecto, ejecutó la instrucción *al pie de la letra*. En el caso de la obra de Ono que nos ocupa, los modos de llevar a cabo la acción podían ir desde poner un pie encima de la obra a una interpretación que hiciera saltar el significado por los aires: pisarla como si se fuera a hacer un discurso, pisarla como si se tratara de un insecto, con un pie, con los dos, etc. En cualquier caso, implicaba una relación con el

A WOOL TO BE STEPTED

cuadro que nada tenía que ver ni con la reverencia ni con el respeto que se suponía debérsele a una obra de arte.

Junto con Brecht, generalmente encumbrado como uno de los artífices del evento como forma característica de Fluxus, Ono supone uno de los más prematuros intentos de salirse de las normas establecidas por parte del arte del momento. Algunas de sus *instrucciones*, equivalentes a los *eventos*, están datadas con anterioridad al *Motor Vehicle Sundown (An Event)*. La derivación hacia la acción no seguía los caminos de la invención sino las especificidades de un momento histórico y cultural que determinaba la aparición generalizada de estos gestos. En este sentido, no se puede dejar de tener en cuenta que es en el tránsito de los años cincuenta a los años sesenta cuando se produce lo que Michel de Certeau denominó, con un sentido un tanto particular, *la invención de lo cotidiano*.