

**A vida como arte: traços libertários no projeto  
*Fluxus* (1962-1978)**

**Life as art: libertarian traits of the *Fluxus* project (1962-1978)**

*Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em história e pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: claudiatolentino.ufu@gmail.com.

## RESUMO

O projeto *Fluxus* (1962-1978) instituiu e fundamentou uma modalidade artística antiautoritária pouco afeita a hierarquias prévias baseadas em preceitos românticos como gênio e originalidade. Pretende-se, neste artigo, demonstrar as afinidades entre este projeto e os princípios anarquistas, defendidos por alguns de seus participantes e respaldados na ideia de que qualquer indivíduo seria capaz de experimentar o fazer artístico.

**Palavras-chave:** *Fluxus*; John Cage; Mac Low; Anarquismo.

## ABSTRACT

The *Fluxus* project (1962-1978) instituted and grounded an anti-authoritarian artistic modality, little used to previous hierarchies based on romantic precepts such as genius and originality. The aim of this article is to demonstrate the affinities between this project and the anarchist principles, defended by some of its participants and supported by the idea that any individual would be able to experience artistic making.

**Keywords:** *Fluxus*; John Cage; Mac Low; Anarchism.

A sensibilidade da arte pós-moderna, segundo Owen Smith (1998), nasceu com o *Fluxus* (1962-1978), comunidade informal e internacionalista<sup>2</sup> de músicos, artistas plásticos, arquitetos e poetas que se uniram contra os modelos artísticos convencionais e criaram um laboratório de ideias, uma arena de experimentações artísticas do/no mundo real. Inspirado na rede futurista-dadaísta-surrealista<sup>3</sup> e, especialmente, nas ideias de George Maciunas (1931-1978) e do anarquista John Cage (1912-1992), o projeto *Fluxus* recorreu a um novo paradigma que valorizava a simplicidade, assumindo uma atitude anti-intelectual para desfazer a distância entre artista e não artista, entre arte e vida.<sup>4</sup>

Em uma carta endereçada a Thomas Schmit, expedida em janeiro de 1964, George Marciunas afirmou que os objetivos do *Fluxus* não eram estéticos, pois todos os domínios da arte foram mobilizados sem o estabelecimento prévio de hierarquias, valorizando uma abordagem de natureza social (HOME, 2001,

---

<sup>2</sup> Seus artistas e produções buscavam abolir quaisquer limites geográficos e temporais. É possível encontrar atuações do projeto na América, Europa e Oceania.

<sup>3</sup> Como afirma Walter Zanini, as várias heranças de *Fluxus* são notórias: “quanto ao futurismo, o relacionamento das dimensões que separavam ancestralmente a arte da vida e a orientação para a síntese das artes; no que concerne a Dada, o seu choque com os dominantes hábitos da sociedade burguesa, em insólitos caminhos de liberdade, a partir de demolidora filosofia anárquica, tendo Duchamp como guia conceitual; no que diz respeito ao construtivismo pós-revolucionário do grupo fundado por Vladimir Maiakovski em 1923 (dissolvido em 1925 e restaurado em 1927), a linha ideológica de uma criação coletiva”. Ver: ZANINI, 2004, p. 10-21.

<sup>4</sup> É complicado conceber *Fluxus* como uma “escola”, uma vez que suas manifestações plurais não guardam necessariamente características comuns, a não ser seu caráter heterodoxo, ou seja, contrário à ortodoxia artística então vigente. Não havia, portanto, uma dogmática, um conjunto de preceitos reunidos para articular o movimento e torná-lo homogêneo. Foi justamente contra este “monopólio” da atividade artística que o movimento se voltou. Por isso Smith denomina *Fluxus* como um projeto e não como um movimento artístico. Do mesmo modo, Ana Paula Camargo, para além de uma compreensão de *Fluxus* como um momento ou um movimento da história da arte, o define como agente e conceito aberto e potente, oriundo do seu desejo originário de se mover, de ser mudança de mentes e espíritos, de movimentar ideias e lugares estáticos, de borrar fronteiras e limites entre arte e vida. Em outras palavras, *Fluxus* é uma atitude, uma maneira de viver que entrelaçava arte e vida. Ver: SMITH, 1998; CAMARGO, 2009.

p. 56-57). Embora as performances mesclassem vários expedientes, cada composição se concentrava em um único evento isolado, rompendo com estereótipos e chichês. Trata-se, portanto, de uma “estética da simplicidade despretensiosa”, uma vez que todos seriam capazes de produzir arte sem nenhuma preparação ou habilidade técnica. Um bom exemplo pode ser encontrado em uma atividade conduzida por George Maciunas e Mieko Shiomi. A instrução da peça “*Disappearing Music for face*” era: “Mude gradualmente de sorriso para sem sorriso” (MACIUNAS; SHIOMI, 1965). Em uma crítica direcionada à arte moderna, inscrita no movimento romântico de valorização da autonomia, da originalidade, da genialidade de artistas capazes de projetar na sua técnica o que havia de inusitado e/ou individual, os integrantes de *Fluxus* priorizavam uma arte engajada que valorizava a diferença, apostando na capacidade de criação de todos os homens.

Hannah Higgins, ao estudar a história do *Fluxus*, afirmou que John Cage desempenhou um papel importante na sua constituição:

Muitos dos cerca de trinta artistas do *Fluxus* se conheceram no final da década de 1950, em situações ligadas a experimentos em educação musical. O mais importante deles foi uma aula de composição musical ocorrida entre 1957-1959, oferecida pelo compositor experimental John Cage, na New School for Social Research, em Nova York. A aula de 1958-1959 incluiu os artistas e associados do *Fluxus* George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow e Florence Tarlow, com visitas frequentes do poeta Jackson Mac Low e visitas ocasionais de outros artistas (Harvey Gross, George Segal, Jim Dine, Larry Poons e LaMonte Young). Em uma entrevista ao jornal de teatro progressivo *Tulane Drama Review* (TDR, mais tarde chamado de *Drama Review*), Cage descreveu sua abordagem à classe: “Eu não estava preocupado com uma situação de ensino que envolvia um corpo de material a ser transmitido por mim”. Em vez disso, os alunos realizaram experimentos usando operações aleatórias em vários formatos, incluindo música, performance e poesia. Estes foram apresentados à classe usando objetos disponíveis ou instrumentos existentes, localizados em um pequeno armário de música conjugado à sala. Houve discussão

sobre as implicações filosófica e prática de cada peça.<sup>5</sup>

De acordo com Kenneth Silverman (2012, p. 76), quando questionado sobre sua relação com o projeto *Fluxus*, Cage afirmou: “não fui um pai espiritual, mas um tipo de fonte, como uma raiz; e havia muitas raízes”.<sup>6</sup> Durante suas aulas na New School for Social Research, Cage empregava preceitos da pedagogia libertária.<sup>7</sup> Seus alunos foram instigados a criar eventos e performances minimalistas, ocasionais, imaginárias, ancoradas em experiências banais do cotidiano. A ideia não era impor regras à criatividade ou à imaginação, mas legitimar a adoção de elementos simples, ordinários, casuais. A arte nascia de experimentos que podiam ser realizados por qualquer pessoa e em qualquer lugar: o famoso evento de George Brecht, *Keyhole* (1962), por exemplo, partiu da observação por meio do buraco de uma fechadura. Yoko Ono, por sua vez, sugeriu, no evento *Cut Piece* (1961), um strip-tease no qual o espectador, ao invés de assistir a uma mulher se despir, era convidado a cortar partes de sua roupa com uma tesoura. Tratava-se, como asseverou Higgins, de

---

<sup>5</sup> “Many of the thirty or so Fluxus artists met each other in the late 1950s in situations linked to experiments in musical education. The most important of these was a 1957–59 class in musical composition offered by experimental composer John Cage at the New School for Social Research in New York. The 1958–59 class included Fluxus artists and associates George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow, and Florence Tarlow, with frequente visits by the Fluxus poet Jackson Mac Low and occasional visits by other artists (Harvey Gross, George Segal, Jim Dine, Larry Poons, and LaMonte Young). In an interview with the progressive theater jornal *Tulane Drama Review* (TDR, later called the *Drama Review*), Cage described his approach to the class: “I wasn’t concerned with a teaching situation that involved a body of material to be transmitted by me to them.”<sup>1</sup> Instead the students conducted experiments using chance operations in a variety of formats, including music, performance, and poetry. These were presented to the class using available objects or existing instruments located in a small music closet attached to the room. Discussion of the philosophical and practical implications of each piece followed”. HIGGINS, 2002, p. 01-02.

<sup>6</sup> “not a spiritual father but kind of a source, like a root; and there were many roots”.

<sup>7</sup> Cage também tinha forte ligação com a filosofia indiana e o budismo zen, que o levou a adotar o indeterminismo em suas composições. Tal técnica levava-o a incluir a participação da audiência no seu trabalho criativo. Dando vazão a uma arte participativa que encorajava a interação entre o artista e o público. Ver: SILVERMAN, 2012, p. 200.

“uma atualização desconcertante da linguagem (‘eu a despi com os olhos’)”. O evento buscava demonstrar, por meio da experimentação, a identidade de cada membro da audiência a partir de sua escolha frente ao convite efetuado pela artista. O que importava, para os integrantes do *Fluxus*, era o entendimento e as sensações que uma experiência poderia oferecer tanto para o artista quanto para o público. Este último, longe de ser considerado um corpo receptivo que apenas assistia à apresentação, se tornava um participante. O resultado, segundo Higgins (2002), é uma “não-densidade hierárquica da experiência”; os artistas do *Fluxus* não ofereceram interpretações específicas às obras artísticas, tampouco estabeleceram um programa político e estético para suas performances. Tal como na vida, as experiências e sensações promovidas por um evento deveriam ser apropriadas de forma particular por seus participantes, que delas tiravam diferentes significações. O objetivo era a criação de uma arte conjunta, em estrita conexão com a normalidade da vida e com finalidades sociais.

Tal como Cage, os artistas do *Fluxus* trabalhavam com o acaso e com a indeterminação. O lançamento de dados ou de uma moeda podia determinar a duração ou natureza de um som ou a estrutura de uma peça. Quando o anarquista Mac Low, por exemplo, um dos mais reconhecidos artistas do *Fluxus*, organizava um conjunto de palavras que deveriam ser faladas ao acaso, o compositor não determinava ou controlava a sequência a ser seguida pelo leitor. Tratava-se, como afirmou Higgins, de uma interação da linguagem com a indeterminação da vida. Ou melhor, tais medidas configuram ações pragmáticas que permaneciam afastadas do tradicional determinismo e/ou cientificismo da arte moderna.

Ao se debruçar sobre o legado libertário da arte de Mac Low, Danielle Spinosa ponderou que o caráter anarquista de sua obra estaria presente não apenas na adoção do método de escrita aleatório e não intencional, mas,

sobretudo, no papel que o leitor adquiriu ao entrar em contato com sua obra, tornando-se partícipe e intérprete dos significados ali presentes. Importante salientar que Mac Low produzia textos assintáticos, partindo de uma compreensão específica sobre o significado intrínseco de todos os sons. Para ele, existia algo significativo em qualquer som emitido por um ser senciente (capaz de ter percepções sensitivas e conscientes do que lhe acontece e do que o rodeia).

Acredito (apesar de Saussure e seus seguidores) que há uma conexão intrínseca entre som e significado. No entanto, cada palavra tem vários significados diferentes relacionados a ele, e esses múltiplos significados podem ser combinados em um número infinitamente grande de maneiras, de modo que, os que percebem um trabalho como o meu podem encontrar (ou "encenar") para si mesmos muitos significados diferentes (MAC LOW, 2004, p. 257).

Longe de entender a materialidade da linguagem como algo desprovido de sentido, Mac Low compreendia que cada fonema, intencional ou não, era um veículo para significados infinitos. Na poesia, por exemplo, tal pressuposto projetava a responsabilidade da produção poética não no seu autor, mas no leitor que recriava o seu significado no nível da experiência e da percepção. Este processo liberaria a linguagem do peso da decodificação, concedendo ao observador ou leitor condições para se envolver com a obra. Para Mac Low, as palavras e unidades linguísticas não deveriam ser carregadas do “fardo” dos pensamentos, sentimentos e interesses autorais. Libertando a linguagem da sintaxe normativa convencional, Mac Low pluralizou os processos de exegeses, de construção de significados para os leitores: cada pessoa que interagisse com sua obra produziria algo novo. Trata-se, segundo Spinoza, de uma atitude que se assemelha às práticas de uma comunidade livre, na qual não haveria o exercício de nenhuma autoridade sobre o indivíduo, que permaneceria livre

para promover a produção de significados. Mac Low explicou a situação em uma entrevista de 1983:

Embora os artistas não sejam diretamente regulados por uma autoridade central, eventualmente são, pois eu, como compositor, estou dando, fornecendo os materiais, procedimentos, regras, etc. É por isso que eu costumo dizer, hoje em dia, que tais performances são "analogias" em vez de "paradigmas" de comunidades livres. Assim eles estão exercendo sua própria iniciativa dentro de uma determinada situação, os materiais artísticos são analogias das condições da vida real oferecido pela natureza e pela sociedade. Em tais situações, as pessoas podem ser reguladas pelas autoridades centrais, como na maior parte do mundo moderno, ou por sua própria espontaneidade e iniciativa (MAC LOW, 1983, p. 21).

Reflexão semelhante foi realizada por John Cage em uma entrevista concedida a Joan Retallack:

JC [John Cage]: Você iria a um show e ouviria essas pessoas tocando sem um condutor, hum? E você veria esse grupo de indivíduos e se perguntaria como diabos eles conseguem ficar juntos? E então você gradualmente perceberia que eles realmente estavam juntos, e não por causa da música feita para que estivessem juntos. Em outras palavras, eles não estavam fazendo um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro, hum? Mas todas as coisas que eles tocavam estavam juntas, e cada uma estava vindo de um deles separadamente, e elas estavam todas juntas. A união viria de dentro, em vez de ser imposta, hum. Eles não estavam seguindo um condutor, nem seguiam uma métrica combinada. Nem estavam seguindo uma. . . posso dizer, poesia combinada? - significando um sentimento ou expressão, hum. Cada um poderia estar se sentindo de um jeito diferente ao mesmo tempo em que estavam juntos.

JR [Joan Retallack]: Então, isso é realmente um tipo de microcosmo de uma...

JC: De uma sociedade anarquista, sim. Eles não teriam nenhuma ideia comum, eles não estariam seguindo nenhuma lei comum. A única coisa que estariam de acordo seria algo com que todos concordassem. . . isto é, que horas são. Eles concordariam que o relógio está certo (CAGE; RETALLACK,

1996, p. 50-51).

Para Mac Low, assim como para Cage, a arte deveria conceder ao leitor/observador e ao artista um pretexto para a experimentação de um microcosmo libertário. Por outras palavras, a experiência poética e musical possibilitaria a promoção de comunidades libertárias nas quais artistas e platéia participariam de um ato criador conjunto, sem a interferência de nenhum tipo de autoridade. Trata-se de concretizações momentâneas da utopia anarquista, do *éthos* e da sensibilidade libertária.

Diferentemente da arte antiga e moderna, ora direcionada aos clássicos e à necessidade de imitá-los, ora às expressões estéticas originais e/ou geniais capazes de gerar certos efeitos em seu público, *Fluxus* propôs a valorização de todos os sujeitos enquanto agentes criadores, tornando a experiência artística mais palpável, real e acessível a todos.

Yoko Ono sugeriu, certa vez, que o leitor/observador imaginasse uma tela repleta de pregos e acompanhada com as seguintes instruções: “pregue-lhe um prego”. Tal evento faria com que a imagem fosse modificada a cada intervenção dos transeuntes que, simultaneamente, se tornariam também artistas:

Não precisa ser um Rauchenberg ou Jones para desenhar círculos, ou para pregar pregos. Eu posso simplesmente ver uma dona de casa de Bronxville dizendo a seus convidados “agregue um círculo à minha pintura antes de pegar uma bebida”, ou um convidado dizendo, “estava admirando sua pintura e tomei a liberdade de agregar-lhe outro buraco.” Este é meu sonho, algo para chegar muito mais tarde, eu suponho (ONO, 2008/2009, s/p).

Para Ono, qualquer pessoa poderia fazer arte.<sup>8</sup> Suas instruções,

---

<sup>8</sup> Este princípio é comum aos anarquistas. Na revista inglesa *Anarchy*, o ilustrador libertário Arthur Moyse, ao dissertar sobre a importância da arte em uma sociedade anarquista

destituídas de orientações autoritárias ou roteiros com prescrições, pautavam-se em desejos e esperanças. Trata-se, para utilizar suas palavras, de inspirações para que os leitores/observadores pudessem liberar diferentes percepções sensoriais por meio de uma assimilação entre arte e vida, de modo que pudessem desempenhar a função de criadores. Ao instruir, por exemplo, sobre aspectos da vida diária como fotografar,<sup>9</sup> ouvir os batimentos cardíacos<sup>10</sup> ou conversar com as pessoas,<sup>11</sup> não se pretendia replicar ações cotidianas, mas permitir que o espectador saísse de sua rotina e experienciasse um novo nível de consciência:

A mente é onipresente, os acontecimentos da vida não ocorrem isolados e a história está sempre aumentando seu volume. O estado natural da vida e da mente é a complexidade. Neste ponto o que a arte pode oferecer (si pode oferecer algo) é uma ausência de complexidade, um vazio através do qual se é levado a um estado de completo relaxamento mental. Depois que se volta novamente à complexidade da vida, pode-se não ser o mesmo, ou pode-se ser, ou pode-se nunca voltar, mas isto é um problema pessoal. A riqueza mental deve preocupar-nos tanto quanto a riqueza física. Acaso não disse Cristo que é mais fácil passar um camelo pelo buraco de uma agulha do que John Cage no céu? Acho que é bom abandonar ao máximo o que temos, tanto as posses mentais como as materiais, porque obstruem a mente. É bom manter a pobreza do ambiente, do som, do pensamento, das crenças. É bom manter-se pequeno como um grão de arroz em vez de expandir-se. Faça-se dispensável, como um papel. Veja pouco, ouça pouco, e pense pouco (ONE, 2008/2009, s/p).

---

afirma que a designação de artista como um ser excepcional não tem nenhum sentido, afinal qualquer homem ou mulher seria capaz de fazer arte: "For I would hold that within an anarchist society it will be such as you and I who will find the times out of joint for we will no longer be able to play God. Meanwhile let us accept that we have failed at this particular moment in history and ask ourselves why and begin by asserting that there is no place for the artist within na anarchist society, only anarchists." Ver: MOYSE, 1968, p. 268.

<sup>9</sup> Evento de céu para John Lennon (1968).

<sup>10</sup> Peça de ritmo (1963).

<sup>11</sup> Peça de conversação (1962).

A proposta de Ono se volta para a promoção de um “vazio mental”, oferecendo ocasião para que a imaginação das pessoas pudesse se manifestar e lhes conceder a oportunidade de experimentar o novo. Para tanto, seria preciso evitar poluições sonoras, visuais, mentais, que acabariam preenchendo o vazio pretendido. Um de seus eventos, denominado “*Play it by trust*” (1966), exigia o exercício da abstração por parte do observador, pois boa parte do processo se passaria na imaginação. Trata-se de um jogo de xadrez no qual o tabuleiro e as peças são todas brancas. A ausência de distinção no que diz respeito à cor faria com que os jogadores perdessem o controle do jogo logo nas primeiras jogadas. O objetivo, segundo Ono, seria repensar a estrutura fundamental dos jogos de guerra, definida pela oposição entre as partes, e proporcionar uma reflexão sobre o estabelecimento de novas regras, capazes de unir as partes envolvidas. Apesar das particularidades de cada indivíduo, durante a partida mental do “*white chess*”, os jogadores integrariam um mesmo grupo: a humanidade. Recorrer a novas regras baseadas na coexistência tornariam múltiplas as possibilidades de ação, permitindo que o jogador criasse situações até então inimagináveis ou mesmo utópicas (no sentido positivo que a palavra evoca).

Apesar de Yoko Ono e de outros artistas ligados ao *Fluxus* nunca terem se declarado anarquistas (com exceção de Cage e Mac Low), é possível estabelecer diversas conexões com os preceitos supracitados e a orientação estética libertária, marcada por uma sensibilidade antiautoritária. Há, entre os anarquismos, o *Fluxus* e diversos outros movimentos de vanguarda do pós-Segunda Guerra, um argumento fundamental que orientava suas ações e concepções intelectuais: uma crítica aos horrores da guerra e uma valorização da ideia de comunidade, de uma convivência livre e harmônica. A arte, no caso, seria um domínio coletivo capaz de despertar sensações e percepções pouco exploradas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, John; RETALLACK Joan. ***Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack***. Hanover: University Press of New England, 1996.

CAMARGO, Ana Paula Felicíssimo. ***Fluxus em museus: museus em fluxus***. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

HIGGINS, Hannah. ***Fluxus experience***. London: University of California Press, 2002.

HOME, Stewart. ***The assault on culture: utopian currents from Lettrisme to class war***. Stirling: AK Press, 2001.

MAC LOW, Jackson. ***Interview with Nicholas Zurbrugg***. In: ZURBRUGG Nicholas. *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

MAC LOW, Jackson. In: OTT, Gil. ***Paper Air 2.3***. San Diego: Singing Horse Press, 1983.

MACIUNAS; SHIOMI. ***Disappearing Music for Facec, 1965***. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127959>. Acesso em: 28 maio. 2021.

MOYSE, Arthur. ***The Mirror of illusion***. *Anarchy*, Londres, n. 91, p. 258-268, 1968.

ONO, Yoko. Grapefruit. ***O livro de instruções e desenhos de Yoko Ono***. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Belo Horizonte, 2008/2009. Disponível em: [https://monoskop.org/images/9/95/Ono\\_Yoko\\_Grapefruit\\_O\\_Livro\\_de\\_Instrucoes\\_e\\_Desenhos\\_de\\_Yoko\\_Ono.pdf](https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf). Acesso em: setembro. 2019.

SILVERMAN, Kenneth. ***Begin again: a biography of John Cage***. Illinois:

Northwestern University Press, 2012.

SMITH, Owen. **Fluxus: The History Of An Attitude**. San Diego: State University Press, 1998.

ZANINI, Walter. **A atualidade de Fluxus**. ARS, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em: 28 maio. 2021.

Recebido em Maio de 2021.

Aprovado em Junho de 2021.