

FLUXUS: DO TEXTO À ACÇÃO

A cartografia de uma a(r)titude¹

(Fluxus em Portugal)

Sónia da Silva Pina

Setembro de 2011

Trabalho de Projecto (revisto) em Ciências da Comunicação, inscrito na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Augusta Babo, apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre. Configurando este um texto de projecto, apela-se a que qualquer uso desta informação referencie a respectiva fonte. [em conformidade com o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos, no disposto do Cap. I – Da Obra Protegida, nos artigos nº 1, 1º, e nº 2, alíneas a) e l)]



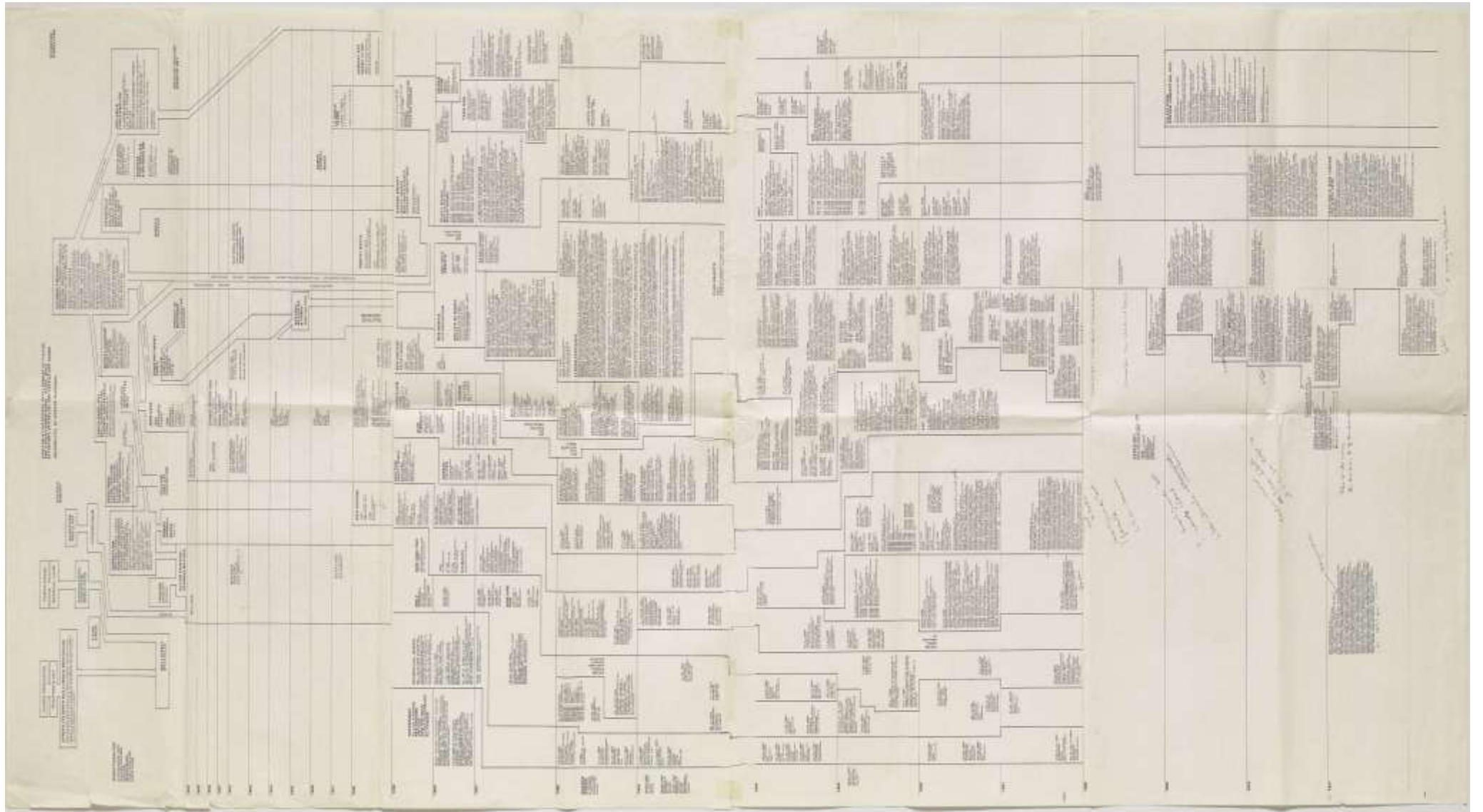


Fig. 1

DEDICATÓRIAS

Dedico este trabalho a quem em apoiou neste projecto. E, a quem acredita que a arte pode transformar o mundo.

À Professora Maria Augusta Babo pela receptividade às minhas propostas.

A Isabel Alves, por toda a informação cedida em torno do espólio das correspondências internacionais de Ernesto de Sousa, sobre o Fluxus.

Ao Museu Vostell de Malpartida, em Cáceres, pela disponibilidade demonstrada.

A Rafael Vostell pela partilha personalizada de informação variada sobre Fluxus, em particular, sobre Wolf Vostell.

A António Barros.

Em especial, a Karina Carvalho.

FLUXUS: DO TEXTO À ACÇÃO.
A cartografia de uma *a(r)itude*

(Fluxus em Portugal)

Mapping FLUXUS:
An Intermedia Art Attitude

(Fluxus in Portugal)

RESUMO

Este projecto pretende desenvolver uma genealogia da arte *new-media* na senda da tradição do Fluxus, com o intuito de propor um *códex* que revise a interpretação de itinerários artísticos em Portugal, que incorpore a categoria intermedial, as correspondências e os fluxos entre artistas.

O Fluxus é traduzível como uma *network* internacional de artistas, arquitectos, performers, compositores/músicos e *designers*, que se destacou de outros movimentos artísticos por configurar mais atitude colectiva que movimento, por ser uma forma de experimentalismo baseado mais no evento do que no objecto, e, sobretudo, por combinar e intermediar diferentes e diversos meios e disciplinas artísticas, inscrevendo-se dessa forma no paradigma comunicacional.

Formalmente situa-se entre 1961-1978, historiograficamente coincidindo a sua vigência com a vida do seu fundador formal, George Maciunas. Porém, segundo alguns dos mais proeminentes investigadores do tema e artista Fluxus do circuito do grupo de Califórnia, Ken Friedman, o Fluxus foi capaz de crescer por que teve espaço para o diálogo e transformação, tendo renascido várias vezes e de maneiras diferentes, o que se deveu essencialmente à interdisciplinaridade e ao conteúdo filosófico que impregna. Nessa deriva, se pretende aduzir da sua actualidade e premência para se pensar os modelos e práticas visuais na contemporaneidade, e, resgatar um legado ainda inédito em Portugal.

Os objectivos gerais são rastrear a herança do Fluxus em Portugal, percorrendo o fluxo de itinerâncias e diálogos estabelecidos entre artistas e comissários, no circuito de mobilidades e diásporas artísticas. E, assim, contribuir para a visibilização de um património e de um *locus* intersemiótico passível de ser aplicado, quer por cientistas da comunicação, quer pelos diferentes agentes que se dispõem em torno das artes e da cultura. Adicionalmente prevê-se alargar a investigação produzida internacionalmente sobre o tema ao contexto português.

[ABSTRACT]

This project conducts a genealogy about New Media art in the tradition of Fluxus art. It aims to developing a codex about these artistic itineraries, covering the connections between influences and flows between artists. This international network of artists, performers, composers and designers emerged in the 1960s, highlighted by being more of a collective attitude that movement, as a form of experimentation based more on the event than the object, and especially for combining and mediate a variety of different media and artistic disciplines, signing up so the communication paradigm. The investigation process will require the inventory of loose parts of the influences of Fluxus in Portugal, involving case study of artists, from the 1st and 2nd generations, with inscription in musical, performative and poetic experimentalism of 1960-1980, and the collection of narratives and elements of the process as, correspondences, instructions, sketches, 'performance texts', posters, scores and sketches. In Portugal, this project is pioneer. This will allow, from the studies of intermediality to conceptualize and trace the influences of Fluxus in flow itinerancies and synergies established between Portuguese and foreign artists, contributing to their visibility and internationalization; producing a locus theory that can be used either by Communication scientists, or by different agents that have around the art; additionally will extend the research produced internationally about Fluxus, with marked curatorial expression, in Portuguese cultural context.

PALAVRAS-CHAVE

[KEYWORDS]

Fluxus | Intermedia | Happening | Atitude | Ars-poética | Arquitecturas-digitais |
Neo-vanguarda | Redes-da-criação | Meeting-as-art | Expanded-arts |

Fluxus | Intermedia | Happening | Attitude | Ars-poetic | Digital-architectures |
New-avant-gardes | Links-of- creation | Meeting-as-art | Expanded-Arts |

ÍNDICE

Introdução	2
Estado da Arte	10
Projecto	21
Objectivos gerais	24
Metodologia geral	25
Cronograma de trabalho	27
Fluxus: a cartografia de uma atitude	28
(1) Laboratório Fluxus	29
(2) Do texto à acção	31
[2.1. na tradição do Concretismo poético: <i>pré-design</i> ?]	37
(3) Fluxus em Portugal	40
[3.1. Ernesto de Sousa: o <i>meeting-as-art</i> como premissa]	46
(4) Memória <i>in-vitro</i>	56
Conclusão	60
Bibliografia	62
Anexos	73
Figuras	79
Notas	80

NOTA PRÉVIA

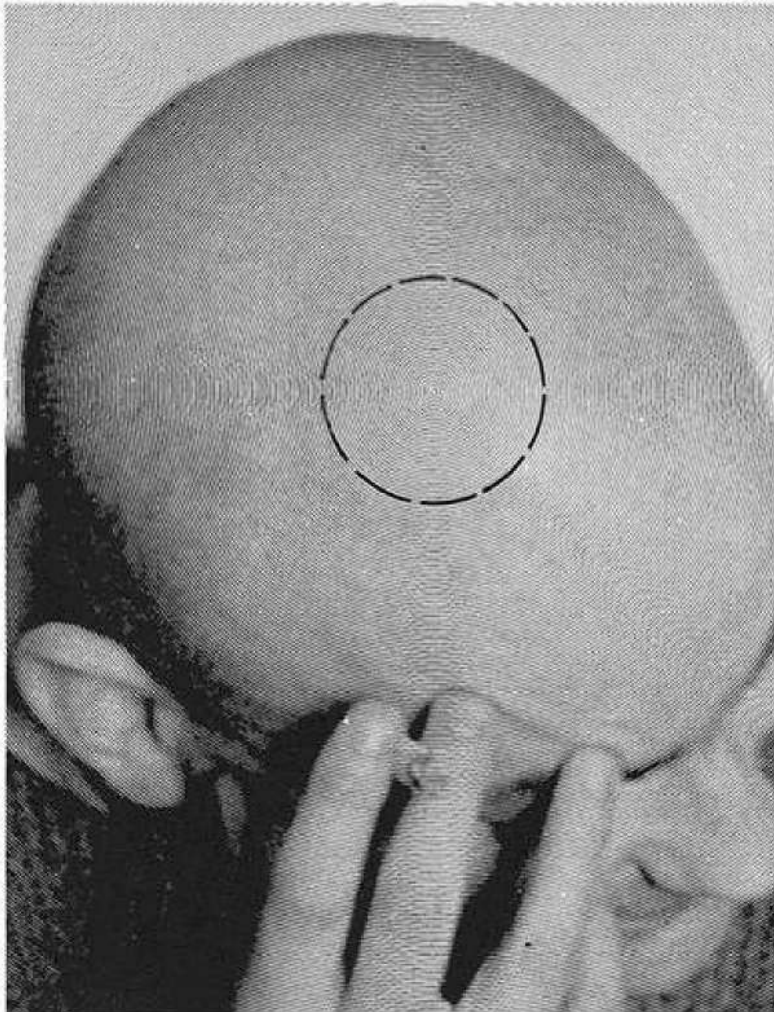
*O homem-autor conquista a pouco-e-pouco o direito à terceira
pessoa*

(Roland Barthes)

A modalidade *Trabalho de Projecto* prefigura uma metodologia investigação-acção ao tema, um índice do projecto e das estratégias necessárias à sua concretização, não se pretendendo, neste momento, encetar ulterior reflexão, mas, tão-somente, definir as linhas gerais do percurso e pontuar a sua pertinência, na senda de uma *episteme* aberta e interdisciplinar em ciências sociais e humanas (Eco, 1997). Por isso mesmo, o projecto apresentará uma estrutura fragmentária, na medida em que se propõe introduzir pistas de reflexão, apresentar uma prévia revisão bibliográfica e justificação teórico-metodológica, com vista a um empreendimento mais aturado ao tema no futuro, que passará pelo resgate de uma memória inédita, sobre artistas e sobre arte (s) de reminiscência Fluxus. Constitui, assim, um *work-in-progress*, sujeito a eventuais revisões, alterações e reestruturações, onde se perspectiva a criação de um *corpus* flexível, que se irá (re) configurando em função dos resultados observados, da informação recolhida, dos testemunhos, com o propósito do estudo das correspondências do Fluxus em Portugal, da edificação de uma cartografia sobre o tema (que poderá acontecer em ambiente virtual). E, que se oferece, também, como definidor de pressupostos críticos da memória da (s) arte (s) efémeras.

Talvez só uma Humanidade libertada e reconciliada venha um dia entregar-se à arte do passado sem a afronta, sem aquele perverso rancor contra a arte contemporânea, que serve de reparação aos mortos.

(T. W. Adorno)



Fluxus Happening

“Mapping Maciunas”

and

“Exercise”

Feb. 3rd, 2011. 6:00pm

EXERCISE

Determine the limits of an object or event.

Determine the limits more precisely.

Repeat, until further precision is impossible.

G. Brecht

STENDHAL | GALLERY

545 West 20th Street New York, NY 10011 | T: 212 366 1549 | F: 347 287 6775
info@stendhalgallery.com

INTRODUÇÃO

O Homem é uma invenção da qual a arqueologia do nosso pensamento facilmente demonstra a data recente. E, talvez, o fim do próximo.

(Michel Foucault)

1) A investigação trilha dois eixos, um teórico, que endossará um estado da arte do Fluxus internacional e nacional, e, um etnográfico, que se debruçará sobre as correspondências do Fluxus em Portugal, que continuará estudo do espólio documental de Ernesto de Sousa - do qual Isabel Alves é fiel legatária -; e outros, que versem sobre artistas, operadores, curadores, da primeira e segunda gerações; e, se pautará, igualmente, pela recolha testemunhal e pela curadoria digital.

Em fase preliminar rastrearam-se e estabeleceram-se contactos com os legatários dos espólios e foram, igualmente, estabelecidas parcerias com espólios museológicos e galerias. Neste momento, estão já identificados alguns constrangimentos que se relacionam com a exequibilidade de o realizar no tempo com os recursos disponíveis à concretização de uma tese de doutoramento, mas que foram ultrapassados pela delimitação da amostra. Foram identificados quatro artistas das primeiras e segundas gerações, entre outros (outras) que se conciliarão inevitavelmente com estes. Na fase prévia foi possível, desde logo, identificar correspondências entre artistas e curadores/comissários, ou 'operadores estéticos', no período de 1970 em Portugal e artistas internacionais de cânon Fluxus. Nessa altura, registaram-se encontros sinérgicos que maturaram diálogos em torno da arte, da curadoria e da crítica de arte, que se caracterizaram pelo activismo artístico, na medida em que, pela via da arte, se reflectiram aspectos do social e do político. Estes encontros cimentaram uma perspectiva sobre uma "arte alternativa" (Sousa E., 1974), interventiva e/ou de vanguarda, em Portugal. Volvidos alguns anos, cremos ser possível recolher os contributos das artes de vanguarda para o âmbito das ciências da comunicação. Neste sentido, se pretende aprofundar a pungência destes movimentos pós-1960 para o conhecimento em comunicação

visual e para os estudos “inter-artes” (Clüver, 2006). Considera-se a revisitação pertinente por que reabilita o debate sobre a importância do Fluxus na comunicação e nas práticas criativas, em prol de melhor se compreender as questões relacionadas com a independência da arte, dos seus impactos filosóficos e sociológicos, a sua relevância no âmbito dos estudos críticos e curatoriais, e, da sua presença no âmbito do estudo em torno dos modelos audiovisuais e digitais de comunicação, ao mesmo tempo que permite uma leitura genealógica entre a “old media” e a “new-media” nas artes.

2. A raiz terminológica de Fluxus é “flux”, que significa fluir, conexão e transformação. Desde logo, no patamar etimológico, se reserva um entendimento que abre para a interdisciplinaridade. A denominação ‘Fluxus’ não terá sido pelo seu autor, George Maciunas (1931-1978), inconsequente, visto que a gênese do seu sentido aponta já para o dialógico. George Maciunas – ou, Jurgis Mačiūnas -, foi um *designer* lituano que migrou para os Estados Unidos no pós-guerra e foi o fundador do Fluxus internacional. Embora não seja consensual chamar Fluxus de ‘movimento artístico’, tem-se tornado gradualmente mais consensual a sua importância para a compreensão de práticas criativas contemporâneas alicerçadas em processos gráficos, interactivos e visuais da pós-modernidade. Estudar o Fluxus implica um olhar transversal que verse sobre arte, comunicação visual (tecnologia, design, publicidade, media) e memória, abrangendo territórios de intersecção resultantes das convergências entre as diferentes linguagens artísticas e os meios. O que pressupõe uso de interdisciplinaridade como método de análise que priorize as dinâmicas colaboracionista, dialógica e intermediada no seio das artes, responsáveis pela velatura de um novo modelo cultural de participação que emergiu, justamente, na (e pela) interacção. Esta investigação não toma a transitoriedade historiográfica como critério predominante, pois seria, parece-nos, improdente; na medida em que nada acrescentaria ao entendimento do paradigma em si. Pretende-se, sim, explorar as tangencias intersemióticas (Parret, 2001) das artes, prevendo aquelas que são as linhas orientadoras de uma reflexão sobre as materialidades das artes, numa heurística assente em quatro ideias-chave:

1. *Fluxus is an attitude. It is not a movement or a style.*
2. *Fluxus is Intermedia. Fluxus creators like to see what happens when different media intersect. They use found and everyday objects, sounds, images, and texts to create new combinations of objects, sounds, images, and texts.*
3. *Fluxus works are simple. The art is small, the texts are short, and the performances are brief.*
4. *Fluxus should be fun. Humor has always been an important element in Fluxus.*²

Fluxus é portanto “atitude” (Smith, 1998), é “Intermedia” (Higgins D., 1966-1967), e, configura, uma arte do quotidiano, directamente inspirada pela música concreta de John Cage, pela filosofia Zen, regendo-se por valores de simplicidade e da natureza. É uma arte prática, daí que se defina num plano performático, da acção e do *happening*. E, introduz o humor e o acaso como características activadoras do processo criativo.

Algumas são as questões que se insurgem ao estudo do Fluxus. A primeira, a questão da sua (in)definibilidade, pois, não existe uma única definição mas várias; segunda, as questões da efemeridade na arte e a história, memória e património, que, por sua vez, intersectam outras, como a documental, a curatorial e aspectos críticos da classificação; a terceira versa sobre os aspectos relacionados com o rastreamento dos itinerários artísticos em Portugal, das mobilidades de artistas e o efeito *network* das práticas criativas, que nem sempre são fáceis de detectar dada a dispersão da informação e das filiações estabelecidas no âmbito da actividade curatorial; e, quarta, que são as contribuições que se podem assinalar, nomeadamente, sua premência e a actualidade, para uma heurística dos códigos visuais contemporâneos que se aplicam a áreas diversas, como à publicidade, ao design, e às poéticas digitais. Para além destas questões, também o seu estudo aponta reflexões em torno da acção crítica e activista pela via da arte, sobre os aspectos da globalização e da divulgação da arte, sobre a perspectiva da participação e dos públicos, o colaboracionismo e a arte como *network*, e, sobre a emergência dos novos-média no âmbito da experimentação artística. Em particular, subjaz um imenso interesse no Fluxus como poética visual, sob os aspectos da incorporação de diferentes meios, nas prerrogativas da arte como “evento”, “acção” e

“*happening*”, que abriram caminho, à guisa de Dick Higgins (1966-1967), à intermedialidade nas artes.

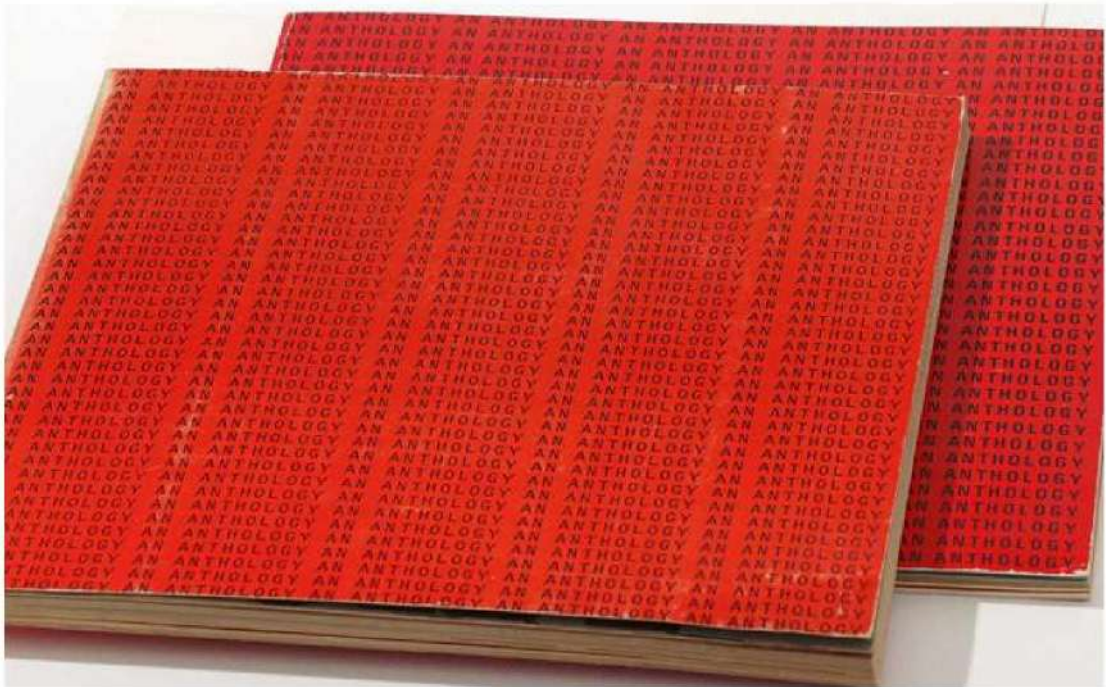
2. O Fluxus formalizou-se com o evento *Festum Fluxrom – International Fluxus Festival of the Newest Music* (1962) [Fig. 2], em Wiesbaden, Alemanha, que integrou catorze concertos com performances e composições musicais experimentais de Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1989), George Brecht (E.U.A., 1926-2008), John Cage (E.U.A., 1912-1992), Alison Knowles (E.U.A., 1933), Nam June Paik (Coreia-Sul, 1932-2006), Wolf Vostell (Alemanha, 1932-1998), Robert Watts (E.U.A., 1923-1988), La Monte Young (E.U.A, 1935), entre muitos outros (outras). Mais tarde, entre 1962 e 1963-64, os concertos expandiram-se para outras cidades europeias, como Düsseldorf, Wuppertal, Paris, Copenhaga, Amesterdão, Nice, Estocolmo e Oslo. Estes eventos foram dirigidos por George Maciunas e La Monte Young, que mutuamente se influenciaram numa acção que incluiu também Henry Flynt (E.U.A. 1940) e Robert Morris (E.U.A., 1931), e, demais personalidades advindas do estúdio de Yoko Ono (Japão, 1933) e do proto-grupo YAM (grupo considerado o gérmen do Fluxus). Os concertos tipificaram-se por séries rápidas de performances entre outros curtos eventos de ‘pautizações’, *happenings* e música. Representavam frequentemente actividades quotidianas. O humor era elemento surtido imprescindível à concretização desta arte que não se queria séria. Os risos envolviam a audiência eclodindo na disrupção. Com a inclusão do acaso, da redução, da repetição e do silêncio nas partituras, a operação consistia em destruir todas as convenções da composição musical, conferir à arte nova dimensão performativa inspirada na exploração do som pelo som, do diálogo com o espaço e com as audiências. Também surgem séries de publicações com características antológicas, que visavam materializar os eventos e que adquiriram formatos interessantes. George Maciunas concebe a partir de 1961, e, publica, com La Monte Young, o catálogo *An Anthology of Chance Operations* (Nova Iorque, 1963) [Fig. 3], numa iniciativa que marcou o início da produção de catálogos de exposições colectivas.

FLUXUS * INTERNATIONALE FestsPiele NEUESTER MUSIK

IM HÖRSAAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS, WIESBADEN

SAMSTAG 1. SEPT. 1962 14:30 UHR	KONZERT NR.1, KLAVIER KOMPOSITIONEN - U.S.A., K.E.WELIN UND F.RZEWSKI - PIANISTEN. JOHN CAGE: 31'57.9864" / PHILIP CORNER: KLAVIER TATIGKEITEN (FÜR EIN KLAVIER UND VIELE SPIELER) & FLUX & FORM NR. 7 & 14 / TERRY RILEY: KONZERT FÜR 2 PIANISTEN UND TONBAND / T.JENNINGS: KLAVIER STÜCKE / JED CURTIS: KLAVIER STÜCK / GRIFITH ROSE: 2. ENNEAD / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.1 (FÜR 2 KLAVIERE UND 3 RADIOS) / LA MONTE YOUNG: "566" FÜR HENRY FLYNT & KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR NR.2 / GEORGE BRECHT: FÜNF KLAVIER STÜCKE 1961 UND DREI KLAVIER STÜCKE 1962	
SAMSTAG 1. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.2 KLAVIER KOMPOSITIONEN - JAPAN, K.E.WELIN - PIANIST. TOSHI ICHIHANAGI: MUSIK FÜR KLAVIER NR.1 BIS NR.7 / YORIKI MATSUDAIRA: INSTRUKTIONEN FÜR KLAVIER / SHINICHI MATSUSHITA: MOSAIKEN / YOKO ONO: EIN STÜCK UM DEN HIMMEL ZU SEHEN / KEIJIRO SATO: CALIGRAPHY / YUJI TAKAHASHI: EKSTASIS / TORU TAKEMITSU: KLAVIER ENTFERNUNG UND ÜBERGANG / YASUNAO TONE: KLAVIER TON MIT TONBAND / GEORGE YNASA: PROJECTION ESEMPLASTIC I, II UND III	
SONNTAG 2. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.3, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K.E.WELIN - PIANIST. K.H.STOCKHAUSEN: KLAVIERSTÜCK IV / G.LIGETI: TROIS BAGATELLES / G.M.KOENIG: 2 KLAVIER STÜCKE / KONRAD BOEHMER: KLANGSTÜCK & POTENTIAL / JAN MORTHENSON: COURANTE / LARS J.WERLE: GRILLER FÜR PIANIST / MICHAEL VON BIEL: EIN BUCH FÜR DREI / DIETER SCHNEBEL: REACTIONS (KONZERT FÜR EINEN INSTRUMENTALISTEN & PUBLIKUM) & VISIBILE MUSIK FÜR 1 DIRIGENTEN UND 1 INSTRUMENTALISTEN.	
SONNTAG 2. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.4, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, F.RZEWSKI - PIANIST. JACQUES CALONNE: QUADRANGLES SUIVIS DE FENETRES ET BOUCLES / PAOLO EMILIO CARAPEZZA: 9% CIELO / GIUSEPPE CHIARI: GESTI SUL PIANO / SYLVANO BUSSOTTI: POUR CLAVIER, 5 KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR & PER TRE (FÜR EIN KLAVIER UND 3 PIANISTEN) / FREDERIC RZEWSKI: STUDIEN & TRÄUME / LUCIER: ACTION MUSIC FOR PIANO BOOK I / MACCHI: TITONE / MARCHETTI: MUSIK	
SAMSTAG 8. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.5, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - U.S.A., GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR STIMMEN / JOHN CAGE: SOLO FÜR STIMME (2) 1960 / PHILIP CORNER: PASSIONATE EXPANSE OF THE LAW / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.4 & NR.7 / TERRY JENNINGS: STREICHQUARTETT / PHILIP KRUMM: MUSTER (FÜR STREICHQUARTETT) / JACKSON MAC LOW: BUCHSTABEN FÜR IRIS NUMMERN FÜR DIE STILLE UND DANKE - EINE ZUSAMMENARBEIT FÜR LEUTE / TERRY RILEY: UMSCHLAG 1960 (FÜR STREICHQUARTETT) / EMMETT WILLIAMS: EIN ZWEIFELHAFTES LIED IN VIER RICHTUNGEN FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT: STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG: KOMPOSITION 1960 NR.7 (FÜR STREICHQUARTETT)	
SONNTAG 9. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.6, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - JAPAN, TOSHI ICHIHANAGI: STANZEN & PILE / KENJIRO EZAKI: BEWEGLICHE PULSE & DISCRETION / YORITSUNE MATSUDAIRA: EIN STÜCK FÜR SOLO FLÖTE / YASUNAO TONE: ANAGRAMM FÜR STREICHE / YOKO ONO: DER PULS /	
SONNTAG 9. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.7, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - EUROPA, MICHAEL VON BIEL: STREICH MUSIK / GEORGE MACIUNAS: SOLO FÜR STIMME UND MIKROPHON / GRIFITH ROSE: STREICHQUARTETT / FREDERIC RZEWSKI: SOLILOQUY (FÜR VIOLINE) UND THREE RHAPSODIES FOR SLIDE WHISTLES / BENJAMIN PATTERSON: VARIATIONEN FÜR KONTRABASS /	
FREITAG 14. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.8, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - U.S.A., JOSEPH BYRD: ZWEI STÜCKE FÜR RICHARD MAXFIELD, 1960 / JOHN CAGE: VARIATIONS / GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR OBJEKTE, TRÖPFELNDE MUSIK, KERZEN STÜCK FÜR RADIOS & SOLO FÜR EINEN BLÄSER / JED CURTIS: GAVOTTE, ALLEMAND, UND GIGUE / DICK HIGGINS: GEFÄHRLICHE MUSIK NR.2 UND GRAPHIS 82 / JACKSON MAC LOW: EIN STÜCK FÜR SARI DIENES / TERRY RILEY: OHR STÜCK (FÜR PUBLIKUM) /	
SAMSTAG 15. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.9, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - JAPAN, TOSHI ICHIHANAGI: MUSIK FÜR ELEKRISCHE METRONOM & IBM MUSIK / K. AKIYAMA: EINE GEHEIM METHODE / TAKENISHA KOSUGI: MICRO I & MANODHARMA I / YOKO ONO: ZWEI STÜCKE / YASUNAO TONE: TAGE, NUMMER & UNTERREDUNG / GEORGE YNASA: MUSIQUE CONCRETE UND AINOUE /	
SONNTAG 16. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.10, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - INTERNATIONAL, NAM JUNE PAIK: SIMPLE / PIERRE MERCURE: STRUCTURES METALLIQUES NR.3 / NAM JUNE PAIK: HOMMAGE À JOHN CAGE / ETUDE FOR PIANOFORTE UND SONATA QUAZI UNA FANTASIA / DIETER SCHNEBEL: SICHTBARE MUSIK FÜR EINEN DIRIGENTEN / MACIUNAS: IN MEMORIAM FÜR ADRIANO OLIVETTI / BENJAMIN PATTERSON: SEPTET AUS "LEMONS" UND OVERTURE (2. DARSTELLUNG) / GEORGE BRECHT: WORD EVENT	
22. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.11, TONBAND MUSIK UND FILME - U.S.A., JOHN CAGE: FONTANA MIX, MUSIC FOR THE MARRYING MAIDEN / LA MONTE YOUNG: ZWEI TÖNE / STAN VANDERBEEK: FILMEN / DICK HIGGINS: REQUIEM FOR WAGNER THE CRIMINAL MAYOR	
22. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.12, TONBAND MUSIK - U.S.A., RICHARD MAXFIELD: HUFTEN MUSIK / RADIO MUSIK / DAMPF / PASTORAL SYMPHONY / PERSPECTIVES / NACHT MUSIK	
SONNTAG 23. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.13, TONBAND MUSIK UND FILME - JAPAN, KANADA, TOSHI ICHIHANAGI: KAIKI / NOBUTAKA MIZUNO: TONBAND STÜCK / TORU TAKEMITSU: VOCALISM A-I & WASSER MUSIK / YASUNAO TONE: COSTUME UND WARANIN / GEORGE YNASA: ADI-NO-UE / TESHIGAHARA: FILM / YOJI KURI: HUMAN ZOO / OSHIMA: FILM / HANI: FILM / ISTVAN ANHALT: COMPOSITION NR.4 / CIONI CARPI & L. PORTUGAIS: POINT ET CONTREPOINT (FILM) / MAURICE BLACKBURN: JE (FILM) /	
SONNTAG 23. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.14, TONBAND MUSIK - FRANKREICH, "LES PREMIERES DECOUVERTES": P.SCHAEFFER: ETUDE AUX CASSEROL P. HENRY: MUSIQUE SANS TITRE / P. ARTHUYS: NATURE MORTE À LA GUITARE / A. HODEIR: JAZZ ET JAZZ / "RECHERCHES RECENTES": L.FERRARI: ETUDE AUX ACCIDENTS & TÊTE ET QUEUE DU DRAGON / F.B. MACHE: PRÉLUDE / E. CANTON: ETUDE / J. HIDALGO: ETUDE / B. PARMIGIANI: ETUDE / F. BAYLE: TREMPLINS & LIGNES ET POINTS / M. PHILIPPOT: AMBIANCE II / P. CARSON: ETUDE / P. SCHAEFFER: SIMULTANÉ CAMEROUNAIS /	
EINTRITTS- KARTEN FÜR JEDES KONZERT FÜR EIN ABBONNEMENT (14 KONZERTE) FÜR STUDENTEN	DM 3 DM 20 DM 1,50	EINTRITTSKARTEN SIND AM EINGANG ZU ERHALTEN ODER DURCH: VORVERKAUF AM HAUPTBAHNHOF, WIESBADEN
FLUXUS * EINE INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT NEUESTER KUNST, ANTIKUNST, MUSIK, ANTIMUSIK, DICHTUNG, ANTIDICHTUNG, ETC.		

The Anthology torna-se central na iconografia gráfica Fluxus, reunindo ensaios, diagramas de George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Terry Jennings, Dennis, Ding Dong, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Robert Morris, Simone Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Roth, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young. Estes *artbooks* adquiriram um estatuto de *art-itself* (Celan, 1970-1972), algo que se relacionou com o facto de, nesta altura – e tal como se pressupõe hoje-, existirem limitações tecnológicas para se fixar a fluidez dos eventos. O que se deveu à compleição intangível dos mesmos, ao estado embrionário da tecnologia vídeo, mas, sobretudo, a uma atitude que afirmava a autonomia do artista, a independência e o *in-situ* nas artes. Justapõem estas ‘publica-acções’ três funções, são provas do design e da comunicação gráfica que se começara a desenvolver, num papel em que Maciunas se destacou; fazem a divulgação dos eventos, e, são *kits* ou ‘revistas-concretas’ que reuniam materiais gráficos, textuais e performativos resultantes dos eventos. Nessa linha, surgem também as *Flux-boxes* - ou, *Flux-kits* - que vêm complementar esta visão de responder à necessidade de materialização antológica dos eventos. As *Flux Boxes* ou *Flux Kits* configuravam pequenas caixas (ou assemblagens) que desempenhavam a função de arquivos dos eventos. Similarmente a pequenos arquivadores utilizados pela botânica, química ou medicina, para dispor e classificar os materiais, estas caixas/*boxes* (ou malas) eram arquivadores do trabalho dos (as) artistas resultante de determinado evento colectivo. Intervenções, pautas, notações, esboços e micro-arte eram colocados nestas caixas com a etiqueta de identificação de autoria. Funcionando como pequenos museus miniatura portáteis, na tradição das *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, e, podendo ser hoje igualmente comparados ao interface dos nossos computadores portáteis, na medida em que organizavam, em pequenos compartimentos - que chamamos de pastas - a informação de acordo com o cunho pessoal do coleccionador ou organizador do evento. No caso do computador portátil, de acordo com o critério intersubjectivo do utilizador [Fig. 4-5]:



© George Maciunas Foundation, Inc. All rights reserved

Fig 3



Fig 4



Fig. 5

1. No manifesto *Statement on Intermedia* (1966) [Anexo 1], Dick Higgins inaugura uma linguagem artística que germina das zonas de fronteira entre as diferentes disciplinas artísticas, científicas e os meios, à qual intitulou de “Intermedia”. Nessa sequência, deu-lhe forma esquemática no *Intermedia Chart* (1995) [Anexo 2]. Este gráfico representa o Fluxus na intermedialidade. Estes diagramas, concomitantemente com a tradição de uma *Ars Memorativa* (Yates, 1966), conferem ao pensamento uma figuração. A técnica dá seguimento a propostas mais antigas da ciência e da literatura (Séc. XV e XIX), como a do astrónomo e filósofo Giordano Bruno ou a do poeta Samuel Coleridge, que permitiam uma visualização cognitiva do conhecimento. Na transposição destes modelos, do campo das ciências matemáticas para o plano das artes, Dick Higgins declararia a supra importância dos aspectos comunicacional e cognitivo para a aproximação entre arte e vida, e, particularmente, da “intermedia” como uma linguagem que representaria o *já dito* mas de forma diferente, ou seja, a partir da conexão de ideias:

10

Does it not stand to reason, therefore, that having discovered the intermedia (which was, perhaps, only possible through approaching them by formal, even abstract means), the central problem is now not only the new formal one of learning to use them, but the new and more social one of what to use them for? Having discovered tools with an immediate impact, for what are we going to use them? If we assume, unlike McLuhan and others who have shed some light on the problem up until now, that there are dangerous forces at work in our world, isn't it appropriate to ally ourselves against these, and to use what we really care about and love or hate as the new subject matter in our work? Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly? The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so. Simply talking about Viet Nam or the crisis in our Labor movements is no guarantee against sterility. We must find the ways to

say what has to be said in the light of our new means of communicating. (Higgins D., Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia, 1984)

O Fluxus foi definido como “não-movimento” (Higgins D., 1984) justamente por não ter um campo específico de inscrição, por ser ‘não-arte’, por ser ‘anti-arte’, por que, como explicita Ken Friedman, se radicalizar numa zona de convergência e transformação:

Fluxus has been able to grow because it's had room for dialogue and transformation. It's been able to be born and reborn several times in different ways. The fluid understanding of its own history and meaning, the central insistence on dialogue and social creativity rather than on objects and artifacts have enabled Fluxus to remain alive on the several occasions that Fluxus has been declared dead. (Friedman, Ken, 1998, pp. 237-253)

Owen Smith (1998) afirma que o Fluxus é uma “atitude” que descende de dinâmicas experimentalistas que trouxeram novo potencial à arte. Nas suas palavras, as artes visuais na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, nos anos 1950 e nos anos 1960, focam-se nas mais recentes extensões modernistas da pintura e da escultura:

The attitude that I take is that everyday life is more interesting than forms of celebration [art], when we become aware of it. That when is when our intentions go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical. (Smith O., 1998)

Para este autor, o Surrealismo será o progenitor conceptual do Fluxus num desenvolvimento que contribuiu para a formação de uma sensibilidade pós-moderna que se caracteriza pelo desejo de quebrar com todas as barreiras artificialmente e culturalmente construídas entre vida e arte, pela crítica contundente assumidamente destinada a atingir uma determinada elite, conhecida como *status-quo* cultural, dando continuidade ao posicionamento dadaísta da “*maladie bourgeois*”, com o desígnio último de contestar a normatização das

estruturas culturais e a matriz de uma arte dominante. O que incluiu a própria concepção da *História*. Muito embora, fosse notório, nas primeiras vanguardas, uma orientação no sentido de aumentar o dinamismo e a mudança, eram ainda pouco dinâmicos e privilegiavam a concepção em detrimento da acção, diz Smith (1998). Depois dos anos 1960, as questões levantadas pelos Futuristas, Dadaístas e Surrealistas, na primeira metade do século XX, passam a ser colocadas de forma prática. Os (as) artistas almejavam uma maior autonomia criativa. Mormente na Europa, Estados Unidos e Japão, ganharam dimensão e realidade repertórios que resultavam de um posicionamento crítico e questionante face ao que é arte. De certa forma eram as mesmas questões, mas colocadas de forma diferente. A expressão de uma arte em fluxo alinhada com a filosofia de Henri Bergson contestava, justamente, a metodologia racionalista, por não crer existir a realidade como unidade, mas sim que a matéria estava sujeita a constante movimento: tudo está sempre num estado de tornar-se outra coisa e a essência do real é o processo e o riso (Bergson, 1968).

2. Têm-se vindo a recolher os contributos das novas-vanguardas - ou também designadas, de "*trans-vanguardias*", nomeadamente pelo circuito de artistas espanhóis e italianos da década de 1970 – no sentido de um maior reconhecimento contemporâneo. John Cage (1912-1992) teve aqui um papel fundamental, não só na afirmação do seu indeterminismo estético (Cage, 1969), cuja inovação convergiu numa expansão de ideias enunciadas pela improvisação, música e *happening*, mas também, por uma prolixa acção pedagógica. Aliás, depois de Cage, tornou-se a acção artística intimamente conectada com a acção pedagógica. O indeterminismo de Cage resultou, em grande medida, pelo profícuo colaboracionismo que estabeleceu com Allan Kaprow (E.U.A., 1927-2006). Kaprow procurou Cage, em 1958, para lhe pedir ajuda para o som dos seus *environments* (atmosferas) – peças que justapõem música e *happening* -, e, nesse encontro acabou por tornar-se seu aluno, na *New School of Social Research*, integrando o grupo "*experimental composition*" juntamente com Dick Higgins. Esse encontro entre *happening* (e performance) com a música marcou o início de uma linguagem que é tanto composição escrita numa partitura como acto de aproximação à vida, acto improvisado e participatório. Tal como passou a existir uma arte depois de Duchamp, nasce uma arte depois de John Cage e de Kaprow.

Cage vem a integrar o Fluxus juntamente com George Brecht e La Monte Young. Os eventos que depois se seguiram foram cruciais para a evidenciação de uma nova forma de acção artística inspirada nos aspectos da performance musical e nos aspectos dialogantes com o espaço e com as audiências, com especial enfâse na integração de elementos electroacústicos. Philip Auslander (2000, pp. 110-129) - professor da *School of Literature, Media, and Communication*, na *Georgia Tech* - observa que, muita da música contemporânea, como o *rap*, tem origem nos modelos concretos iniciados em finais dos anos 1950, e, em particular, no *Grupo Fluxus*, a partir de 1960. Para Auslander, as origens do Fluxus estão traçadas a partir do movimento da “composição aberta” de John Cage (1969), no âmbito da sua intervenção na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, em 1958. Uma classe constituída por nomes cuja relevância é hoje fundamental salientar no âmbito de um pensamento em torno das artes de vanguarda. Depois de Cage, a música teria que retomar o seu sentido aparte da ‘customização’ a que foi sujeita. Princípio que se sustenta na premissa que todos poderiam produzir a sua música idiossincrática para fim do seu próprio usufruto, sem atenção à ordem do ‘dever ser’ apreciável, dissolvendo-se a divisão artificialmente criada entre audiências e compositores, tal como, entre músicos e não-músicos. A esse respeito, identifica a musicóloga Susan McClary, em 1985, o fenómeno musical como interdependente das noções da estética *do-it-yourself*, com o situacionismo, com a multimédia e com as performances participatórias. Conclui Auslander que “apesar dos eventos Fluxus serem geralmente debatidos como performance ou como happening, os artistas iniciais chamaram-lhe música”. No entanto, o conceito de música devedor do Indeterminismo não advém do conceito tradicional, tornou-se algo diferente. (Auslander, 2000, pp. 110-129)

13

3. Para Ken Friedman, artista e investigador seminal do tema, designadamente, no âmbito dos estudos em Design e Tecnologia, na *Swinburne University of Technology*, em Melbourne, Austrália, o Fluxus pode-se analisar a partir da intersecção dos três campos, design filosofia e arte. No Centro de Estudos da Universidade do Iwoa (EUA), Friedman, desenvolveu o primeiro empreendimento de colecção e classificação de artefactos e registos sobre o Fluxus nos Estados Unidos, intitulado *Alternative Traditions in the Contemporary Arts* (Milman, Friedman, Perkins, & Smith, S.d.). Editou, em 1998, um manual que é aqui central, *The Fluxus Reader* (Friedman, Ken, 1998). Neste tece

considerações-chave sobre os quarenta anos decorridos do Fluxus. Na senda da asserção do poeta - concretista e fluxista -, Emmett Williams, *“Fluxus is what Fluxus does – but no one knows who do it”*, Friedman destaca duas premissas radicais, uma dita que Fluxus é acção e, outra, que não se determina em função de um grupo específico de pessoas. Subscrevendo Dick Higgins, rejeita a noção que o Fluxus é um momento na história, ou seja, um movimento artístico. E, que o seu valor reside no facto de ser uma ideia (ou ideias) com potencial para a transformação social por via da arte. Por isso, o identifica como um *laboratório* caracterizado por doze noções: *“globalism, the unity of art and life, intermedia, experimentalismo, chance, playfulness, simplicity, implicativeness, exemplativism, specificity, presence in time, and musicality”* (Friedman, Ken, 1998, pp. 237-253). Friedman apresenta uma análise do Fluxus já no plano das teorias de design contemporâneas, situa-o num ponto de viragem, entre uma “old culture” e a “new-culture”, visto que surge na mesma altura que a tecnologia faz a viragem de um paradigma eléctrico para um paradigma electrónico e procede de modelos da matemática que conduziram, por sua vez, a novas aplicações na área das ciências, da arquitectura e da tecnologia. Para este autor, resulta pois de uma busca dos (das) artistas de soluções tecnológicas para a criação artística, no sentido da exploração das possibilidades trazidas pelos novos meios:

14

Fluxus and intermedia were born just as technology shifted from electrical engineering to electronic engineering. The first computers used punch cards and mechanical systems. These systems date back to the Jacquard loom of 1801 and the Babbage computing engine of 1834. The computing systems in use when Fluxus began were based on the Hollerith punch-card system of the 1890s. Computation science was still in its infancy in 1962, along with early forms of cognitive science, evolutionary psychology, and the neurosciences. Chaos studies had not yet emerged as a discipline, but the foundations of chaos studies were already in place. Fluxus grew with the intermedia idea. It had strong foundations in music, Zen, design and architecture. Rather than pursuing technical -- or technological - solutions to artistic problems, Fluxus artists tended to move in a philosophical vein. The work was both direct and subtle. This proved to be a blessing, and most Fluxus work avoided the dead-end solutions typical of the 1960s approach to art and technology. Electronic music, for

example, began with electrical equipment rather than the electronic equipment that is available today. Electronic music was called electronic music because the term seemed more workable than electric music or electrical music would have been. The first electronic music was created with wired circuits and electrical tubes, not with transistors and computers. The early equipment used to generate electronic music was resembled an old-fashioned telephone switchboard in appearance and operation. This technology was generations older than the modern computers that generate electronic music today. (Friedman, Ken, 1998, pp. 237-253)

A perspectiva de Friedman encontra-se alicerçada numa posição filosófica da evolução dos dispositivos (técnicos, eléctricos, electrónicos e depois digitais), na medida em que, salienta, a distinção milimétrica entre um passado e um presente é iniqua. As aplicações electrónicas em 1970 eram ainda primitivas, porém, os paradigmas emergiram em resultado de um deslumbramento em torno da ciência e da tecnologia, mas que, se atentarmos bem, é um deslumbramento que é mais de raiz filosófica do que tecnológica. A evolução de paradigmas não dependeu, no ponto de vista de Friedman, directamente da evolução dos suportes tecnológicos, na medida em que a ideia já se anunciava de variadíssimas formas, digamos, 'pré-tecnológicas'. E, é este, justamente, um dos raciocínios que nutre a ideia de que o Fluxus se mantém hodierno.

15

4. No seguimento do *core* deste projecto - se existe/existiu Fluxus em Portugal (?) - foi encetada uma pesquisa preliminar no sentido de indiciar correspondências que pudessem justificar a continuidade do processo de investigação. Uma análise dos arquivos e algumas entrevistas foram realizadas no sentido de firmar hipóteses, por que, sublinhando João dos Santos "*Se não sabe porque é que pergunta?*" (Santos & Monteiro, 1995). Nessa sequência, foram detectadas diálogos estabelecidos, nomeadamente, a partir da actividade pedagógica, crítica, curatorial e artística de Ernesto de Sousa e, também, de Egídio Álvaro; e outras, que, conseqüentemente se ramificaram, contagiaram e nutriram eventos colectivos em Portugal, e não só. Nesta senda, pensar o Fluxus em Portugal na contemporaneidade presume existência de um *Estado da Arte*, todavia - e é necessário salvaguardar - aparte as extraordinárias

investigações sobre a trajectória de Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro, as referências às marcas do Fluxus em Portugal permanecem pontuais e fragmentadas, e, nem sempre é de fácil acesso a informação. Indubitavelmente é ponto assente contributo de Ernesto de Sousa, que deu mostra na exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*³ (Lisboa, 1977), na experiência que transportou do Festival *Documenta 5* (Kassel, 1972), em textos, ensaios críticos, e na sua produção artística, uma enunciação Fluxus que permite avançar com a proposta de uma ‘cartografia do Fluxus em Portugal’. Sobre esta importância, testemunha António Barros, o artista madeirense, residente em Coimbra, em ‘conversa-vadia’ tida a 21 de Junho de 2010:

Que não há uma história da Arte Contemporânea Portuguesa sem José Ernesto de Sousa parece-me ser hoje uma consciência de todos quantos se debruçam sobre a História, no arco temporal que envolve os últimos cinquenta anos, ficando assim expresso o reconhecimento dos artistas que, entre nós, integraram actividades organizadas no âmbito do Fluxus.

16

A actividade de Ernesto de Sousa concentra uma actividade que legou - mais propriamente a partir dos anos 1970 - indeléveis marcas lexicais nos discursos da arte e no pensamento sobre arte, crítica, curadoria e comunicação em arte em Portugal. Para o curador Delfim Sardo (2011, pp. 50-51), Ernesto de Sousa contribuiu “*num país onde não há tradição (muito menos havia em 1977) de se realizarem exposições de ‘curator’, o evento conceptual que foi a Alternativa, fazendo dialogar grande parte da mais dinâmica arte produzida entre nós à época – de permeio com a presença do Living Theater de Julian Beck –, marcou talvez o início da pós-modernidade em Portugal, embora de uma forma desviada e transversal. Peculiar será a miscigenação entre a figura do crítico e a do artista, indissociáveis na globalidade da acção cultural de Ernesto de Sousa. De facto, se tentarmos ter uma visão global da obra de E.S., esbarramos sempre na enorme dispersão de meios que utilizou, reveladores duma posição pragmaticamente assistemática*”.

Por seu lado, a acção curatorial e crítica de Egídio Alves visibilizou uma acção

colectiva de artistas no cômputo das artes performativas em Portugal, num trabalho organização, divulgação e dinamização de exposições e festivais que é aqui fundamental nomear. No âmbito da exposição *Performance Portugaise* realizada no Centro George Pompidou (Paris, 1984) classificou, pela primeira vez, as linguagens comportamentais nas artes como “multiplicidade polissémica”. Nas suas palavras:

Multidisciplinaire et plurisémiqque, la Performance ne se réduit pas à un contenu particulier. Langages du corps, langages sociaux, culturels, enracinés dans le vécu ou inscrits dans l'avenir potentiel, tout ce qui fait partie de la Performance constitue un gigantesque chaudron où tout se touche, tout se mélange, tous fusionne ou se rejette en fonction des appétences et des affinités”. (Egídio, 1988, p. 106)

Posteriormente aos *Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha* (1977), organiza o festival *Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva* (Almada, 1981-1982-1983; Cascais, 1985; Porto, 1987) e o e o *Ciclo de Arte Moderna*, no IADE, em Lisboa, que teve quatro edições (entre 1977 e 1982). Dirigiu a EXPO-AICA-SNBA (1972/1974), os *Encontros Internacionais de Arte* (1976), *Identidade Cultura, Massificação e Originalidade* (1977), *Figuração-Intervenção* (SNBA, década de 80) e auscultou bem de perto - semelhante a Ernesto de Sousa - a *Documenta 5* (1972), em Kassel. Publicou uma vasta literatura de crítica de arte, desde 1962, no *Diário de Notícias*, na *Revista de Artes Plásticas* (1973-1977) e na *Vida Mundial* (1976). Publicou *Performance, rituels, interventions en espace urbain. L'art du comportement au Portugal* (1972) e o Catálogo *Performance Portugaise* da exposição no Centro George Pompidou. Esta produção ensaística internacionalizou uma perspectiva e visibilizou colateralidades na área da performance, da música concreta e da instalação multimédia, designadamente de Fernando Aguiar (1956), Manoel Barbosa (1953), Gerardo Burmester (1953), Carlos Gordilho (1955), Albuquerque Mendes (1953), Elizabete Mileu (?), António Olaio (1963), Rui Órfão (1958), Miguel Yeco (1945) e Telectu (Jorge Lima Barreto e Victor Rua).

Do mesmo modo, é de referenciar o projecto *What is Watt?*⁵ - titulação evocativa

a Robert Watts, o artista do Fluxus Americano e a James Watt, criador do termo técnico watt (W) que corresponde à produção de potência eléctrica -, que nos aponta claramente no sentido de uma arte intermédia, de natureza artístico-interdisciplinar, que, desde 2001 reúne um grupo de artistas com uma proposta de desenvolvimento de conexões entre arte, ciência e tecnologia através da utilização de uma diversidade de recursos tecnológicos, criando fronteiras de aproximação entre os percussores fluxistas, os poetas experimentais e a 'estética' tecnológica, remetendo para o "*questionamento da práxis artística na contemporaneidade, que vá de encontro com as emergentes tecnologias e consequentes disponibilidades de participação global*", reconhecendo "*uma tendência generalizada para a desmaterialização da obra de arte*", e, assumindo um "*carácter híbrido, rizomático e multidisciplinar.*" Neste se inscreveram António Aragão, António Barros, António Dantas, António Nelos, Carlos Caires, Carlos Marques, Carlos Valente, Catarina Pestana, Catarina Rocha, Celeste Cerqueira, Celso Xavier, Evangelina Sirgado, Fagundes Vasconcelos, Gilberto Gouveia, Hugo Olim, Nídia Freitas, Pedro Clode, Pedro Pestana, Pedro Ruiz, Ricardo Barbeito, Ricardo Sousa, Rigo, Silvestre Pestana e Vítor Magalhães.

18

Contemporaneamente têm surgido projectos de égide Fluxus com expressão na área do cinema, da vídeoarte e da arte digital, designados de *expanded-cinema*, designadamente, o projecto *Fluxus 2011 - Festival Internacional de Cinema na Internet*⁶ (que vai na oitava edição), que apresentou 34 filmes - filmes de ficção, documentários, animações e vídeos experimentais - produzidos entre 2010 e 2011, de 18 países, Coreia do Sul, França, Espanha, Turquia, Suíça, Rússia, Indonésia e Brasil, entre outros. O evento pugnou por não ter horários, o telespectador pôde circular entre os filmes e escolher a curta que queria ver. A exposição exibiu *flux-filmes* e procedeu de acordo com princípios Fluxus no que se refere à relação com os públicos, à ideia de trazer para outros contextos do quotidiano o cinema, que, por sua vez, fez transpor as salas escuras e passou a depender, estritamente, do interesse do (da) espectador (a). Estes projectos consubstanciam ideias inicialmente propostas como a mediatização dos eventos, o *live-arte*, o *live-streaming*, a *network*, a proximidade às audiências e a independência artística ou pressupostos intermediais de uma arte acessível (democrática) na área do cinema, seja na perspectiva da divulgação, seja através do encontro de artistas e dos aspectos participatórios em *network*.

É de referenciar, também, a investigação conduzida por Rui Torres⁷ (Torres, Block, & W., 2007) em torno do tema das poéticas visuais [PO.EX.net] que deu contributo para a penetração entre poesia e o digital sob o lastro do ‘acaso’, e, para o alargamento da *Language-Art* (Lippard, 1973) para o campo do digital; mas, também, a investigação entretanto produzida em Lisboa e Coimbra, nomeadamente sobre a *Alternativa Zero* (Albuquerque, 2001), as colaborações entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell e o conceptualismo na arte portuguesa (Saraiva T., 2005), ou, sobre a história do CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra na afirmação de uma vanguarda (Frias, 2010). Digna de menção é igualmente a investigação publicada de Mariana Pinto Santos: *Vanguardas e outras loas – Percorso Teórico de Ernesto de Sousa* (2007), que embora referencie o Fluxus, o delimita, estritamente à trajectória de Ernesto de Sousa. É aí possível entrever referências ao Fluxus, ainda que, na nossa leitura, nessas não se adivinhem ulteriores reflexões sobre as relações que se podem suscitar com as outras expressões visuais e intermediais contemporâneas, nomeadamente, a comunicação visual, a arte *new-media* e respectivas contribuições para os estudos dos novos-média, da performance poético-musical, do design gráfico e das práticas criativas contemporâneas. Naturalmente, também não era esse o seu objectivo.

19

A nosso ver, é factual que exemplos como os anteriores reclamam que este projecto se faça num espírito de emancipação teórica capaz de potenciar a análise prefigurada na (e pela) prática, que se proponha a visibilizar o Fluxus numa visão contemporânea, agregadora das noções de (inter)mediação e de interacção/interactividade. Num trabalho que se impõe de compilação dos itinerários artísticos remiiscentes de uma “atitude” Fluxus, que se debruce na descrição das actividades e de como estas conceptualmente decorriam, à evidenciação do seu valor para a reflexão sobre os paradigmas visuais contemporâneos no âmbito das artes, curadoria e comunicação, nomeadamente em Portugal. Para o efeito, pretende-se alargar o espectro teórico metodológico, “timpanizando” (Derrida, 1972) o estudo a partir das suas especificidades intersemióticas – que prevêm a obra em processo, em abertura e em diálogo -, documentando-se e documentando-a a partir suas infindáveis ramificações; e, tentando escapar à tentação de definir Fluxus; pugnando, portanto - e de acordo com os seus próprios princípios vitais -, pela reivindicação de uma liberdade absoluta e a assimilação deliberada do

tom *provocatore*, na medida em que não é habitual ter-se 'projectos' em ciências sociais e humanas. Por isso, em aberto ficará, para já, uma conclusão, em salvaguarda do fluxo da investigação que se segue.

PROJECTO

WORD EVENT

● EXIT

G.Brecht
Spring, 1961

Fig. 6

Porque ter um projecto é ter um projecto o que, pelo menos, indica uma relação qualquer entre feito e efeito ou entre princípio e fim. O que é péssimo, porque para um escritor que conhece estas coisas é uma contradição, já que só na radiação intuitiva entre o nada que se ignora e o tudo que se não sabe, se joga a escrita do escritor que o é.

Ter um projecto é impróprio de um escritor e muito menos de um poeta.

(E. de Melo e Castro)

O projecto estrutura-se em três partes. A primeira define os objectivos gerais, a segunda, a metodologia e o cronograma de trabalho, e, a terceira – *Fluxus: a cartografia de uma atitude* - configurará breve enquadramento regido por quatro capítulos introdutórios:

(1) O Cap. *Laboratório Fluxus* introduz a questão do experimentalismo nas artes a partir dos alguns dos (das) seus (suas) protagonistas, a nível internacional, analisando o experimentalismo poético como uma prática geradora de novas linguagens performativas, que envolvem a noção de “*Intermédia*” proposta por Dick Higgins, para qualificar uma arte que germina de uma zona de intersecção.

(2) O Cap. *Do texto à acção* visa explorar as relações proto-conceptuais do Concretismo e do Visualismo poético-experimental e o Fluxus, e, a um tempo, remeter para a importância da produção bibliográfico-documental destes (destas) artistas, pesquisando as possibilidades de transposição das narrativas escritas ou manuscritas para um plano de interesse visual.

(3) O Cap. *Fluxus em Portugal* enquadra as *correspondências* Fluxus em Portugal, convocando a necessidade de realizar uma inventariação tão exaustiva quanto possível destas operações, referenciando a importância da Poesia concreta e visual, das *Alternativas*, do trabalho de Ernesto de Sousa e da *Performance Portuguesa* de Egídio Álvaro; e, recolhendo *case-study* de iconografias que se evidenciem no plano da performance musical; ao mesmo tempo que interpela para a urgência deste mapeamento, considerado o objectivo de resgatar o património artístico e cultural contemporâneo (em Portugal).

(4) O Cap. *Memória in-vitro* apresenta uma *episteme* crítica para a construção de uma taxonomia das artes experimentais;

OBJECTIVOS GERAIS

(1) O trecho de E. de Melo e Castro - acima transcrito – dirige-se a Carlos Apollinaire Brown, e aduz ao processo da construção cognitiva, aos processos de escritura e suas figurações. Na acepção de Kristeva (1974), o projecto (da escrita) deve ser livre de qualquer intencionalidade, e a prática faz-se como processo. Partindo dessa mesma premissa, pretende-se adoptar um método de investigação exploratório - deliberadamente órfão de hipóteses pré-formadas – e dar integral liberdade ao discurso sobre o cânon Fluxus em Portugal, analisando-o à luz, em primeiro lugar, da pesquisa de campo e, em segundo lugar, analisar as conexas correspondências daí decorrentes, com o objectivo final de cartografar os diálogos Fluxus em Portugal por meio de um nova abordagem curatorial que permita reconhecer indícios e elementos de processo (Salles, 2010) e que contemple, no processo, as noções de interacção, conectividade e fluxo (quer de ideias quer de diásporas).

24

(2) O tema é enquadrável no plano do pensamento em ciências da comunicação, artes, mediação e curadoria, e nos termos de uma metodologia de revisitação (Dezeuze, 2010) que subentende pois uma desconstrução. Procurando evidenciar a importância de um legado da arte e da cultura portuguesa, e, circunscrever um *locus* sobre artes (inter)media a ser utilizado por quem se dispõe em torno destes assuntos.

METODOLOGIA E CRONOGRAMA DE TRABALHO

[METODOLOGIA]

A cartografia de um legado artístico e cultural implica exercício de memória. Para além da revisão crítica da literatura sobre o Fluxus em Portugal, grande parte da recolha será efectuada por meio da abordagem curatorial, testemunhal e a análise de conteúdo. No que se refere aos artefactos artísticos (onde também se incluem ensaios, eventos, exposições, arte postal, correspondências e demais documentação), é necessário salvaguardar que são, na sua maior parte, elementos em posse dos próprios artistas, legatários e/ou de familiares; referenciados, muitas vezes, em forma de testemunho e que existem de forma desmaterializada. Os testemunhos podem levar, inadvertidamente, a uma ‘poetização’ da realidade que deve ser evitada a todo o custo. No entanto, só por meio dos testemunhos será possível preencher os “espaços-em-branco” (Babo M., 2009) da memória.

O levantamento desta informação requererá um trabalho aturado de localização e implicará, eventualmente - e aparte as questões de contingência -, a necessidade de levar a pesquisa para os locais de trajectória dos artistas, que pode ser em Portugal e não só. Os modelos de rastreamento devem actualizar-se face a novas materialidades que são, proeminentemente, imateriais ou que assumem novas ‘materialidades’ (Paul, 2007). Esta pesquisa assenta naquilo que Edgar Morin (2000), ao discutir a reforma do pensamento em direcção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descreve como *“arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história”*. Baseia-se esta opção na noção de que a obra também se lê na relação e a partir dos itinerários. E, baseia-se igualmente na noção de que mesmo não havendo evidência material da obra, devido à sua compleição efémera, desmaterializada (Lippard, 1973) e intangível, esta pode continuar a comunicar através dos documentos de processo. Daí se valorize, na investigação de campo, todos os elementos que possam surgir, como elementos auxiliares da compreensão. Ao mesmo tempo, procede esta ideia de outra, da que defende que a obra não se lê somente no seu formato ‘objectal’, mas que inclui elementos gráficos e literários, como, figurações, instruções, esboços, sons, e, que estes elementos não deverão ser lidos como meros assessórios documentais.

O Fluxus integra muitos elementos textuais e caligráficos que podem estes ser lidos e interpretados de vários ângulos. Não configurando estes propriamente registros, é preciso avaliar da sua importância, se são concretizações auxiliares da construção, na medida em que desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação, ou, se são passíveis de ser lidos como registros materiais do processo, isto é, como retratos temporais de uma gênese e índices do percurso. (Salles, 2001)

[CRONOGRAMA DE TRABALHO]

Ano	Desenvolvimento											
	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Mai.	Jun.	Jul.	Ago.	Set.	Out.	Nov.	Dez.
1												
2									Estabelecimento de Contacto com os artistas			
									Revisão Bibliográfica			
3	Elaboração das entrevistas/Recolhas testemunhais					Classificação das recolhas			Transcrição das entrevistas (conti.) Construção das Bios de artista e dos dossiers de artista			
	Pesquisa de acervos					Criação de material de classificação das recolhas (cont.)						
	Processo técnico de digitalização e resgate do património, em geral					Criação de material de classificação (conti.)						
						Transcrição das entrevistas						
4	Relatório final sobre o trabalho de campo e seus outputs, a integrar anexo da tese de doutoramento					Estruturação da reflexão/elaboração do mapa conceptual			Trabalho de redacção de tese e reflexão teórica			
5	Trabalho de redacção de tese e reflexão teórica											

FLUXUS: A CARTOGRAFIA DE UMA ATITUDE



Fig. 7

(1) Laboratório Fluxus

*As far as I am concerned, I think that
Fluxus is not a production of objects, of handicraft articles to be used as a decoration in
the
waiting rooms of dentists and professionals,
Fluxus is not professionalism
Fluxus is not the production of works of art,
Fluxus is not naked women,
Fluxus is not pop art,
Fluxus is not an intellectual avant-garde or light entertainment theatre,
Fluxus is not German expressionism,
Fluxus is not visual poetry for secretaries who are getting bored.
NO
Fluxus is the "event" according to George Brecht:
putting the flower vase on the piano.
Fluxus is the action of life/music: sending for a tango
expert in order to be able to dance on stage.
Fluxus is the creation of a relationship between life and art,
Fluxus is gag, pleasure and shock,
Fluxus is an attitude towards art, towards the non-art of anti-
art, towards the negation of one's ego,
Fluxus is the major part of the education as to John Cage,
Dadaism and Zen,
Fluxus is light and has a sense of humor.⁸*

29

Thierry de Duve (2009, pp. 19-31) nota que tradicionalmente a arte estava associada ao talento e às competências do domínio das técnicas. Com o advento das vanguardas operou-se uma confluência entre prerrogativas estéticas e éticas, sobretudo com as ideias utópicas reminiscentes da *Democracia Directa* do artista alemão Joseph Beuys para a estetização da sociedade, pela afirmação da premissa “*everyone is an artist*”, pela sua contestação aos mecanismos de alienação - como o consumo ou a comunicação social - e pela sua acção ecológica. Por exemplo, em *Filz TV* (1966), Beuys ‘combate’ o televisor com umas luvas de boxe para evocar o *mind-control* e a necessidade de resistência. Também, *7000 Oaks*, apresentada em 1982, na *Documenta 7*, consistiu na reflorestação de Kassel com 7000 árvores, numa acção que teve grande impacto na cidade e na consciencialização ecológica. Com o apoio da Art Foundation e da Free International University, a última árvore foi plantada na abertura da *Documenta 8*, em 1987.

Já antes, em Duchamp, o talento, tal qual era percebido, desaparecera. Numa comunicação proferida em 1966, questionou *“Pourquoi l’artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde?”*. Três anos antes, em 1957, havia já sentenciado: *“Se donc accordons les attributs d’un médium à l’artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d’être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu’il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l’exécution artistique de l’oeuvre restent dans le domaine de l’intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée”*.¹

Na senda das ideias progressistas de Duchamp surge uma *‘nova vanguarda’*, em resultado de um contexto de mudança e revisionismo político, social e cultural mas mais prática. E com ela a necessidade de alargar os meandros da intervenção artística, questionando-se as autorias, a questão do original e da cópia, iniciando-se o processo de alargamento desta a outros territórios, sociais e políticos. Emergia a convicção de que a arte não pode ser ensinada ou institucionalizada, de que a arte não era monumento e que era imperativo diluir as fronteiras entre vida e arte. Por isso, se veiculou uma arte do quotidiano, isto é, uma arte da vida – ‘com vida’ e que ‘convida’ –, uma arte-acção. Desta feita, se consolidou uma ‘atitude’ estética filosoficamente determinada em destruir barreiras, fronteiras e que materializava uma visão de futuro sustentada pelo postulado da liberdade. Ideias que surgiam na senda da *“critical attitude”* de Lukács, Adorno e Althusser, no contexto de uma acção fortemente politizada nas artes e que dominou depois os anos 1980. Duve representa este paradigma na tríade de noções *“atitude–prática–desconstrução”*, que não é, na sua perspectiva, um paradigma pós-moderno que veio propriamente substituir o paradigma moderno - o paradigma criatividade-medium-invenção -, mas que resulta de uma maior imposição de uma sistema de suspeita em detrimento de um sistema de fé. Trata-se de um paradigma que se institui depois do momento *“after-image, as the negative symptom of a historical transition whose positivity is not clear yet”*, ou seja, como crítica, como não-prescritivo e como desconvenção. Conclui Duve que é pois o processo de desconstrução na arte o *“today’s good taste”*. (Duve, 2009, pp. 19-31)

30

¹ [entrétiens avec Marcel Duchamp:
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm#texte2>]

(2) Do texto à acção¹³

A Poesia jamais poderá ser solitária...ou não me voltem a pronunciar tais amargos ditos...Poesia, antes relvado de olhares cruzados, diluídos na verde fusão das vontades, comunhão Artes e Artitudes... Em ARTITUDE: O1 cultivo meus sonhos verdes...E teimo o diálogo que o Presente nos recusa.

(António Barros)

O Fluxus assumiu, numa primeira fase da sua existência e sobretudo, uma forma textual, de manifesto, cartaz, pauta, diagrama, adquirindo o texto um estatuto performativo, propagandístico e visual. Num horizonte decorrido de mais de quarenta anos, os elementos que restaram foram essencialmente gráficos. Algo que sucedeu devido à constituição efémera dos eventos. George Maciunas publicou, em 1962, um folheto que produziu no âmbito do primeiro concerto Fluxus - "*Kleinen Sommerfest/'Aprés John Cage*"- onde enuncia como princípios do Fluxus ser "*anti-art, concept-art, automatism, bruitism, brutalism, dada/ism, concretism, lettrism, nihilism, indeterminacy – theatre, happenings, prose, poetry, philosophy, plastic arts, music, cinema, dance*", isto é, delimita-o a uma zona de híbrida. Em 1963, publica o *Flux Manifesto* [Fig. 8], onde estabelece, pela primeira vez, o que (não) é o Fluxus. Dois anos depois, no *Manifesto on Art* [Anexo 3] e no *Fluxus Art Amusement* [Anexo 4], ambos de 1965, declararia que o Fluxus "*abandonara a distinção entre arte e não-arte*", e a "*indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários*", conceptualizando-o como monoestrutural, não teatral, não barroco, impessoal, qualidades impessoais de um simples evento natural, um objecto, um jogo, uma quebra-cabeça ou piada. Enunciando-o como uma espécie de fusão de piadas, jogos, de Vauderville, Cage e Duchamp. Com Maciunas, a arte-manifesto recupera a forma canónica da escrita e exerce um chamamento para a acção e para a intervenção. O texto disposto de forma visual remetia sempre para uma prática associada à veiculação de ideias ou, ao invés, à resistência de ideias. Segundo Jacques Rancière (2010, p. 46) o "*pós-modernismo teve de tomar de empréstimo a fórmula canónica do Manifesto: 'tudo o que é sólido dissolve-se no ar. Tudo se tornaria fluido, gasoso, e só nos restaria rir dos ideólogos que acreditam na realidade da realidade, da miséria e das guerras'*".

Neste caso, porém, o manifesto, porém, mais do que afirmar axiomas, brincava com os sentidos da palavra, com ironia. E, consubstanciava, ao mesmo tempo, uma crítica a todas as formas de dominação ideológica, à canonicidade da história e à prescrição nas artes.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world."
 3. Med. To cause a discharge from, as in purging. flux (flüks), n. [OF., fr. L. *iluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).]
 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *ilux*, or dysentery.
 b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, —
 PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf REFLUX.
 5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union.

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

Fig. 8

Similarmente aos manifestos, os diagramas criavam uma história alternativa e auto-poiética. No *Expanded Arts Diagram* (1966) [Fig. 9], Maciunas dispõe as conexões entre os movimentos das “*expanded performing arts*” e enuncia uma seriação de nomes e tendências na arte deixando todas em aberto, salvo os nomes associados ao *Grupo Fluxus*. Para o efeito, identificou quatro categorias: 1) nomes individuais e activos antes, e, ainda, activos à época, tais como, George Brecht e Ben Vautier; 2) nomes individuais activos desde a formação Fluxus e que se mantiveram activos durante; 3) nomes individuais e independentes activos no Fluxus mas nesse momento associados ao Fluxus. Os nomes que se mantiveram activos no início da formação do Fluxus, mas que, depois, se autonomizaram, como, Dick Higgins, Ben Patterson, Nam June Paik, ou Henry Flynt. Muitos destes publicaram os seus próprios manifestos confirmando o seu êxodo. A título de curiosidade, na sua tese, Mariana Pinto dos Santos (2007) cita este diagrama, que Ernesto de Sousa terá recebido de Ken Friedman, do grupo *Fluxus-Califórnia*. Ele faz-lhe referência numa entrevista a Leonel Moura, ao dizer “em 1964 recebi da Califórnia um primeiro documento Fluxus, um mapa de George Maciunas e uns folhetos. Despertou-me uma enorme curiosidade”.

33

Por seu lado, o *Diagram of the Historical Development of Fluxus and Four Dimensional, Aural Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms* (1973), ou, simplesmente, *The Chart* [Fig. 1], é o gráfico mais ambicioso de Maciunas. Este levou cerca de sete anos a desenhá-lo, e assim continuou, mesmo após este ter sido impresso, acabando por não o terminar. Maciunas visionava o “*ultimate*” design. Segundo os testemunhos, tornou-se obsessivo e perfeccionista, unicamente motivado pelo desejo de terminar a arquitectura. *The chart* conecta numa grelha significativa ideias criando um grande mapa. Configura uma ampla constelação sobre a história da “*old art*” e da “*new art*”, demonstrando que não existe cisão mas continuidade, no tempo e no pensamento. Como se pode ver no detalhe [Fig. 1], configura um cronótipo, isto é, uma narrativa que se estrutura a partir de intersecções esquemáticas diversas e partir de um sistema cognitivo que irradia uma nevrálgia Fluxus.

Na actualidade, podemos citar vários projectos que retomaram estes diagramas, ou estruturas poéticas, por motivo destes reservaram duas vias de interesse, para pensar a disponibilização e conexão da informação em interfaces digitais e para pensar arquitecturalmente a informação, ou seja, a partir do esboço e a partir de um ponto de vista espacial. Por exemplo, *Nomads.usp*¹⁴ é um grupo de investigação multidisciplinar que combina acções entre as artes, a arquitectura e o design. Desenvolveu um projecto experimental que consistiu, justamente, de transposição deste mapa de Maciunas para formato digital a fim de se tornar navegável. É, porém, desconhecido se esse objectivo foi alcançado, essa hiperligação específica encontra-se desactivada. Mais recentemente, na senda da investigação de Manuel Lima, se tem vindo a afirmar a possibilidade de correlacionar estas geografias visuais com as estruturas das mais recentes arquitecturas digitais e do design interactivo, associando conectividade de ideias com a ideia de funcionalidade e de interface inclusivo (Lima, 2011). De certa forma, estes diagramas anteciparam a hipertextualidade, a necessidade de criar uma arquitectura cognitiva que exprimisse as ideias, conceitos e nomes, de forma visual e acessível. O pensamento diagramático expressaria, digamos, a ânsia de superar a linearidade das narrativas.

É interessante comparar estes diagramas com uma história da escrita que é bem anterior, nomeadamente, com o gérmen do Concretismo barroco, com os caligramas de Apollinaire, com as taxonomias da ciência (da matemática e da astronomia) e as figurações da botânica, que projectam uma relação visual e conceptual com interpolares possibilidades de leitura, ajudando a compreender melhor a sua origem, existência e função. Tomemos como exemplo o seguinte caligrama, uma figuração que conjuga a figura diagramática com as caligrafias. Neste, o texto assume nestes três funções, de imagem, de relação e de conexão. A sua leitura é pois gráfica, sígnica e concreta, na medida em que a disposição espacial das palavras lhe confere performatividade e acção. O exemplo do caligrama *Texto do Epithalamio*, que consta de uma análise desenvolvida por Ana Hatherly sobre a Poesia Visual, representa a genealogia do casamento entre uma neta do Rei D. Pedro II com o conde de Monsanto. Diz Hatherly (1979) que a sua leitura tem percursos fixos e os percursos opcionais. Nos percursos fixos estão os nomes dos noivos, em maiúsculas, dispostos em leque e sobrepondo-se ao texto em minúsculas. A invenção de algumas letras no nome de “Luís” é ditada pela necessidade da sua incorporação no segundo nível do texto (veja-se o nome radial dos nomes de “Joana” e “Luís”). O texto transcorre fragmentado e em tensão, completando-se com a perspectiva do leitor. Segundo Hatherly os poetas concretistas procuraram *“libertar o poema do tempo, nitidamente marcado pelo ‘sibalismo’, pela ligação com a fala, ligação ‘tra-dicional’. Erguendo a escrita contra a fala, diminuindo as relações lógicas, desintegrando a estrutura sintáctica, acrescentando o valor de ininteligibilidade pela valorização do espaço visual do texto [...], para fora de seu até aí exclusivo contexto, autonomizando o texto, que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa de significar.”* (Hatherly A., 1979, pp. 16- 18)

No entender de Pedro Barbosa (1996) o Concretismo na literatura anteciparia este outro modo de operar com a linguagem, com o texto, pelo que o estruturalismo linguístico, a semiótica e as ciências da comunicação constituíram novas referências para o universo de uma discussão estética e produção artística cada vez mais curiosas e esclarecidas. O texto foi composto, decomposto e recomposto nas suas infinitesimais possibilidades. As palavras

passam a ser analisadas como conjuntos de fonemas ou de grafemas independentemente das associações significativas, tornando-se prática intersemiótica (Parret, 2001). A poesia visual e concreta resulta desta tradição de utilização da linguagem de forma experimental e reduzida, baseada no método de composição analógica e não-lógico discursiva:

A poesia concreta é produto de uma evolução crítica das formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, [...], daí a importância da ideia de ideograma desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até ao seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de com por baseado na justaposição directa – analógica, não lógico-discursiva – de elementos: Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement (Apollinaire). Eisenstein: ideograma e montagem (in A. Campos, D.Pignatari e H. de Campos, 1987, 156). [Reis, 1998, p. 71]

37

Nesta tradição, está também o *Plano-piloto Para a Poesia Concreta*¹⁵ (1958) que significou, do mesmo modo, a deslocação da linguagem para um novo tempo. Diante do horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *outdoor*, do cartaz; o poema deveria livrar-se da “alienação metafórica”, para ser projectado como objecto em si, na sua condição significante, e não enquanto uma representação simbólica de sensações subjectivas. Conforme refere Pedro Reis (1998, p. 72):

[...] o poema/objecto industrial pretende comunicar a sua própria estrutura: o seu problema é o das funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização óptico-acústica do poema proporcionando a exploração de uma sintaxe visual.

Trata-se de uma escrita espacializada que resulta da desintegração da literatura, num esforço ínfimo de libertação da 'escrita-branca', livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa ou normativa da linguagem. A linguagem converte-se em silêncio e dispõe-se na relação com o espaço, convergindo o texto nesse desígnio de destruição da ligação com a ordem, a lei, que opera o "assassinio intencional" (Barthes, 1997), e, acciona, na cisão com a norma, o projecto da transição utópica. A ruptura com os protocolos semânticos concedeu o poder da palavra ser lida e interpretada nas suas qualidades sígnicas e performativas, desocultando-se os sentidos inclusos. A palavra passa de um uso ordinário para um uso fenomenológico.

A radicalização assumida no cômputo das artes visuais - que se caracterizou pela introdução da poesia, do texto e do som - trouxe às artes pós-modernas dimensões exploratórias, que se intensificaram com a combinação com os novos-media abrindo o potencial 'discursivo' a novos modos de operar com realidades linguísticas e comunicacionais em diferentes suportes. Esta convergência resultou de uma necessidade de desconvenção que accionou o projecto da arte como projecto de (e para a) liberdade. Segundo Barthes o desejo de criar uma linguagem livre e aberta colocou os artistas ante a procura de um 'não-estilo' ou de um estilo oral, de um grau 'zero' ou de um grau falado da escrita (da narrativa), sendo, em suma, uma espécie prévia do estado pensante da sociedade; dum momento em que a maioria compreende que, na realidade, é impossível um projecto da linguagem universal que se faça exteriormente ao porvir de uma universalidade concreta, não mística ou minimal, do mundo civil. Portanto, em toda a narrativa existe uma dupla postulação:

[...] há o movimento de uma ruptura e o advento, há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o facto de a Revolução ser obrigada a extrair daquilo que quer destruir a imagem que quer alcançar. Como a arte moderna na sua totalidade, a escrita literária contém simultaneamente a alienação da História e o sonho das História: como a necessidade, atesta de dilaceramento das classes como Liberdade, é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço que pretende ultrapassá-lo. (1997, p. 72)

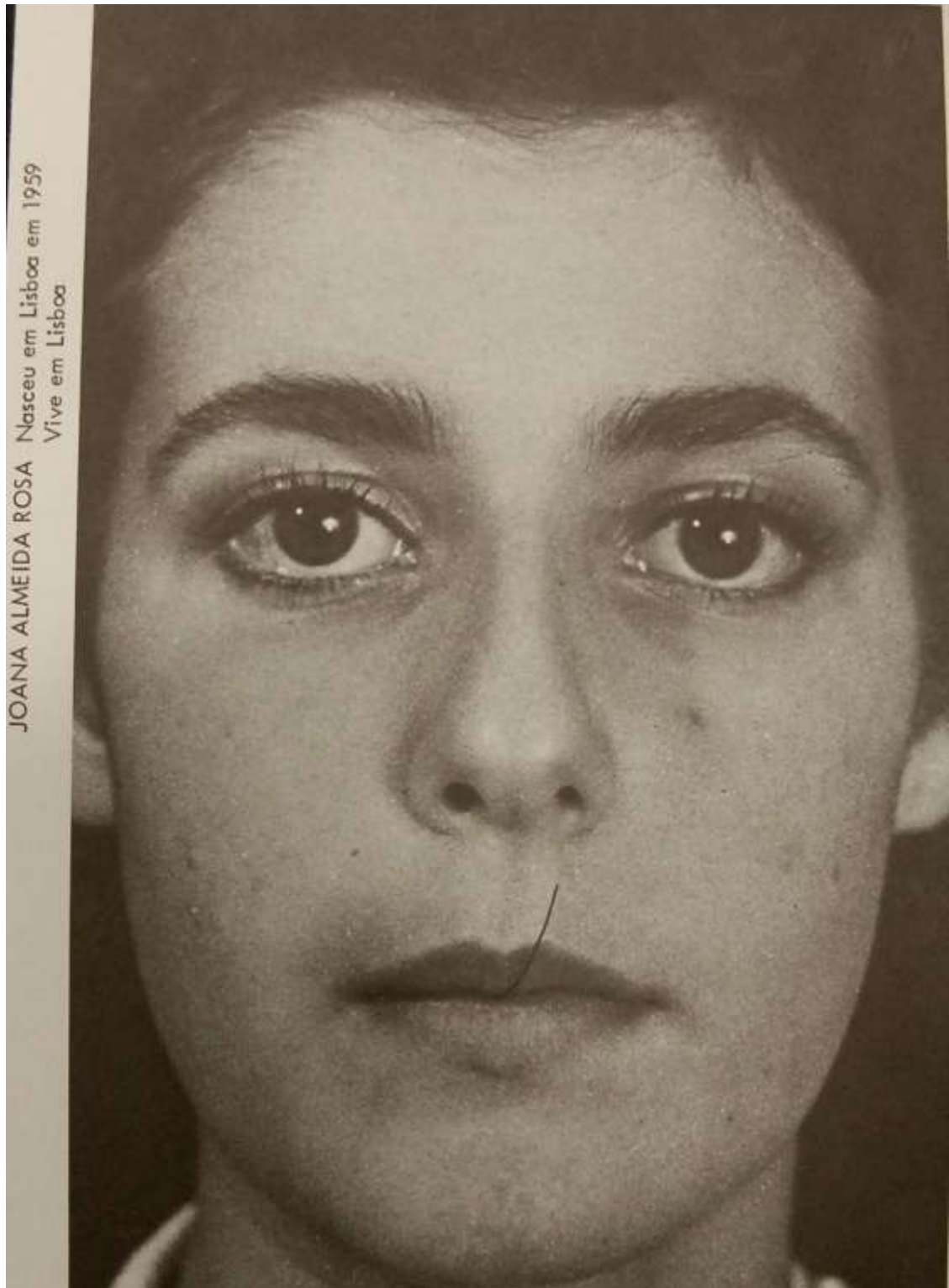


Fig. 11

Em Portugal, já aquando das experiências modernistas da geração de *Orpheu* (Futurismo), e depois das novas realidades textuais exploradas por alguns poetas no contexto do Surrealismo português, revelou-se, em finais da década de 1950, o início de uma nova *praxis*: um conjunto de poetas desenvolverá uma pesquisa contínua das possibilidades experimentais da palavra e do texto, da sua espacialidade, visualidade e sonoridade, utilizando materiais pobres, desmaterializando os objectos, tirando o objecto do contexto e insistindo no processo em detrimento do resultado final. (Alvarenga, s.d.)

No campo académico tem-se vindo a reconhecer a influência e a importância de um enquadramento mais rigoroso e interdisciplinar da herança das neo-vanguardas na contemporaneidade artística em Portugal. A literatura começou a dialogar com as artes plásticas numa encrustada tradição entre poetas, escritores, artistas plásticos, músicos e compositores, comissários de arte e críticos de arte, na nossa cultura e história, que se encontraram num mesmo desígnio de libertar o texto da métrica e o corpo da repressão da representação, isto é, de revolucionar. Este encontro descendeu directamente do Concretismo poético-visual e das práticas exploratórias emergentes nos anos 1950. A espacialização dos textos, a experimentação gráfica, o cruzamento entre palavra e imagem, entre palavra e objecto, conferiram especificidades às artes experimentais em Portugal. Essa convergência colocou em rota de encontro neoconcretistas brasileiros de final da década de 1950 e as novas tendências na arte, que convergiram, por seu lado – e na aceção de Ernesto Melo e Castro – numa arte “*high tech*”:

41

De facto as relações possíveis e desejáveis entre arte e ciência têm-se desenvolvido através de sucessivos equívocos. De um modo geral os artistas desconfiam da ciência (por ignorância ou por preconceito) e os cientistas tendem a chamar arte aos tristes balbucios com aparência estética que alguns equipamentos de alta tecnologia hoje produzem com facilidade. Mas, porque a questão é realmente séria, é necessário que surjam cientistas capazes de entender que a arte é uma codificação tão exigente como a ciência e artistas preparados para compreender a ciência como um processo criativo. Ambos então verificarão que a tecnologia avançada vai abrindo novas e até agora insuspeitadas possibilidades à

criatividade e à arte. (Castro E. M., 1988, p. 9-10)

Haroldo de Campos, no livro *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem* (1977), no capítulo “Ideograma, Anagrama, Diagrama”, enuncia, na linha de Fenollosa, os contributos de uma *Ars Poética* formada na senda de uma linguagem “não-ontológica” e “não-predicativa” influenciada pela visualidade dos caracteres orientais - como o *Kanji* - que visa autonomizar-se face à “tirania da lógica”:

O estudo de Chang Tung-Sun mostra como Fenollosa, na sua diatribe contra o despotismo da lógica aristotélico-medieval (com partilhada quase nos mesmo termos por Eisenstein, que se insurge contra visão da “montagem” como uma fileira de “tijolos” cimentados uns aos outros), tinha sabido colher inspiração na estrutura profunda do pensamento chinês, regido por uma lógica outra, diferente do pensamento ocidental. O tipo tradicional de pro posição sujeito-predicado é ausente da lógica chinesa, assim como a ideia de substância é estranha ao pensamento chinês, não-ontológico por natureza [...]. Em lugar de uma “lógica da identidade”, o pensamento chinês responderia a uma “lógica da correlação ou da “dualidade correlativa”, onde os opostos não são excluídos, mas integrados numa relação inter-dinâmica, mutuamente complementar. [...] sobre a importância do conceito da ‘relação’, o interesse está no inter-relacionar dos ‘signos’ (caracteres), não na substância (este “significismo”, projecção da “ideografia”, parece-lhe mesmo a base da “cosmologia” chinesa tradicional). Ao “silogismo” ocidental, fundado na “lógica da identidade” é que dá forma à “questão da inferência”, o pensamento chinês prefere “analogia”, é um “pensar analógico”. (Campos, Haroldo de, 1977, pp. 11-113)

42

Por seu lado, Ana Hatherly enviou para o *Diário de Notícias*, em 1959, um poema concreto que o Jornal acabara por alterar, normalizando-o e representando-o sem quaisquer das suas características visuais. Em 1964, António Aragão, após ter contactado com a poesia visiva italiana, organizou conjuntamente com Herberto Helder, um dos primeiros *Cadernos*

de *Poesia Experimental*, onde se reúnem as participações de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, Ernesto de Melo e Castro, Salette Tavares, entre outros (e outras). Mais tarde, estreita-se essa relação entre poesia e o tecnológico. Ernesto de Melo e Castro - precursor de Haroldo de Campos - conduz-nos, ao encontro com as narrativas vídeo-textuais. Por exemplo, na sua peça *3 Video gramas do primeiro videopoema Roda Lume*¹⁶ (1969) funde as linguagens da “high art” (ou tecnológica) e a poética. É um ‘vídeo-poema’, monocromático, com a duração de 2’43”, que integra signos verbais e não-verbais numa sequência rítmica, vocalizados pelo autor. Na sua publicação ensaística, Melo e Castro, *Livro de releituras e poética contemporânea* (2008), explicita a directa relação entre o Concretismo e uma “semiótica poética” digital. Nesse senso, delimita o lastro uma “vanguarda portuguesa” em cruzamento com a herança dos movimentos neobarrocos (séc. XX) e com as teorias que submetiam o texto à reinvenção. Na mesma linha de análise situámos António Barros, cuja trajectória inscreve o Visualismo poético-experimental português. Nos anos 1970, desenvolveu um projecto artístico marcadamente intertextual, onde se fundem vídeo, performance e texto. As suas peças são iconográficas, e, portanto, incontornáveis para a compreensão do aspecto sócio-político da arte portuguesa. *Escravos*¹⁷ o poema visual de 1977 [Fig. 12], volveu-se epitomático, por que – no contexto de pós-revolução em Portugal - tão lucidamente faz pensar a questão da liberdade através da semântica interpolada que trava entre “cravos” e “escravos”. Segundo Hugo Milhanas, numa conferência proferida em 2007, no *Simpósio 40 Aniversari de L’EOI de València*, *Escravos* mostra “[...] uma construção visual do poema em que encontramos a palavra “escravos” repetida verticalmente, como uma coluna, uma coluna de ‘escravos’, vemos, porque estamos de facto a ver a língua, o apagamento subtil e localizado da primeira sílaba da palavra. Ora, a palavra descoberta através desse processo, posta a nu, revelada, ‘cravos’, pensada em relação com a dominante, ‘escravos’, traz perante o leitor/observador a evidência do poem a: ‘cravos’, símbolo de uma época da história recente portuguesa, a Revolução do 25 de Abril de 1974, impondo a democracia sobre o regime ditatorial anterior, em que em vez de ‘cravos’ lhe encontrávamos naturalmente associada a palavra ‘escravos’. Interessante é o ressurgimento, também subtil, dessa primeira sílaba, apagada para revelar o signo da liberdade: os ‘escravos’ voltam a mostrar-se sobre os ‘cravos’, substituindo-os”. (Machado, 2007, pp. 1-10)



Fig. 12

Esta tradição experimental do texto expandiu-se também nas ‘artes comportamentais’. O essencial era o diálogo e a transgressão dos limites. Neste caso, os limites eram as paredes do museu, a sala do teatro, o palco da dança ou da bidimensionalidade da tela. A rota da poesia concreta passou a comunicar com as artes plásticas e com as ‘artes comportamentais’. Segundo Haroldo de Campos, confluíram uma estética da transgressão gerada na literatura, com a “estética estrutural” provida por Arthur Dow e os desdobramentos didáticos dos pressupostos fenollosianos. Diz Haroldo de Campos (1977, pp. 28-29) que Arthur Dow iniciou uma transformação no gosto que desenvolveu amplo mercado para todas as fases do design moderno, do mobiliário da Bauhaus até à pintura caligráfica, da qual decorreu a experiência de Josef Albers que havia leccionado na Bauhaus e começara, mais tarde, a leccionar em *Black Mountain College* (Carolina do Norte, Estados Unidos). A *Black Mountain College* era uma comunidade experimental de ensino artístico, a cujo corpo de professores pertenciam, à época, o compositor John Cage e o poeta de linha poundiana Charles Olson. Um dos alunos de Albers foi, justamente, Robert Rauschenberg, um futuro promotor da *Pop Art* e dos princípios ‘povera’ do Fluxus. Haroldo de Campos estabelece aqui uma relação, por que, como diz: “o olho sincrónico enxerga a rosácea das convergências...” (Campos, Haroldo de, 1977, p. 29). Observa que, na classe de Olson, nos anos 50, se ensinava o ensaio de Fenollosa sobre o ideograma quando surgiu, na mesma altura, a pedagogia indeterminista de Cage. Foi, justamente, nessa altura, durante o curso de verão do *Black Mountain College*, em 1952, que se deu o “acontecimento sem título” ou “*untitled*”, conduzido por John Cage, conjuntamente com o pianista David Tudor, o compositor Jay Watts, o pintor Robert Rauschenberg, o bailarino Merce Cunningham e os poetas Mary Caroline Richards e Chalés Olsen. Este evento colectivo, segundo Ficher-Lichte (1997, pp. 143 - 169), foi gerador de uma nova atitude experimental aplicada à composição musical. Os preparativos para o “acontecimento” foram mínimos. A cada *performer* foi atribuída uma “pauta” que apenas continha “parênteses de tempo”, ou seja, indicava os momentos da acção, inacção e silêncio que cada *performer* deveria individualmente preencher. Assim, ficava assegurado que não existiria qualquer relação causal entre as diferentes acções e que qualquer coisa que acontecesse depois disso aconteceria no próprio observador (Roselee, 1988, p. 176). O público foi reunido por entre outros participantes dos cursos de verão, membros da faculdade, seus familiares e pessoas da região

circundante. Ficher-Lichte (1997, pp. 143 - 169) cita este evento como muito influente na história das artes, em particular, no teatro e no que veio a consolidar-se como Fluxus. Diz que, isto é tão verdadeiro no que toca à relação entre *performers* e espectadores, quanto o é no que toca ao tipo de interacção entre as diferentes formas de arte, pois, levou a performance mais longe e até a radicalizou.

Pensar acerca de uma ‘arte de cânon Fluxus’ em Portugal pressupõe circunscrever a acção artística, curatorial, crítica e pedagógica de Ernesto de Sousa (1921-1988), que, em prolixa reflexividade sobre o curso da arte, estabeleceu interlocução com artistas “estrangeirados” (expressão sua), tais como, Robert Filliou, Ben Vautier, Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Merce Cunningham, Jonh Cage e Wolf Vostell; e, mais indirectamente, com Dick Higgins, Ken Friedman ou Daniel Spoerri. Diálogo que sustentou claro posicionamento estético-filosófico de matriz Fluxus que, por sua vez, veio a impregnar toda a sua acção, pensamento e legado. Em Darmstadt, Düsseldorf e 100 dias da *Documenta 5*, em Kassel, contactou com vários nomes que foram definidores do seu percurso. Realizou uma entrevista a Joseph Beuys - “o guru”, como o apelidou - à qual intitulou *O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys* (28 Dez. 1972):

[...] *essencial e definidor da globalidade porque aponta sempre para uma definição de objectivos utópicos precisos. Na Documenta a actividade de Beuys reduzia-se a isso à realização de gráficos das suas ideias. Estas andam à roda de uma nebulosa e impressiva democracia directa, cuja resultante é evidentemente moral: ‘a revolução somos nós’.* (Alves, Isabel; Justo, José Miranda; 1998, pp. 31-37)

47

Neste contexto, conviveu com a aclamada personalidade curatorial de Harald Szeemann, no âmbito das *Documenta* e dos projectos *Happening Fluxus* (Colónia, 1970) e *When Attitudes become Form - Works - Concepts - Processes - Situations –Information* (Bern, 1969). Szeemann celebrou uma acção curatorial interdisciplinar, com base na instalação, na performance e no *happening*, e, trouxe para o epicentro do mundo das artes europeias Joan Jonas, Joseph Beuys, Bruce Nauman e Vito Acconci:

[...] *it was in 1969 that Harald Szeemann organised the famous exhibition When Attitudes become Form, at the Kunsthalle in Bern. Both the date and the title*

coined for this exhibition are symptomatic, for it was then and there that conceptual art was acknowledged for the first time by a major art institution (MoMA was to follow before long with the first Information Show, in 1970), providing a new model for advanced art soon to be emulated and disseminated by most art schools. (Duve, When Form Has Become Attitude - And Beyond, 2009, p. 27)



Fig. 13

A experiência da *Documenta 5* (1972, Kassell, Alemanha) - à qual apologistou de “geografia privilegiada” -, fertilizou uma acção pedagógica, curatorial e crítica, que, por sua vez, inaugurou as hostes dos procedimentos criativos “multidisciplinares” em Portugal. Ernesto de Sousa curou/comissariou, nessa continuidade, *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972) e *Projectos/Ideias* (Expo AICA/SNBA, 1974). Desenvolveu, em 1973, profícuo colaboracionismo com o CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, dialogando como os artistas aí residentes, tais como, António Barros, Alberto Carneiro, Armando Azevedo, João Dixó, Rui Órfão, Túlia Saldanha, entre outros (outras). Estes encontros sinergizaram outros, dos quais se destacam *A Floresta* (Porto, Galeria Lavarez, 1973; Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977),

Homenagem a Josefa de Óbidos (Galeria Ogiva, 1973), *Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa)* *Coimbra Deles* (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1973), a *Semana da Arte (da) na Rua* (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976). [Azevedo A., 2005, pp. 10-20]

O CAP – Círculo de Artes Plásticas (que mais tarde passou a pronunciar-se CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) teve aqui um papel crucial na afirmação de uma atitude de vanguarda – ou, “vã guarda”, como nomeou Ernesto de Sousa -, num contexto em que Portugal “*muda vertiginosamente*” por que “*novo e o antigo misturam-se*”¹⁸. Ernesto de Sousa, em “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”, enaltece:

CAP ou C.A.P. eis as letras a fixar, se o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar ‘a pretexto da arte’ com gente das ‘artes’. Artes de acção, belas-artes, malas-artes de liberdade: de encontro consigo próprio. E com os outros. [...] O que interessa não é toda essa pasmaceira de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré-estabelecida; esse caminho para todas as Academias (e para a economia do mercado, bem entendido). O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça. Esse exercício é a prática quotidiana do CAP. Sim o CAP, ali em Coimbra, à Rua Castro Matoso, mesmo em frente da Clepsidra. O leitor vá lá, beba um café na Clepsidra e pergunte. [...] Pergunte pelo Dixo, ou pela Túlia Saldanha. Ou pelo Alberto Carneiro, que nesse dia talvez tenha vindo do Porto. Ou pelo Armando Azevedo, se já acabou a tropa. (Sousa E. d., 1974, pp. 4-6)

49

Em 1977, organizou a *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa) que contribuiu, nas suas palavras, para o reconhecimento geral da importância da vanguarda (Alves, Isabel; Justo, José Miranda; 1998). Segundo o curador Alexandre Melo (2007), a exposição representou “*o primeiro balanço dos trabalhos que em Portugal tomaram como referência as atitudes conceptuais e congéneres*” que marcaram a cena artística internacional a partir da década de 1960:

Foi de facto depois daquelas exposições que comecei a sair do gueto português, única maneira de conhecer (e amar) o país Portugal. Pude então estudar com rigor a evolução das vanguardas, ou melhor, vanguarda: porque há só uma.
(Sousa E. , 1977, pp. 46-51)

O evento integrou cerca de cinquenta participantes, nomeadamente, Alberto Carneiro, Ana Hatherly, André Gomes, António Palolo, António Sena, Clara Menéres, Da Rocha, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joana Rosa, João Vieira, Jorge Peixinho, José Conduto, Julião Sarmento, Júlio Bragança, Mário Varela, Robin Fior ou Vítor Pomar, que convergiram na divergência, na medida em que mesmo advindo das mais diversas disciplinas, dialogaram sinergicamente.

O título *“História de um zero: O zero da Alternativa”* já havia sido proposto por Ernesto de Sousa, quando, referindo-se a Daniel Buren, num texto intitulado *“O Grau Zero”*, formula a imposição de *“um silêncio sinalético ao nosso espaço quotidiano [como] limiar do conceptual em arte. Este silêncio, cuja ideia remonta explicitamente a Roland Barthes, é o que este último refere como aquele que permite...criar uma escrita branca, livre de toda a servidão em relação a uma ordem marcada da linguagem”* (Alves, Isabel; Justo, José Miranda; 1998). O léxico curatorial de Ernesto de Sousa cristalizou a ideia de *“um estado zero”* a que todos os caminhos vão dar, uma redução a *“zero”* que acontece através de zonas de consenso e convívio de práticas que vão desde o Visualismo à *Mixed-art*. Espectro que classifica de *“transversalidade”* (Sousa E. d., 1979, p. 27), ou, *“nova pedagogia”*, que consiste na afirmação de um novo positivismo que utiliza o humor e a figuração poética nas artes visuais (Alves, Isabel; Justo, José Miranda; 1998, p. 60). Numa transcrição da introdução da exposição, de Fevereiro de 1977, Ernesto de Sousa descreve ao projecto *Alternativa Zero* como:

[...] *algo mais do uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. O sentido desta abertura é com plexo. Não se trata apenas de tentar um sistema apto ao concurso de obras e autores não previstos no plano inicial; de recusar o fechamento entre géneros e categorias; de jogar no polémico, enfim, no mais polémico... O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO. Trata-se de uma atitude didáctica (no melhor sentido), e não de propor esta ou aquela corrente estética, ou qualquer definição prévia de vanguarda.*²⁰. [Fig. 14]

Para além de Beuys, Ernesto de Sousa referencia a importância de outro fluxista alemão, Wolf Vostell, com quem nutriu uma relação de fértil partilha e amizade. Wolf Vostell influenciou profundamente as tendências na arte portuguesa. Foi na geografia do Museu de Malpartida, em Cáceres, Espanha, que esse diálogo se cimentou. Em fragmento, Ernesto de Sousa, proclama-o:

Um dos iniciadores, talvez o principal, da prática dos happenings na Europa; Grupo Fluxus, que se pode considerar o centro das transformações, reflexivas das artes-da-acção (Filliou, J. Beuys, George Brecht, Ben Vautier, e outros têm sido razão dos nossos encontros e estudos). Ben: (tenho inveja de Beuys e Vostell). Tem-se falado de Vostell de happening político, como se alguma coisa pudesse não o ser... Mas o que é importante em Vostell é esta afirmação feita em Malpartida: (Eu defendo os Direitos dos Homem)». [...] E o mais em Vostell reside precisamente numa praxis que além de coerente e rigorosa, é uma descolagem para o absolutamente novo, absolutamente moderno. [...] Wolf Vostell foi um dos iniciadores do Fluxus como centro das transformações reflexivas das artes-da-acção e também um dos principais iniciadores da prática do happening na Europa. Um das suas premissas era: “Se a teoria estiver certa... a obra resulta necessariamente bela”. (Sousa E. d., 1979, pp. 275-299)

ALTERNATIVA ZERO/CATÁLOGO DESCRITIVO

"Alternativa Zero" pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusivé concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. O sentido dessa abertura é complexo. Não se trata apenas de tentar um sistema apto ao concurso de obras e autores não previstos no plano inicial; de recusar o fechamento entre géneros e categorias; de jogar no polémico, enfim, no mais polémico... O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO.

Trata-se de uma atitude didáctica (no melhor sentido), e não de propor esta ou aquela corrente estética, ou qualquer definição prévia de vanguarda. Esta proposta inicial não prejudica um respeito sem diferenças pelos "objectos expostos". Um respeito que não distingue entre o humilde e o nobre, entre o efémero e o durável, o manual e o conceptual. Tudo são traços de um trabalho que antes de mais nada é necessário considerar.

Este catálogo é apenas um elemento para o catálogo (conceptual..) elaborado pelo próprio visitante. Descreve obras expostas até ao momento da respectiva elaboração. Além de eventuais aditamentos a esta mesma matéria, outros elementos descritivos estão previstos, os quais tentaremos ainda organizar:

Programa semanal de um certo número de actividades e acontecimentos, tais como filmes, "happenings", seminários, refeições colectivas, etc..

Catálogo descritivo da exposição A VANGUARDA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO - O CARTAZ.

Catálogo descritivo do "envolvimento" A PLORESTA, da responsabilidade do C.A.P.C. (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra).

Catálogo descritivo da exposição documental sobre OS PIONEIROS DO MODERNISMO EM PORTUGAL (cedida pela Fundação Calouste Gulbenkian).

Programa de actividades em conjunto com ARCO (Centro de Arte e Comunicação Visual), S.N.B.A. (Sociedade Nacional de Belas Artes), C.A.P.C. (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), Fundação Calouste Gulbenkian, etc..

Fevereiro de 1977

Fig. 14

Organiza, em 1979, a *meeting-as-art* SACOM – Semana de Arte Contemporânea em Malpartida (de 7 a 11 de Abril, de 1979). Onde Ernesto de Sousa polarizou uma acção curatorial e artística num *meeting* (encontro, reunião) que despoletou afinidades luso-ibéricas entre artistas de matriz Fluxus. Participou com *Identificación con tu cuerpo*, uma operação *mixed-media* em que pedia que as pessoas trocassem a sua fotografia por um ‘sinal’ do seu corpo (*O teu corpo é o meu corpo*):

*“homenagem à Isabel
homenagem a todas as mulheres que não
se chamem Isabel homenagem a todos os homens
cujo destino quer ser mulher
(Isabel chama-se Olympia)
Faz o que fizerescom amor.....lembra-te que
o teu corpo é o meu corpo que o meu corpo é
o teu corpo que o teu corpo é a meu corpo que
o meu corpo é o teu corpo que o teu corpo
é o meu corpo que o meu corpo é o teu corpo
que o teu corpo é o meu corpo que o
meu corpo é a teu corpo que e teu corpo”*

53

[texto que acompanha a obra *mixed-media* “Revolution my Body”, de 1979]



Fig. 15

A SACOM II versou sobre George Maciunas que havia falecido fazia pouco tempo (1978), por isso, tomou a forma de ritual, homenagem e celebração. Além da participação portuguesa que adiante detalharemos, houve também uma exposição de Ruhnau, *Humanização do Ambiente Através da Colaboração Arquitecto-artista* e *Nuevas Donacions* entre as quais um magnífico envolvimento de Claudio Costa, *El Volcan Durmiente – el Pensamiento Emigrante* (Sousa E. d., 1979, pp. 275-299). Em Malpartida, deu-se o diálogo entre a participação portuguesa e a colecção *Fluxus* do colecionador siciliano Gino Di Maggio, actualmente depositada no Museu e que integra obras de George Brecht, Ben Vautier, Robert Filliou, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles, Koepcke, Kosugi, La Monte Young, George Maciunas, Nam June Paik, Bill Patterson Simonetti, Schmymit, Spoerri, Wolf Vostell, Watts, Emmett Williams, Yoko Ono, ou ZAJ. E, a ‘participação portuguesa’ reuniu:

Helena de Almeida, Desenhos Habitados, quadros mixed-media originais (doação). José Barrias, Cinco Exercícios Postais, postais com intervenção. António Barros, Revolução, Escravos e Verdade, panos com poesia visual; e Valores, 5 sacos de pano (da série Gritos de Angústia e do Sarcasmo). Irene Buarque, Janelas I, instalação; Janelas II, livro (doação). Fernando Calhau, Void-Trap, 16 caixas e dois títulos (doação). Alberto Carneiro, Grabado em la Piedra, Gravura nos Barruecos (processo a continuar). José Carvalho, VTR-Singularidade I, fotografia documental de uma peça de vídeo (doação). José Conduto, Matéria de Comunicação, fotografia (doação). Monteiro Gil, A Mão e a Escrita, fotografias e inquérito com participação directa. Julião Sarmiento, MVM, série de polaróides com 8 envelopes lacrados escondidos nos Barruecos. Lucena, Structural Piece, instalação. Ernesto de Sousa, Identificación Con Tu Cuerpo, instalação em continuação dos trabalhos dos anos anteriores. Cerveira Pinto, O Livro, quadrocolagem. Túlia Salvanha, Homenagem a Maciunas, objecto com comida negra. João Vieira, Incorpóreo, lançamento do “sarcófago” de 1972 a um riacho dos Barruecos; 2 vestidos de plástico da “exposição mole”. Mário Varela, Art is, livro com 36 fotocópias, documentação; Um Espaço Para a Tua Memória, intervenção no terreno. Joana Rosa, Torno-me eu Própria, documentação de uma performance”¹⁹. (Buarque, Irene; Agúndez, José Garcia; González, Agapito Gómez; 40 marzo - 10 Junio, 2001, p. 27)

O Catálogo *Portugueses em El MVM. Y qué hace usted ahora?* (título retirado da *Carta de Malpartida*) resulta precisamente de uma revisitação a essa participação portuguesa em Malpartida, a 10 de Junho de 2001. O evento celebrou e reencenou algumas das peças apresentadas em 1979:

Fue em la Semana de Arte Contemporáneo (SACOM II), que se celebró em abril de 1979, cuando los integrantes de la exposición Portugueses em El MVM. Y qué hace usted ahora? Entonces jóvenes artistas, presentaron obras impregnadas del más puro conceptualismo propio de las tendencias vanguardistas de la época. Ahora, intentando recuperar estas relaciones siempre fructíferas, se les ha invitado a que nos presenten creaciones actuales que continúan impregnadas de una determinada postura ante el arte y vida que les fue transmitida por los fundadores del movimiento Fluxus. (Buarque, Irene; Agúndez, José Garcia; González, Agapito Gómez; 40 marzo - 10 Junio, 2001, p. intro)

56

Nesta celebração estiveram presentes José Barrias, Fernando Aguiar, Monteiro Gil, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, Cerveira Pinto, Helena de Almeida, Joana Rosa, João Vieira, Julião Sarmiento e Mário Varela, e, os (as) ausentes foram também lembrados, nomeadamente, Túlia Saldanha, Palolo, Zé Carvalho e José Conduto.

Pode-se dizer que Ernesto de Sousa levou a cabo um projecto de cariz filantrópico, orientado pelo desejo de fazer sair o país do seu isolamento, do seu entorpecimento, e, movido pela necessidade de construir memória, uma memória resistente à transitoriedade e às dominâncias. Produziu inúmeros manuscritos (ensaios, aulas, correspondências, etc.), numa fragmentária produção gráfica que é também expressão da sua efervescência intelectual. A análise em torno produção biblio-gráfico-documental exige, do mesmo modo, um olhar radial orientado pelo critério da fragmentaridade, e, a um tempo, um olhar que não hesite em afirmar-se perante as imposições classificatórias. Como refere José Miranda Justo (1998, p. 17), “*é vasto o material por organizar de Ernesto de Sousa, e existe em tal quantidade (e heterogeneidade) cuja escolha se torna difícil, se não mesmo, aleatória*”.

(4) Memória *in-vitro*

Observai o observador e o observado.

(W. Burroughs)

Segundo Lyotard (2003), o campo de actuação da literatura, das artes, das ciências, a partir do fim do Séc. XIX, passou a estar sujeito a novas regras, sendo que o novo paradigma instituído – o tecnológico- subentende novo olhar aos enunciados de todas as ciências, como também aos mecanismos de produção de ideias e saberes legitimados pela história, os quais têm procurado auto-legitimar as suas regras de jogo, decidindo-se chamar *moderno* a tudo aquilo que se tenta auto-legitimar. Subscrevendo as palavras de Bragança de Miranda:

[...] a experiência historicamente construída está a sofrer um processo de [que] talvez explique que a situação actual seja desencontradamente definida como pós-moderna, pós-industrial, tardo-capitalista (Habermas), neobarroco (Calabrese), mediática (MacLuhan) ou como estando no 'fim da história' (Fukuyama), etc., etc. Ou então como sociedade da informação ou 'netropolis' (Mark Taylor), 'telepolis' (Javier Echeverría) ou 'tecnopolis' (Neil Postman). [...] Isto deve-se sobretudo à incapacidade para perceber o novo papel da 'técnica', que deixou de ser um simples instrumento racional, um 'meio', para afectar crescentemente a própria constituição da experiência contemporânea. (2002, pp. 7-17)

57

Tal significa que abordar o tema da cultura e das artes, hoje, implica o reconhecimento desta relação com os novos meios e de como essa imbricação determinou (e determina) que a experiência contemporânea seja necessariamente uma experiência intermediada e tecnológica. Na verdade, parece ser incontornável concluir que os “old” ou os “new” *medium* contagiaram, potenciaram, amplificaram, todos os discursos e narrativas artísticas e socioculturais. A dimensão do virtual amplia a experiência na sua comunicabilidade possível:

[...] *a razão essencial tem a ver com a repentina aceleração da experiência por efeito das novas tecnologias da informação, estando todas as máquinas e a própria vida a ser integrada nessa 'máquina universal' que é o computador. [...] Na verdade, muito está em causa na crescente digitalização da experiência, na mediação da cultura por máquinas da informação e nos seus efeitos relativamente ao agir humano.* (Miranda J. A., 2002, pp. 7-17)

Porém, é do nosso entendimento que não é o meio que determina a forma, mas que a forma determina os usos dos novos-meios. Por isso, a escolha da modalidade de *Trabalho de Projecto* para prosseguimento de estudos teve presente, exactamente, essa ideia de analisar à luz de uma nova mecânica o impacto das artes ditas de neo-vanguarda, em particular, do Fluxus, com vista à concretização da possibilidade de construir uma dissertação a partir das práticas, à formulação de uma proposta com concretização prática, e, à apresentação do tema numa perspectiva de processo, promovendo a sua releitura no seio de um paradigma da mediação. Na acepção de Friedman (1998), o Fluxus lê-se sobretudo como uma filosofia, daí o seu carácter utópico. Independentemente do curso do tempo existe no Fluxus uma mobilidade que faz com que o modelo intermedial se continue a aplicar e não se confine a um tempo específico, da ordem do passado. Qualquer recolha que se faça em seu torno e posterior cartografia presumem reflexo da uma realidade em transformação:

Fluxus has been able to grow because it's had room for dialogue and transformation. It's been able to be born and reborn several times in different ways. The fluid understanding of its own history and meaning, the central insistence on dialogue and social creativity rather than on objects and artifacts have enabled Fluxus to remain alive on the several occasions that Fluxus has been declared dead. (Friedman, Ken, 1998)

Com essa ideia em perspectiva, pretende-se curar um paradigma nas artes que, mais do que suporte ou veículo digital, subentenda o comunicacional. A investigação que se segue não assentará, pois, - reiterando -, em hipóteses pré-formadas; mas, deduzirá inspiração nos diagramas produzidos pelos artistas do Fluxus, especificamente os de George Maciunas, com a finalidade de criar uma *memorata* de diálogos em rota que aduzam sentidos ao entendimento das artes que se situam em zonas transfronteiriças de inscrição.

Tradicionalmente, a lógica empregue ao funcionamento e organização da informação sintonizava cânones classificatórios, essencialmente, de ordem diacrónica. Desde Foucault (2005), se tomou consciência que o processo de fazer memória é, sobretudo, um processo desconstrutivo e crítico. Para Lyotard (2003) é um processo de (re)escrita, e, nesse sentido, a construção imprime sempre um processo de desconstrução. A *História* compreende histórias e intersubjectividade. Os processos de memória não são interdependentes das circunstâncias, que são várias, perspectivadas de vários ângulos e suportados de diferentes formas. A arte não é história, se não seria história e não arte, tal como notou Ernesto de Sousa. A arte como monumento pertence, portanto, não à ordem do vivo, mas à ordem do morto. Por isso, entende-se que o trabalho de categorização da informação disponível sobre assuntos 'de arte' pressuponha, antes de mais (e à guisa de Foucault), uma arqueologia e uma crítica. O desenvolvimento de um *códex* para a compreensão, organização e taxonomia das artes intermediais exige, desse logo um processo de desconstrução, sob pena, que tudo o que se diga após seja obsidiante.

59

Mais do que uma investigação realizada em ciências sociais e humanas, pretende-se que decorra daqui um projecto interdisciplinar em artes em comunicação, dos sentidos que estão nas nervuras dos "quase-objectos" (Augusto-Mourão, 2001) - da efemeridade, dos nexos e das intersecções. A lógica de sentido do discurso alicerça-se tradicionalmente numa matriz bipolar, que presume que para afirmar há separar, porém, é da nossa convicção que existem significâncias que emergem das fronteiras, tidas, não como zonas de oposição, mas, como zonas de diálogo.

Jaques Derrida questiona, em *Mal d'archive: une impression freudienne* (1995), a concepção tradicional de arquivo encarada como verdade ou monumento, por instituir, na sua materialidade, um conjunto de documentos estabelecidos como positivities, e, nessa pretensa objectividade, não se equacionarem rasuras. Na tradição das artes, o objecto foi, desde sempre, percebido como condição da 'verdade'. Assim sendo, a sua ausência subentende inexistência. Talvez, por essa razão, o Fluxus se mantivesse arraigado para um plano das artes de vanguarda, para hoje, noutra entendição, ser assunto em revisitação. O que se deveu às suas características que estamos agora, mais provavelmente, em condições de analisar.

No âmbito deste projecto, o levantamento das fontes e elementos de pesquisa dos fragmentos implicará ter presente que dada a heterogeneidade de linguagens sob a égide Fluxus, a sua compleição intrinsecamente "verbivocovisual" (tal como nomeava James Joyce), "intertextual" (Kristeva, 1969) e intangível, reclamará um código interdisciplinar que preveja o puzzle de linguagens e meios que se mesclam, que não será, de toda a sorte, qualificável como multimédia, na medida em que combinação entre o analógico e o tecnológico não pressupõe necessariamente a justaposição de todas as linguagens num mesmo sistema mas continua a prever a heterogeneidade.

CONCLUSÃO

O Fluxus é comumente descrito como “atitude” (Smith O., 1998), como operatividade estética, como uma *certa-forma-de-fazer-as-coisas* e como reflexividade sobre os processos de comunicação por via da arte, e, não como um ‘movimento’ cristalizado no tempo e no espaço, tal qual foi confinado pela perspectiva diacrónica.

Por esses motivos, entende-se não fazer sentido voltar ao assunto, com revivalismo, mas sim, procurar as conexões vitais que daí advierem para pensar processos contemporâneos, nomeadamente, contributos para a emergência de uma arte ampliada, intermediada, democrática, activista e heterogénea, que ganha dimensão, especialmente nos dias de hoje, tendo em conta a conjuntura societal e política no nosso país e no mundo, nomeadamente, as condições dos artistas, da crítica no processo criativo e os apoios institucionais à criação. E, assim, reabilitar debates sobre a independência da arte e em torno do seu papel como consciencialização para a liberdade. Como também o papel das ciências sociais e humanas no saber interdisciplinar.

61

A arte entendida como o discurso plural *per se* - por que mais do que dizer, interpela - permite-nos (re)pensar o mundo na sua possibilidade comunicacional e ser laboratório de ideias. Talvez, por isso, o Fluxus classificado como fluir, transmutação e transformação seja percebido mais como processo de pensamento e método que movimento historiograficamente situado. Entendemos que nessa premissa assenta, precisamente, a pungência do legado do Fluxus, com uma importância especialmente reconhecível nos estudos interdisciplinares em ciências da comunicação.

Sónia da Silva Pina

2011

- Adorno, T. W. (1970). *Teoria Estética*. (Augusto-Mourão, Trad.) Verlag Frankfurt am Main: Edições 70.
- Adorno, T. W. (1983). *Valery Proust Museum*. (S. a. S.Weber, Trad.) MIT Press.
- Aguiar, Fernando; Pestana, Silvestre;. (1985). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Albuquerque, I. (2001). Alternativa Zero. *Arte Teoria*, nº2, pp. 72-81.
- Alvarenga, F. (s.d.). *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa* . Lisboa: Editorial Notícias.
- Álvaro, E. (1988). *L'art de la performance, une révolution du regard*, nº2. Paris: Ligeia.
- Álvaro, E. (1979) *Performances, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement au Portugal*, Lyon
- Álvaro, Egídio;. (1984). *Performance Portugaise*. Paris: Centre George Pompidou.
- Alves, I. S., Freire, P., & (Org.). (2007). *BES - 15 anos da Bolsa Ernesto de Sousa (1992-2007) Arte Experimental Intermedia*. Lisboa: Fundação Luso-Americana e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alves, Isabel; Justo, José Miranda;. (1998). *Ernesto de Sousa. Ser Moderno...Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. (R. Raposo, Trad.) Relógio d'Água .
- Augusto-Mourão, J. (Maio de 2007). O fantasma da criação: o que é gerar um texto? *Revista de Comunicação e Linguagens*, pp. 37-50.
- Augusto-Mourão, J. (Maio de 2001). Hibridismo e Semiótica: os quase objectos. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 29, pp. 287-301.
- Auslander, P. (2000). Fluxus Art-Amusement: the Music of the Future? In J. Harding, & A. Arbor, *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality* (pp. 110-129). Michigan: University of Michigan Press.
- Azenha, António. (2010). GICAPC_CORES 76/78 (Grupo de intervenção do círculo de artes plásticas de Coimbra). Coimbra: ICZERO.
- Azevedo, A. (Outubro de 2005). A Irmandade do CAPC de 70. *Rua Larga - Caderno Temático*, pp. 10-20.
- Babo, A. M. (Maio de 2000). *As transformações provocadas pelas tecnologias digitais na instituição literária*. Obtido em 2011, de [www.bocc.ubi.pt](http://bocc.ubi.pt): <http://bocc.ubi.pt/pag/babo-maria-augusta-tecnologias-literatura.html>

Babo, M. (Outubro de 2009). Escrita, Memória, Arquivo. (CECL, Ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens*(Escrita, Memória, Arquivo), pp. 45-41.

Babo, M. A. (1980-81). *La Problematique du Sujet dans le Langage Poétique, Le Livre do Desassossego de Fernando Pessoa*. França: Université de Paris VII.

Babo, M. A. (Abril de 2000). Obtido em 3 de Março de 2010, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/babo-maria-augusta-tecnologias-literatura.pdf>

Babo, M. A. (2005). Do texto como textura heterogénea ao texto como textura híbrida. In A. S. Fidalgo, *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e III IBÉRICO. Teorias e Estratégias Discursivas* (pp. 195-202). Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Babo, Maria Augusta; Augusto-Mourão, José;. (Maio de 2001). O Campo da Semiótica. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio d'Água.

Badiou, A. (2006). L'événement selon Deleuze. In *Logique des mondes*. Paris: Seuil.

Badiou, A. (2009). *L'Hypothèse Comuniste*. Lignes.

Baljeu, J. (1930). Theo Van Doesburg. In T. V. Doesburg, *Art Concrete* (pp. 181-182). Nova Iorque: MacMillan.

Barão, L. (2009). Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos '70 e '80. *Performa: Conferência Internacional me Estudos em Performance* (pp. 1-5). Aveiro: Universidade de Aveiro.

63

Barbosa, P. (Maio de 2001). O computador como máquina semiótica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 29, pp. 303-325.

Barbosa, P. (1996). *A Cibercultura, Criação Literária e o Computador*. Lisboa: Edições Cosmos.

Barros, A. (2009-2011). Notas. Coimbra.

Barthes, R. (1997). *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70.

Barthes, R. (1997). *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70.

Bateson, G. (2005). *Cybernetics and Human Knowing. A Journal of Second Order Cybernetics Auto Poiesis and Cyber-Semiotics*. New Iorque: Imprint Academic.

Benjamim, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamin, W. (1992). A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.

Bergson, H. (1968). *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF.

Bestiário. (2008). Obtido em 14 de Maio de 2011, de Tessera:
<http://bestiario.org/research/tessera/changingnewyork/>

Beuys, J. (2010). *Cada Homem um artista*. (J. d. Gomes, Trad.) Beuys Stiftung e 7 NÓS.

Biasi, P.-M. d. (2009). Génétique des Arts. In O. Anokhina, & S. Pétilion, *Critique genétique. Concepts, méthodes, outils* (pp. 177-183). Paris: IMEC éditeur.

Boeira, S. L., & Koslowski, A. (2009). Paradigma e disciplina nas perspectivas de Kuhn e Morin. *Revista Interdisciplinar Interthesis*. Florianópolis, Brasil.

Borer, A. (1996). *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson.

Borja-Villel, M.;. (14 Febrer 1993 - 29 Gener 1995). *En l'Esperit de Fluxus*. Minneapolis/Barcelona: Walker Center/Fundació Antoni Tàpies.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du Réel.

Braun, C.-A., & Aziosmanoff, F. (2008). Intermedia Remediated & the Question of Designing Discourse. *Undisciplined! Design Research Society* (pp. 1-14). Sheffield: Sheffield Hallam University.

Brockhaus, C. (. (2002). *Nam June Paik. Fluxus Und Videokultur*. Hamburg: Printmanagement Plitt GmbH Oberhausen.

Broid, U. (1985). Formen der Markierung von Intertextualität. In M. Pfister, U. Broich, & (Ed.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien* (pp. 31-47). Tübingen: Niemeyer.

64

Buarque, Irene; Agúndez, José Garcia; González, Agapito Gómez;. (40 marzo - 10 Junio, 2001). *Portugueses en El MVM. Y qué hace usted ahora?* Cáceres, Malpartida: Museo Vostell Malpartida.

Cage, J. (1969). *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: MIT Press.

Campos, Haroldo de. (1977). *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultix - Editora Universidade de São Paulo.

Cascais, A. F. (Outubro de 2009). Babel, ou o céu é o limite. O arquivo em Michel Foucault. (CECL, Ed.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, pp. 109-118.

Castro, A., & al., e. (Março 1959). Manifesto Neo-Concreto. *Jornal Brasil*.

Castro, E. M. (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa: Vega.

Castro, E. M. (2008). *Livro de releituras e poética contemporânea*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários.

Celan, G. (1970-1972). *Book as Artwork*. NY: NY Brooklyn.

Celant, G. (1999). *Merce Cunningham*. Milão: Charta.

Chevrier, J. F. (2005). *Art and Utopia*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.

Clüver, C. (Julho-Dezembro de 2006). Inter Textus/Inter Artes/Inter Media. *Aletria*, pp. 11-41.

Clüver, C. (jul.- dez. de 2006). *Inter Textus/Inter Artes/Inter Media*. Obtido em 01 de 08 de 2010, de Aletria: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

Coimbra, L. (1934). *A Filosofia de Henri Bergson* (Edição da Renascença Portuguesa ed., Vol. 1ª). Porto.

Crary, J. (October de 1988). Techniques of the Observer. *JSTOR*, 45, 3-35.

Dachy, M. (2006). *Dada: The Revolt of Art*. New York: Thames & Hudson.

Deleuze, G., & Guatari, F. (2006). *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Demos, T. J. (2005). Zurich Dada: The Aesthetics of Exile. In L. D. Witkovsky (Ed.), *The Dada Seminars* (Vol. 1, pp. 7-29). Washington: National Gallery of Art.

Derrida, J. (1967). *De La Gramatologie*. Paris: Editions de Minuit.

Derrida, J. (1971). *A Escritura e a Diferença*. São Paulo : Perspectiva.

Derrida, J. (1972). *Margens da Filosofia*. Porto: Rés.

Derrida, J. (1989). *Platon - Phèdre; La Pharmacie de Platon*. Paris: Flammarion.

Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive: une impression freudienne*. Paris: Editions Galilée.

Dezeuze, A. (2010). *Rethinking Art's Histories. The 'Do-it-yourself' artwork. Participation from Fluxus to New-Media*. Manchester: University Press.

Dickerman, L. (2005). Introduction. In L. D. Witkovsky (Ed.), *The Dada Seminars* (Vol. 1, pp. 1-3). Washington: National Gallery of Art.

Doesburg, V. (1930). Comments on the basis of the concrete painting. In J. Baljeu, *Theo Van Doesburg* (pp. 2-4). Nova Iorque: MacMillan.

Doris, D. (1998). Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus. In K. Friedman, *The Fluxus Reader* (pp. 91-135). UK: Academy Editions.

Duchamp, M. (1978). *Escritos-Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili.

Durão, F. A. (Dezembro de 2005). *Dois formas de ouvir o silêncio: revisitando 4'33*. Obtido em 20 de Dezembro de 2010, de Kriterion: Revista de Filosofia online: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=Sciarttext&pid=S0100512X2005000200023&lng=es&nrm=iso>

Duve, T. (2009). When Form Has Become Attitude - And Beyond. In S. Leung, Z. K. Leung, & Z. Kocur, *Theory in Contemporary Art Since 1985* (pp. 19-31). UK: Blakwell Publishing.

Duve, T. (s.d.). Joseph Beuys ou le dernier des prolétaires. *Consus à Fil d'Or Art Edition*, pp. 9-24.

Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva .

Eco, U. (1997). *Como se faz uma tese em Ciências Sociais*. (A. F. Leitão, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.

Ferrari, S. (2001). *Guia de História da Arte Contemporânea* (1ª edição ed.). (M. J. Figueiredo, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.

Fichter-Lichte, E. (1997). Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo multirracial. In P. Filipe Monteiro, & (Org.), *Drama* (pp. 143-169). Lisboa: Edição Cosmos.

Figueres, Josep;. (1977). *Antologia da Poesia Visual Europeia*. (M. Seabra, Trad.) Lisboa: Editorial Futura.

Fiorin, J. (2004). *Linguística e pedagogia da leitura*. Belo Horizonte: Scripta.

Fiz, M. S., Amon, S., & Markert, J. (1979). *Wolf Vostell (de 1958 a 1979). Envolvimento, Pintura, Happening, Desenho, Video, Gravura, Múltiplo*. Lisboa: Galeria de Belém, Fundação Calouste Gulbenkian.

Foucault, M. (1984). Nietzsche, Genealogy, History. In P. Rabinow, *The Foucault Reader* (pp. 76-100). New York: Pantheon.

Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.

Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.

Foucault, M. (2001). *Theatrum Philosophicum*. In *Dits et écrits* (Vol. I). Paris: Gallimard.

Foucault, M. (2005). *Arqueologia do Saber*. (M. S. Pereira, Trad.) Coimbra: Almedina.

Foucault, M. (2005). *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (2006). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Petrópolis.

Frias, H. M. (2010). *50 anos CAPC. Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra*. Coimbra: Mar da Palavra.

Friedman, Ken. (1998). *The Fluxus Reader*. West Sussex: Academy Editions.

Glusberg, J. (2009). *A Arte da Performance*. (R. Cohen, Trad.) S.Paulo: Perspectiva.

Goldeberg, R. (1999). *Performances. L'art in Action*. London: Thames and Hudson.

Gonçalves, E. (2004). *Dada Zen. Pintura-Escrita*. Lisboa: Biblioteca Boca que Olha-Edições Quasi.

Greenberg, C. (17 de Maio de 1969). *Avant Garde Attitudes*. Obtido em 1 de Fevereiro de 2008, de <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>

Greenberg, C. (31 de October de 1979). Obtido em 1 de Fevereiro de 2008, de <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

Greimas, A. (1970). *Du Sens*. Paris: Seuil.

Greimas, A. (1976). *Sémiotique et Sciences Sociales*. Paris: Seuil.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné da théorie du langage*. Paris: Boulevard Saint-Germain.

Groys, B. (1 de April de 2011). The Boder between Word and Image. *SAGE Journal*, pp. 1-16.

Gumbrecht, H. U. (1998). *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34.

Hal, F., Krauss, R., Yve-Alain, B., & H. D. Buchloh, B. (2004). *Art Since 1900. Modernism, antimodernism and postmodernism*. New York: Thames and Hudson.

Hatherly, A. (1975). A reinvenção da leitura.

Hatherly, A. (1979). *O Espaço Crítico - do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.

Heidegger, M. (1977). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa : Edições 70.

Heidegger, M. (1987). *Carta sobre o Humanismo*. (P. Gomes, Trad.) Lisboa: Guimarães Editores.

67

Hendricks, G. (1958-1972). *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia*. Massachussets: Mead Art Museum.

Hendricks, J. (2002). *What's Fluxus? What's Not! Why?* Brasília/Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation.

Hendricks, J.; Farzin, M.;. (2008). *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years. Make a Salad*. Roskild/Denmark: Museum of Contemporary Art.

Higgins, D. (1966-1967). Statement on Intermedia. In E. Armstrong, & J. Rothfuss, *The Spirit of Fluxus* (Vol. 1, pp. 172-173). N.Y., Minneapolis: Walker Art Venter.

Higgins, D. (1984). *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.

Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience/Experience Fluxus*. Berkeley: University California Press.

Ingeborg, H. (1988). *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der*. Frankfurt: Athenäum.

Jensen, B. (2010). *Klaus Media Convergence: The Three Degrees of Network, Mass and Interpersonal Communication*. New York: Routledge.

Jones, A. &. (2000). *The Artist's Body*. Nova Iorque: Phaidon Press Released.

Kittler, F. (1993). *Geschichte der Kommunikationsmedien*. In J. Huber, & A. Müller, *Raum und Verfahren* (pp. 169-188). Basel: Stroemfeld.

Kristeva, J. (1969). *Introdução à Semanálise* (2 ed.). (L. H. Ferraz, Trad.) Edição Perspectiva.

Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique - L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*. (M. M. (1998), Trad.) Paris: Éditions du Seuil.

Kwastek, K. (2008). *Convergente Practises. New Aproaches to Art and Visual Culture*. Obtido em 2011 de Junho de 10, de <http://www.chart.ac.uk/chart2003/papers/kwastek.html>

Leal, M. (Julho de 2003). A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 32.

Lee, K.-H., Slattery, O., Lu, R., Tang, X., & MacCrary, V. (January-February de 2002). The State of the Art and Practice in Digital Preservation. *Journal for Research of the National Institute of Standards and Technology*, 107, 93-106.

Lessing, G. E. ((1966) 1962). *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetics*. (E. McCormick, Trad.) Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Lévy, P. (2006). *Ciberdemocracia*. Instituto Piaget.

Lima, M. (2011). *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*. (P. A. Press, Ed.)

Lippard, L. (1973). *Six Years: the Dematerialization of the Art Object*. London: Studio Vista.

Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.

Lyotard, J. F. (2003). *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.

Maciunas, G. (1966). Obtido em 8 de Março de 2011, de <http://stendhalgallery.com>

Malraux, A. (2000). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachussets: MIT.

Marléne, Z. (1986). *Heidegger et les paroles de l'origine*. Paris: Librairie philosophique.

McEvelley, T. (2005). *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-modernism*. USA: McPherson & Company.

McHugh, A. (2005). Open Source for Digital Curation. (H. A. (HATII), Ed.) *DCC - Digital Curation Manual*, 1-65.

McLuhan, M. (1987). *Understanding Media. The extensions of Man*. Nova Iorque: Ark Paperbacks.

McLuhan, M., & MacLuhan, E. (1988). *Laws of Media*. Canada: University of Toronto Press.

- Melo e Castro, E. (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa: Vega.
- Melo e Castro, E. (1996). *Finitos Mais Finitos*. Lisboa: Hugin Editores.
- Melo, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões.
- Milman, E., Friedman, K., Perkins, S., & Smith, O. (S.d.). *Alternative Traditions on Contemporary Arts*. Obtido de <http://sdr.lib.uiowa/atca/subjugated/cover.htm>
- Miranda, J. A. (2002). *Teoria da Cultura*. (C. B.-B. Contemporâneo, Ed.) Lisboa: Edições Século.
- Miranda, J. B., & Cruz, M. T. (2002). *Crítica das ligações na Era da técnica*. Lisboa: Tropismos.
- MIT. (s.d.). Obtido em 2011, de <http://visualarts.mit.edu/>
- Mitchell, W. T. (Spring de 1984). The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon (1766). *J-Stor Journal*, nº 6, 98-115.
- Moles, A. (1971). *A Criação Científica*. São Paulo: Perspectiva.
- Monteiro, P. F. (1996). *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta editora.
- Mora, C. d. (2004). Os limites de uma comparação: Ut pictura poesia. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6, pp. 1-26.
- Morin, E. (1991). *O Paradigma Perdido*. Lisboa: Europa-América.
- Morin, E. (2000). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Morse, M. (2003). The Poetics of Interactivity. In J. Malloy, & P. Bentson, *Art and Technology* (pp. 16-34). Cambridge: MIT Press.
- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.
- Museum Fluxus+. (s.d.). Obtido em 10 de Maio de 2011, de <http://www.fluxus-plus.de>
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinarité: manifest*. Paris: Éditions du Rocher.
- Olaio, A. (2004). *O artista é um ready-made auxiliado*. Porto: Mimesis.
- O'Rourke, M. e. (Dezembro de 2006). Que há tão Queer na teoria Queer por-vir? *Revista de Ciências Sociais: Queer: Identidades, contextos e acção colectiva*, nº76, pp. 127-140.
- Osborne, P. (2002). *Conceptual Art - Themes and Movements*. New York: Phaidon.
- Paech, J. (1997). Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In M. Warnke, W. Coy, & G. C. Tholen, *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien* (pp. 331-368). Basel: Stroemfeld.

Parret, H. (2001). A intersemiotividade das correspondências artísticas. (J. Augusto-Mourão, & A. Babo, Edits.) *O Campo da Semiótica*, p. 214.

Paul, C. (2007). The Myth of Immateriality. Presenting and Preserving New Media. In O. Grau, *Media Art Histories*. Cambridge and London: MIT Press.

Perry, A. (1992). *O Fim da História: de Hegel a Fukuyama*. Rio da Janeiro: Jorge Zahar.

Phelan, P. (1996). The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction. In *Unmarked: The Politics of Performance* (pp. 146-149). London and New York: Routledge.

Pimenta, A. (1988). Que poesia exprim(o)mental? In *Um Século de Poesia*. Lisboa: A Phala.

Pimenta, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Ensaios - Livros Cotovia.

Pina, S. (2011). *Joseph Beuys: a arte como compressa*. Obtido de Triplo V: Revista de artes, religiões e ciências (nº10):
http://novaserie.revista.triplov.com/numero_10/sonia_pina/index.html

Pinson, J.-c. (1999). *Á quoi bon la poésie aujourd'hui?* Paris: Éditions Pleins Feux.

Pinto, M. S. (2007). *Vanguardas e outras loas – Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio Alvim.

Pita, A. P., & Trindade, L. ((1900-1950) 2005). *Transformações estruturais do campo cultural português*. Coimbra: Ariadne Editoria.

Popper, F. (1975). *Art - Action and Participation*. Great Britain: Studio Visa.

Prado Coelho, J. (1998 (1963)). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa/S.Paulo: Editorial Verbo.

Quaranta, D. (2009). Video and Digital Media. In E. Cavazzini, *Art of the Twentieth Century. Neo-Avant-gardes, Postmodern and Global Art* (pp. 253-283). Milano: Skira Editore.

Quaranta, D., Lecci, L., Valenti, P., & Tammarazio, F. (2009). *The Art of the 20th Century. 1960-1999 Neo-avant-gards, Postmodern and Global Art*. Milano: Skira Editore.

Rancière, J. (2010). O Espectador Emancipado. (J. M. Justo, Trad.) Orfeu Negro.

Ranz, J. V. (1984). *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977*. Frankfurt am Mai: Strategien zur Reaktivierung der Sinne.

Real, W. A. (2001). Towards Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art. *Journal of the American Institute for Conservation*, 211-231.

Reis, P. (1998). *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Reithmann, M. (1988). *Language, Mind and the Present in Beuys*", in *Punt de Confluencia: Joseph Beuys, Dusseldorf 1962-1987*. Barcelona: Fundacio Caixa de Pensions.

Rhizomes Journal. (s.d.). Obtido em 3 de Janeiro de 2008, de Rhizomes (Journal Bowling Green State University): <http://rhizome.org>

Rian, J. (Nov.-Dec. de 1992). Flux, Flux on. *Flash Art*, xxv - nº167, pp. 53-59.

Ricoeur, P. (1976). *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. (Augusto-Mourão, Trad.) Porto: Edições 70.

Ricoeur, P. (1991). *Do texto à Acção*. Porto: Rés-Editora.

Rizoma. (s.d.). Obtido em 3 de Março de 2010, de Art and Technology (artists archive): <http://rhizome.org>

Roselee, G. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Nova Iorque: Harry Abraham Inc. Publishers.

Rosenthal, M. e. (2005). *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Enviroments*. London: Houston in Association with Tate Publishing.

Ruhé, H. (1979). *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties*. Amesterdão: Galerie A.

Rush, M. (2005). *New Media in Art*. London: Thames & Hudson.

Salles, C. (2010). *Arquivos da Criação: Arte e Curadoria*. São Paulo: Horizonte.

Sanchís, B. (1998). *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.

Santos, D. (2011). *Utopia e Vanguarda em Ernesto de Sousa*. Obtido em 11 de Maio de 2011, de CEMES - Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa: <http://www.ernestodesousa.com/?p=216>

Santos, J., & Monteiro, J. S. (1995). *Se não sabe porque é que pergunta?* Lisboa: Assírio & Alvim.

Saper, C. (2001). *Networked Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Saraiva, T. (Dezembro de 2005). Se não é arte, o que é?: colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell. *Margens e Confluências*, 10, pp. 37-47.

Sardo, D. (2006). Isomorfismos: Mathew Barney e a memória de Beuys. *Dardo Magazine*, 1.

Sardo, D. (2011). Ernesto de Sousa. "J'ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas". In D. Sardo, *Visão em Apneia. Escritos sobre artistas* (pp. 49-52). Lisboa: Athena.

Schmidt, S. J. (Summer de 1982). Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry. *Poetics of the Avant-Garde*, 3(*Poetics Today*), 101-136. Duke University Press.

- Smith, O. (1998). *Fluxus: the History of an Attitude*. San Diego: Satate University Press.
- Sousa, C. M., & Ribeiro, E. (2004). *PO-EX. O experimentalismo português entre 1964 e 1984*. Coimbra: Editora Angelous Nova.
- Sousa, E. (1985). *Haikai: Exposição colectiva como Helena de Almeida Irene Buarque, Alberto Picco, Monteiro Gil e Alexandre David*. Lisboa: Galeria Diferença.
- Sousa, E. d. (Jan. de 1974). A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*(20), pp. 4-6.
- Sousa, E. d. (Out. de 1976). Arte na Rua. *Colóquio/Artes*, p. 70.
- Sousa, E. d. (Out. de 1977). Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*, 34, pp. 46-51.
- Sousa, E. d. (Setembro de 1979). Museu Vostell de Malpartida. *Colóquio-Artes*, nº 72, pp. 275-299.
- Sousa, E. d. (1979). *Wolf Vostell (de 1958 a 1979). Envolvimento, Pintura, Happening, Desenho, Vidro, Gravura, Múltiplo*. Galeria de Belém. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, E. d. (s.d.). Espólio, Biblioteca Nacional, Caixa D6.
- Spielmann, Y. (1988). *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink.
- Steiner, G. (1967). *Le Langage et Silence* (Vol. VI). Paris: Éditions Du Seuil.
- The University of Iowa Libraries*. (s.d.). Obtido em 4 de Dezembro de 2010, de <http://sdr.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/cover.htm>
- Thomas, E. (1994). Was heißt (hier) Intermedialität?" *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. In E. Thomas, U. Bleekman, & (Ed.). Bielefeld: Aisthesis.
- Thorp, J. (2008). Obtido em 14 de Maio de 2011, de Glocal: <http://www.glocal.ca>
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys, Coyote*. New York: Guggenheim Museum.
- Torres, R., Block, R., & W., F. (2007). *Poetica transformation in(to) the digital*. e-poetry.
- Ubuweb*. (s.d.). Obtido em 12 de Janeiro de 2009, de <http://www.ubu.com>
- Vautier, B. (s.d.). *Ben Vautier*. Obtido em 10 de Abril de 2010, de <http://www.ben-vautier.com/>
- Virilio, P. (2000). *A velocidade da libertação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Vostell, Wolf; Higgins, Dick. (1970). *Fantastic Architecture "How about a rumpus room? how about a city with rumpus rooms"*. New York City: Something Else Press, Inc.
- Weisstein, U., & Hoesterey, I. (1993). *Intertextuality: German Literature and Visual Art from Renaissance to the Twentieth Century*. Columbia: Camden House.

- Weitemeier, H. (2001). (A. Correia, Trad.) Germany: Taschen.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. (G.-G. Granger, Trad.) Paria: Gallimard.
- Wolf Vostell. (s.d.). Obtido em 6 de Maio de 2010, de <http://www.vostell.de/>
- Wood, P. (2002). *Arte Conceptual*. (E. Presença, Ed., & M. d. Caldeira, Trad.) TATE.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago/London: The university of Chicago Press/Routledge and Kegan Paul, Lda.
- Yoshimoto, M. (2009). Women and Fluxus: Toward a feminist archive of Fluxus. *9*(3), pp. 287-293.
- Zanini, W. (Janeiro de 2004). A Actualidade do Fluxus. *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Obtido em 11 de Fevereiro de 2011, de Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: www.pos.eca.usp.br/sites/.../walter_zanini_a_atualidade_de_fluxus.pdf
- Zilberg, S. (2008). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium by Simone Osthoff*. New York: Atropos.
- Zima, Peter;. (1995). *Literatur intermedial: Musik. Malerei. Photographie. Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zurbrugg, N. (1998). "A Spirit of large Goals: FLuxus, Dada and Postmodern Cultural Theory at Two Speeds". *The Fluxus Reader*, 172-179. (K. Frideman, Ed.) West Sussex, Great Britain: Akademy Editions.
- Zurbrugg, N. (2004). *Art, Performance, Media, 31 Interviews*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ANEXOS

LISTA ANEXOS

1: STATEMENT ON INTERMEDIA, D. Higgins, 1966

2: INTERMEDIA CHART, D. Higgins, 1995

3: MANIFESTO ON ART, G. Maciunas, 1965

4: FLUXUS ART AMUSEMENT, G. Maciunas, 1965

STATEMENT ON INTERMEDIA

Art is one of the ways that people communicate. It is difficult for me to imagine a serious person attacking any means of communication per se. Our real enemies are the ones who send us to die in pointless wars or to live lives which are reduced to drudgery, not the people who use other means of communication from those which we find most appropriate to the present situation. When these are attacked, a diversion has been established which only serves the interests of our real enemies.

However, due to the spread of mass literacy, to television and the transistor radio, our sensitivities have changed. The very complexity of this impact gives us a taste for simplicity, for an art which is based on the underlying images that an artist has always used to make his point. As with the cubists, we are asking for a new way of looking at things, but more totally, since we are more impatient and more anxious to go to the basic images. This explains the impact of Happenings, event pieces, mixed media films. We do not ask any more to speak magnificently of taking arms against a sea of troubles, we want to see it done. The art which most directly does this is the one which allows this immediacy, with a minimum of distractions.

75

Goodness only knows how the spread of psychedelic means, tastes, and insights will speed up this process. My own conjecture is that it will not change anything, only intensify a trend which is already there.

For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically

musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.

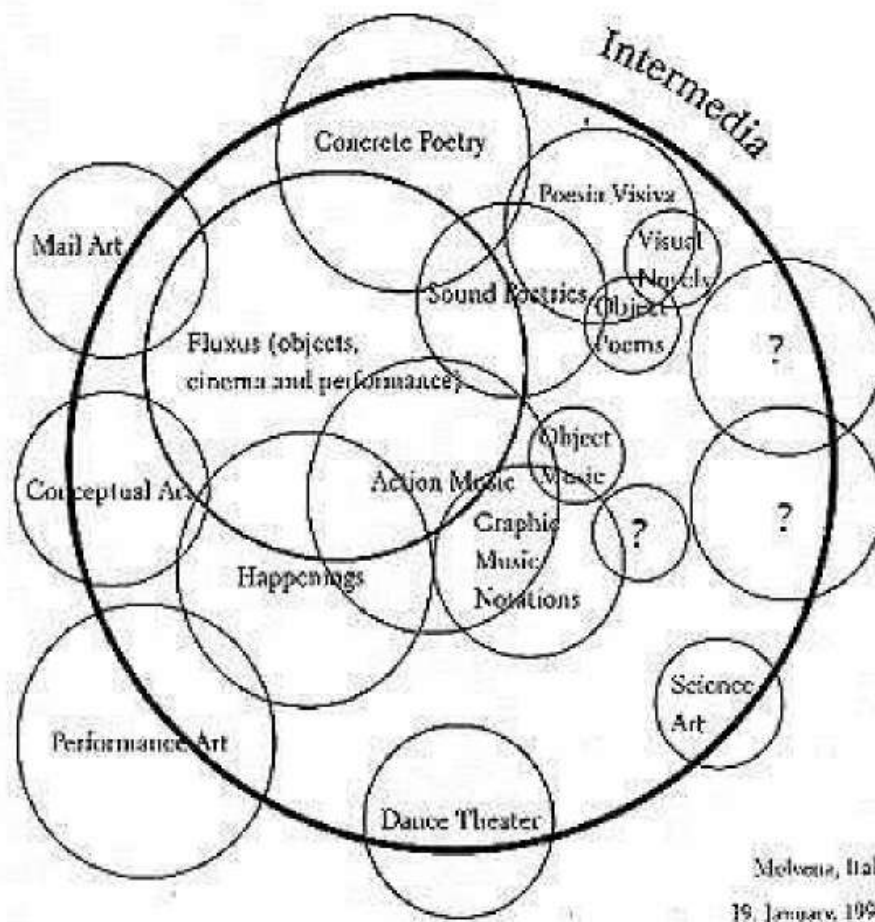
Does it not stand to reason, therefore, that having discovered the intermedia (which was, perhaps, only possible through approaching them by formal, even abstract means), the central problem is now not only the new formal one of learning to use them, but the new and more social one of what to use them for? Having discovered tools with an immediate impact, for what are we going to use them? If we assume, unlike McLuhan and others who have shed some light on the problem up until now, that there are dangerous forces at work in our world, isn't it appropriate to ally ourselves against these, and to use what we really care about and love or hate as the new subject matter in our work? Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use What we care about both appropriately and explicitly? The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so. Simply talking about Viet Nam or the crisis in our Labor movements is no guarantee against sterility. We must find the ways to say what has to be said in the light of our new means of communicating. For this we will need new rostrums, organizations, criteria, sources of information. There is a great deal for us to do, perhaps more than ever. But we must now take the first steps.

76

Dick Higgins, New York, August 3, 1966

Intermedia Chart

Dick Higgins



Molvena, Italy
19 January, 1995

MANIFESTO ON ART

*To justify artist's professional, parasitic and elite status in society,
he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness,
he must demonstrate the dependability of audience upon him,
he must demonstrate that no one but the artist can do art.*

*Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound,
serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical,
It must appear to be valuable as commodity so as to provide the
artist with an income.*

78

*To raise its value (artist's income and patrons profit), art is made
to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and
accessible only to the social elite and institutions.*

*George Maciunas, Manifesto on Art, 1965. Disponível em
<http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-artartamusement.html> (pesquisado a 8 de Março de
2011)*

FLUXUS ART-AMUSEMENT

To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the self-sufficiency of the audience, he must demonstrate that anything.

Therefore, art-amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances, require no skill or countless rehearsals, have no commodity or institutional value.

The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, mass-produced, obtainable by all and eventually produced by all.

Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of "one-upmanship" with the avant-garde. It strives for the monoestrutural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.

79

[George Maciunas, *Manifesto Art-Amusement*, 1965 Disponível em <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-artartamusement.html> (pesquisado a 8 de Março de 2011)]

Fig. 1: George Maciunas. *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*. OU, (simplesmente), *The Chart*, 1973.

Fig. 2: Cartaz do Festival *FLuXuS Internationale FesTsPiELe...*, No. FX1575 - Wiesbaden, Sept 1 to 23, 1962, des Stadtischen Museums. [www.fondazionebonotto.org/fluxus/collective/document/fx0452.html]

Fig. 3: La Monte Young & George Maciunas(Ed.), *An Anthology of Chance Operations* 1963, Nova Iorque.

Fig. 4 – 5: *Fluxkit*. 1965, Fluxus Edition announced 1964
[http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/fluxkit/]

Fig. 6: George Brecht, *Drip Music*, 1961 (cartão instrutório)

Fig. 7: Fotografia de Ben Vautier envolto em fio do violino de Takehisa Kosgui's (Anima 1). Reproduz uma peça de violino de George Maciunas. Esta fotografia foi tirada em Maio de 1964, em Nova Iorque, durante "Street Events" um segmento do "Flux Festival at Fluxhall". Fotografia de George Maciunas. [<http://www.artnotart.com>]

Fig. 8: George Maciunas, *Flux Manifesto*, 1963 [<http://georgemaciunas.com/cv/manifesto-i/>]

Fig. 9: George Maciunas, *Expanded Arts Diagram*, 1966. [<http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2011-fall/2011/10/31/mapping-the-map-exploring-maciunas-expanded-arts-diagram/>]

80

Fig. 10: *Texto de Epithalamio*. Celebra o casamento duma neta do Rei D. Pedro II, sobrinha de D. João V, com o Conde de Monsanto, filho dos Marqueses de Cascais 1738.

Fig. 11: Joana Almeida Rosa, Catálogo-objecto *Alternativa Zero*, 1977

Fig. 12: António Barros, *Escravos*, 1977

Fig. 13: Na *Documenta 5*, Joseph Beuys com Ernesto de Sousa, escrevendo um dos seus fragmentos gráficos. (Alves, Isabel; Justo, José Miranda;, 1998, p. 32).

Fig. 14: Texto introdutório à exposição *Alternativa Zero*, organizada por Ernesto de Sousa, Fevereiro de 1977.

Fig. 15: Ernesto de Sousa, Ciclo de exposições, acções, performances ligadas ao mixed-media *Luiz Vaz 73. O teu Corpo é o meu Corpo* é também um livro de poesia e fotografia inédito, [<http://www.ernestodesousa.com/?p=96>]

Notas:

- 1 “a(r)titude” é uma expressão retirada do léxico artístico de António Barros (artista visual residente em Coimbra, reconhecido pela sua trajectória no âmbito do Experimentalismo Poético Português), que interpola o termo ‘atitude’, expressão oriunda do ‘movimento’ Fluxus e o termo arte dando-lhe um terceiro significado. Uma curiosidade informática é ao introduzir o entre parênteses (r) este converte-se no símbolo de marca registada®
- 2 Higgins, Dick (1966-67). Statement on Intermedia. *Something Else Press*. Nova Iorque. In <http://artpool.hu/Fluxus/Higgins/index.html> (consultado em 2008)
- 3 Catálogo da exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.
- 4 Sobre Egídio Álvaro, o texto ilustrativo de Ana Luísa Barão (2009)
- 5 What is Watt? In <http://whatiswatt.org> (consultado em 2008)
- 6 Fluxus 2011 - Festival Internacional de Cinema na Internet In www.fluxusfestival.com (consultado em 2010)
- 7 <http://telepoesis.net/> (consultado em 2010)
- 8 FLUXUS: Portal for the internet In <http://www.fluxus.org> (consultado em 2008)
- 9 Grupo de intervenção política e artística (1916) que terá continuidade no movimento “Dada”.
- 10 “Dada Manifesto”, lido por Hugo Ball no primeiro encontro Dada realizado em Zurique a 14 de Julho de 1916. Disponível <http://www.kent.ac.uk/secl/researchcentres/graduate/materials/Dada%20Hugo%20Ball.pdf>, (consultado a 5 de Maio de 2011).
- 11 Francis Picabia era um pintor na tradição das belas artes que recebeu por volta de 1913, a influência dos irmãos Duchamp, torando-se nessa altura dadaísta e passando a inscrever-se mais na poesia, decorrente da sua relação com André Breton.
- 12 LEF - Frente de Esquerda das Artes
- 13 Adaptação do Título bibliográfico de Ricoeur (1989)
- 14 Ver, a este propósito, o site <http://www.nomads.usp.br>. (2011). Anja Pratschk é uma arquitecta alemã e investigadora na área de ciências computacionais, com especialização em hipermedias, e vive no Brasil desde 1990, e a responsável pelo projecto, no núcleo de habitares Interactivos, no instituto de Arquitectura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo.
- 15 No Brasil, constitui-se o grupo Noigandres, fundado por Augusto Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos que, em 1958, publicaram o “Plano piloto para a poesia concreta” em que se propõem a explorar o espaço gráfico como agente estrutural do poema. Na Europa, Eugen Gomringer e Diter Roth, Pierre Garnier, Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, Bob Cobbing, Dom Sylvester Houedard, nos Estados Unidos, Emmet Williams, são, entre outros, protagonistas desta atitude em relação à escrita à exploração das possibilidades gráficas e sonoras de um novo tipo de linguagem.
- 16 E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, 1968 / 1969, duração: 2' 43" (Videopoesia). Esta peça foi transmitida pela Rádio e Televisão Portuguesa no começo de 1969, num programa de divulgação literária e causou tal escândalo que foi imediatamente destruído pela RTP. O autor reconstruiu-o em 1986, mas com uma diferente trilha sonora, também improvisada.
- 17 António Barros, “Escravos”, impressão tinta plástica sobre pano. Original sedado no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. (ISBN: 972-795-054-X)
- 18 Citação do texto “Há Tanta Gente, Mariana!” publicado na compilação *Ernesto de Sousa, Ser Moderno em Portugal* (Alves, Isabel; Justo, José Miranda; 1998, pp. 23-25)
- 19 Buarque, Irene; Agúndez, José Garcia; González, Agapito Gómez. Malpartida (coord.) (30 marzo – 10 junio 2001) *Portugueses en El MVM. Y qué hace usted ahora?*. Cáceres, p. 27 (extraído do texto “Carta de Malpartida”, publicada por SOUSA, Ernesto (Set. de 1979). “Museu Vostell de Malpartida”. In *Colóquio-Artes*, nº42, pp. 275-299.
- 20 Excerto retirado do plano/esboço do projecto Alternativa Zero redigido a Fevereiro de 1977
- 21 Higgins, Dick (1995) “Intermedia Chart” In <http://artpool.hu/Installation/documents/Higgins-w.html> (consultado em 2008)