

'fluxuSemuseuSemfluxus': exposições-experiência

Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima

Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Resumo

Nosso artigo aborda algumas exposições brasileiras de Fluxus. A produção Fluxus, criada a partir da década de 1960 para fomentar o processo, a participação do público e a desmaterialização do objeto artístico, começou a aparecer em mostras culturais e coleções simultaneamente à sua valorização como itens artísticos e históricos. Ao adentrar em coleções, exposições e museus, tais trabalhos foram gradativamente submetidos a critérios e procedimentos museológicos que chegam a contradizer o intuito inicial de Fluxus de indissociação entre arte e vida. Este movimento institucional aplicado a Fluxus cristalizou, em alguns casos, sua potência, bem como mudou sua natureza. Pensando nesta situação paradoxal, partimos então de uma das bases estruturais de Fluxus – suas instruções e *cartões de Eventos* – para refletir sobre sua condição contemporânea de promoção de “arte viva, enchente e maré revolucionária, uma sucessão de mudanças”. Tomando tais *cartões de eventos* como sementes Fluxus, propomos “*fluxuSemuseuSfluxus*” como atravessamento a permitir outras abordagens e oxigenação dos paradigmas que permeiam a arte contemporânea e seus sistemas.

Palavras-chave

Grupo Fluxus. Exposições de Arte. Crítica Institucional.

Abstract

Our article discusses some Brazilian Fluxus's exhibitions. The Fluxus's production, which has been created since the 1960s to encourage the process, public participation and dematerialization of the art object, begins to appear in cultural institutions and collections at the same time that their artistic and historical items value increases. When these works were gone into collections, exhibitions and museums, the Fluxus's items were gradually subjected to museological criteria and procedures to manage which contradict their initial purpose of indissociation between art and life. This institutional movement frizzed their power. Thinking about this paradoxal situation, we pushed off one of the Fluxus's structural basis – their Events, instructions, word scores – to reflect their contemporary condition and promotion of "a living art, an outside

and revolutionary flow, a series of changes." Taking such events and word scores as Fluxus's seeds, we propose "*fluxuSemuseuSfluxus*" as crossing to allow other approaches and oxygenation to the paradigms that permeate contemporary art and its systems.

Key words

Fluxus Group. Art Exhibition. Institutional Critic.

Introdução

Superando a compreensão enquanto momento e movimento histórico frequentemente aplicada a Fluxus em tentativas de institucionalização, este pode ser ainda hoje experimentado como agente e conceito aberto, capaz de intervir em diversas instâncias do próprio debate *artista-produção-sistema* ao prosseguir em seu desejo originário de se mover “[...]como um córrego que flui, [sendo] uma sucessão contínua de mudanças”¹. Alargando e mesclando limites como resultado de contínuas transformações capazes de movimentar ideias e lugares estáticos e apontando para a arte como processo, Fluxus promove principalmente a abolição das fronteiras entre arte e vida.

Desmaterializando a arte², ao fundi-la com a vida e evidenciar sua condição processual, os fluxartistas rompem com o valor estabelecido pela condição material dos objetos artísticos, que parece abastecer futuras cristalizações via museu e história. Ancorando suas práticas na ideia, bem como na ação, no acontecimento e no processo, estes artistas criaram zonas e territórios indefinidos, nos quais elementos antes marginais ou não-artísticos assumiam papel central visando a uma produção interativa e viva. Interatividade e organicidade que,

¹ In: MACIUNAS, George. Manifesto Fluxus, 1963. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert an Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 94.

² Lucy Lippard abre seu livro “Six Years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972”, com a citação de Sol LeWitt, datada de 1969 - “Artistas conceituais são mais místicos do que racionalistas. Eles se lançam a conclusões cuja lógica não alcança... juízos não lógicos levam a novas experiências”-, talvez indicando este novo campo de liberdade em que os artistas procurarão estar e produzir.

segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari, só poderiam se dar em um espaço *liso*, onde é possível um *campo perpétuo de interações*, isto é, um espaço distinto do que seria um espaço *estriado*, dominado pela metrificação dos poderes instituídos³. Ultrapassando, porém, oposições binárias, as próprias relações, intercâmbios e fenômenos fronteiriços e sem idêntica repetição contidos na produção de Fluxus ativariam potencialidade a cada encontro, ofertando constante mudança e troca.

Entretanto, ao ser designado unicamente como um movimento artístico a aparecer cada vez mais em exposições e publicações artísticas, Fluxus converte-se em um dado na extensa cronologia das artes, recebendo a atenção de museus e coleções com seus habituais procedimentos. Sua produção, ao ser musealizada e colecionada sob os critérios habituais pautados na relíquia, torna-se estriada, com a ajuda de classificações, etiquetas técnicas e linhas do tempo que a ela se prendem como membranas protetoras e, também, limitadoras. Migrando, então, a um campo extremamente territorializado, esse institucionalizado Fluxus e/ou *Fluxismos*⁴ (como o denominou o galerista René Block) são o enxugamento de um finado Fluxus – antes constelação viva – dissecado em datas, autorias, técnicas e títulos de obras, etc.

Ao escrever, porém, como um dos curadores da coleção alemã de Fluxus, pertencente ao *Institut für Auslandsbeziehungen* (IFA – Stuttgart), é o próprio René Block que ressalta como a grande maioria das atividades e manifestações Fluxus (que vivenciou como público e simpatizante privilegiado) consistiu justamente em ironizar os segmentos da “[...] definição e categorização definida da História da

³ “[...] num caso, ‘ocupa-se o espaço sem medi-lo’, no outro ‘mede-se o espaço a fim de ocupá-lo’. [...] num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas” (in: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 25).

⁴ René Block, comercializante da arte de Berlim e galerista de alguns artistas Fluxus, designou o conceito “fluxismo”, referindo-se aos pré-socráticos que também foram chamados de ‘fluxistas’. Sem dúvida, corrobora com aquilo em que se apoiou George Maciunas; ou seja, o fundamento de Heráclito, que afirma a impossibilidade de se banhar duas vezes num mesmo rio. Deste modo, os trabalhos Fluxus estariam submetidos a esta condição ininterrupta de submissão ao tempo, tornando-se mudanças perpétuas ou efêmeras permanências.

*Arte*⁵. Ou seja, o próprio Fluxus buscava colocar-se estrategicamente em relação ao mercado, à história e aos museus de arte, situando-se a certa distância, na qual poderia seguir, indefinidamente, com seu “*livre jogo de arte*” e manter vivo um *espírito* que “[...] perdura até hoje, supondo as *idéias de fluxo, de mutação entre coisas e inter-relação [sic] entre artes*”⁶.

Assim, como lidar com a atual ida de produções e propostas Fluxus para museus e exposições, uma vez que estes últimos são plataformas que ainda aplicam formatações cristalizadoras, tendo como base a credibilidade histórica e artística que lhes é conferida? Como encontrar um Fluxus vivo nestas ocasiões e nestes ambientes superprotetores?

Apesar de paradoxal, é necessário lembrar entretanto que esses segmentos do sistema das artes que Fluxus criticou podem ser, na contemporaneidade, alguns dos estratos a difundir suas ideias e mesmo a incitar uma constante discussão sobre a relação *artista-produção-museu* nos próprios espaços expositivos e institucionais. Fluxo(us) permeia o espaço, transformando-o, e é por ele transformado.

(Cartões de) Eventos

Dentro de um contexto de valorização da interatividade e da participação a promover uma “[...] *REALIDADE NÃO ARTÍSTICA* a ser entendida por todos”⁷, é que se deram as propostas Fluxus a fomentar a conexão entre arte e vida, contribuindo para substituir o conceito histórico de uma vanguarda artística pelo de uma rede aberta, livre e

⁵ In: BLOCK, René; KNAPSTEIN, Gabriele. *A long tale with many knots. Fluxus in Germany 1962 – 1994*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (IFA), 2002. p.5 (anexo com tradução para inglês).

⁶ In: LUSSAC, Olivier. Fluxus. Disponível em <http://artperformance.over-blog.fr/article-2197781.html>. Acesso em: 20 set. 2008.

⁷ In: HENDRICKS, John. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 33.

eterna: “Arte é o que faz a vida mais interessante do que a arte”⁸. Ou seja, os fluxartistas reivindicavam e aplicavam assim uma liberdade extrema, sendo Fluxus antes um estilo de vida que poderia ser praticado por todos do que uma estética ou teoria rotulável nos moldes artísticos tradicionais.

Para tal desenvolveram seus *Eventos Fluxus*, tomando as mais cotidianas ações e experiências em suas diversas formas de atualização – as quais se alimentavam do acaso, da indeterminação, do processo, da descoberta – para promover um alargamento do conceito e do local da arte, bem como o questionamento (e mesmo a abolição) dos limites a designar o que era ou não artístico. Para ampliar a difusão destes eventos e uma extrema noção de processo – como instruções e/ou registros que poderiam ser lidos e (re)feitos por qualquer pessoa –, os fluxartistas criaram os *cartões de eventos Fluxus*. Estes enunciados/proposições, que não necessitavam de suportes especiais a serem protegidos ou deslocados do trânsito da vida comum, mas, muito pelo contrário, dependiam da interação do leitor para existirem, ao transitar simultaneamente entre ação e documentação/memória, aboliram as hierarquias definidas e a demarcação rígida entre autor e intérprete, artista e não-artista.

Indicando a poesia e a criatividade existentes nos atos e coisas cotidianas, descartados (ao menos em um primeiro momento) dos interesses do mercado de arte⁹, os *cartões de eventos Fluxus* eram criados para funcionar como potência que se atualizaria a cada uso, leitura, imaginação. Assemelhando-se, metaforicamente, a mensagens colocadas numa garrafa, os *cartões de eventos*, produzidos em

⁸ In: FILLIOU, Robert. *El arte lo que hace la vida más interesante que el arte. L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.* Quebec: Les Éditions Intervention, 2003. p. 6.

⁹ Fluxus criou um sistema próprio de divulgação e dispersão destes cartões; por meio de algumas caixas ou ‘kits’ montados sob supervisão de George Maciunas, como “*Flux Yearbox*” 1963 a 1966; “*Flux Cabinet*”, 1963; “*Water Yam*”, 1963; “*Fluxus envelope paper: Events*”, 1967; “*Fluxus Paper Games: Rolls and Fold*”, 1968 e pela sua distribuição que, além dos sistemas convencionais (como correio e trocas entre amigos), ocorreu também através das *Fluxshop* (lojas Fluxus de Nova Iorque, Amsterdã e Alemanha), *Fluxpost* (correio Fluxus) e, principalmente, pelos próprios fluxartistas e simpatizantes que, após fazerem uso dos cartões, remetiam-nos muitas vezes sem destino definido num mecanismo cadenciado como de uma ‘corrente postal’.

materiais corriqueiros¹⁰ e de fácil reprodução em que textos simples estão impressos sobre pequenos pedaços de papéis semelhantes a cartas de baralho e cartões de visita, construíam uma *rede aberta* e circulante; rede ainda fortalecida, além da própria dispersão nas caixas, jornais, folhetos Fluxus, por reproduções de seus enunciados/imagens em catálogos e publicações, também produzidos pelos próprios fluxartistas.

Intermediáticos por natureza, os *cartões de eventos* Fluxus permitiriam a inclusão e eclosão de novas linguagens num paralelo, desterritorializado e liso campo da arte, além da expansão deste mesmo campo, entendendo-o sempre aberto à transformação e ponto de ativas conexões. George Brecht, um dos fluxartistas precursores dos Eventos e que produziu inúmeros de seus cartões em “[...] todas as dimensões”, dizia tentar “[...] dar a todos a oportunidade – ou permitir a todos adentrar pela oportunidade – incluindo eu [ele] mesmo, de se tornar mais sensível¹¹. Sob forma e ação intersticiais, estes *cartões de eventos* se tornariam simultaneamente fragmentos a oferecer um conhecimento de Fluxus, como também microcosmos completos do próprio Fluxus.

“[...] Events have always been a mode of experimenting. I only found a form (for myself) of putting them on paper (for other too).”¹²

¹⁰ Eric Andersen salienta certo mito atribuído ao uso de materiais frágeis, inexpressivos e baratos como indicação da condição efêmera que Fluxus muito utilizou. Diz que este uso está atrelado à falta de recursos financeiros, comum a muitos fluxartistas e simpatizantes. Sabemos que, na mesma época em que contraía dívidas para manter aberta a AG Gallery, em Nova Iorque, George Maciunas visitava papelarias e lojas de materiais de construção, adquirindo alguns itens de baixo custo, que mais tarde foram usados na confecção dos *Fluxkits*.

¹¹ George Brecht começou a desenvolver os Eventos ainda enquanto cursava as aulas de ‘composição experimental’ de John Cage, na *New School for Social Research*, em 1958, época em que produziu seu “*Project in Multiple Dimensions*”, baseado na nova abordagem da música (e das artes) divulgada pelo professor (In: ROBINSON, Julia. *George Brecht: Events. A heterospective*. Colônia: Museum Ludwig, 2005. p. 28 e 188).

¹² In: BRECHT, George. The origin of ‘Events’. August, 1970. *George Brecht: Events. A heterospective*. Colônia: Museum Ludwig, 2005. p. 236.

Composição para rir.

Mantenha-se rindo por uma semana.

Yoko Ono, Inverno 1961.

Preencha com a própria imaginação.

Arthur Köpcke, 1963.

Cinco Lugares.

Escreva a palavra EXPOSIÇÃO sobre cinco pequenos cartões.

Deixe cada cartão em lugares nitidamente distantes uns dos outros.

George Brecht, 1963.

Exposições-testemunho?

Algumas instruções Fluxus migraram para coleções como a do *Institut für Auslandsbeziehungen* (IFA – Stuttgart) e hoje participam da sua exposição de itinerância internacional “*Fluxus na Alemanha 1962 – 1994. Uma história com muitos nós*”. Ao visitarmos a edição que aconteceu no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 19 abril a 23 de julho 2006), encontramos “*Café Theater*” (1994), de Takako Saito, do qual era parte integrante a instrução: “*Se quiser tomar café, faça-o você mesmo e escreva um bilhete deixando-o sobre a mesa. Se vier alguém, tome café com esta pessoa. Se não vier ninguém, tome-o sozinho, da mesma maneira, com o bilhete*”.

Manuscrita em alemão, sobre um pequeno pedaço de papel e atualmente emoldurada, a instrução estava acompanhada por um letreiro em neón (semelhante a um luminoso comercial), no qual se lia o título do trabalho junto a uma base expográfica que sustentava uma cafeteira

e copos descartáveis. Este conjunto era ladeado por cadeiras em torno de uma mesa (para que ali as pessoas escrevessem/deixassem seus bilhetes), inserindo no espaço expositivo um ambiente doméstico e familiar que parecia inusitado e um tanto destoante num museu. A atividade proposta pela artista ao visitante também não era em nada usual às atividades do pretenso acordo público-museu (não tocar, não fotografar, não entrar com alimentos ou bebidas). Ao contrário, convidava o visitante a servir e tomar café, a deixar e a levar alguns bilhetes consigo¹³.

Contrariamente à proposta inicial de Saito, bem como à orientação dos próprios *courriers* do IFA, a equipe do *Museu Oscar Niemeyer* não permitia ao público ler todos os bilhetes deixados, ou mesmo levá-los consigo, uma vez que os recolhia diariamente¹⁴. Assim, a total interação proposta por Fluxus (entre visitante e obra, visitante e museu, interior e exterior) não ocorria de fato. Ou seja, mesmo que aberta ao toque e à participação, “Café Theater” foi, portanto, em parte corrompida, ao menos em relação aos seus potenciais de circulação, na medida em que nem mesmo aquilo que foi *performado* pelo visitante (e não pelo artista) pôde escapar das fronteiras do museu, rompendo os espaços consagrados e atravessar os procedimentos museológicos calcados num estriamento – um tipo de controle ou censura a limitar o público a uma interação parcial, mediada somente pelos interesses da própria legitimação museológica.

Em contrapartida, um certo comportamento condicionado do visitante também é revelado e isto parece indicar o quanto este último ainda aguarda a autorização da voz institucionalizada. Mesmo lendo o

¹³ Na época de nossa visita, observamos alguns visitantes perguntando aos vigias do espaço expositivo se realmente era permitido o uso da garrafa térmica para se beber café dentro do ambiente musealizado.

¹⁴ Talvez fossem os próprios monitores do museu curitibano os principais protagonistas da ação proposta. Bilhetes nos quais parecia ecoar certo espírito Fluxus – por exemplo, “Eu também sou famoso” (provavelmente plagiando a obra de Ben Vautier “Art-ABC”, cuja placa exposta na mostra continha a inscrição “Eu quero ser famoso”) – ou indagavam sobre a exposição – como: “Isto é Arte? Eu acho que não.” Na ocasião de nossa visita à mostra, entre 11 e 14 de julho de 2006, foram estes os bilhetes que encontramos sobre a mesa. Quando indagamos aos monitores do *Museu Oscar Niemeyer*, fomos informados que os demais bilhetes haviam sido recolhidos pelo setor educativo do museu e que não seria possível levar nada como visitante.

enunciado de “Café Theater”, ainda são os códigos preestabelecidos entre os museus e seu público que direcionam e dificultam o rompimento desta, por vezes invisível, linha de demarcação e isolamento.

Voltando aos cartões de eventos Fluxus, capazes de uma eclosão/transformação contínua, foi exposta, no vernissage de “Yoko Ono – uma retrospectiva”, ocorrido no Centro Cultural do Banco do Brasil (São Paulo, 9 de novembro de 2007), a instrução “Painting to hammer a nail” (1961) – cujo enunciado é “*Martele um prego em um espelho, um pedaço de vidro, um tela, madeira ou metal todas as manhãs. Também pegue um fio de cabelo que caiu quando você escovou os cabelos de manhã e amarre-o em volta do prego martelado. A pintura termina quando a superfície estiver coberta de pregos*” – junto a uma superfície branca na qual estava pendurado um martelo e ao seu lado uma caixa com pregos, convidando o visitante a executar a ação proposta, alterando a aparência do campo/alvo e, simultaneamente, provocando barulhos a se espalhar pelo espaço expositivo. Esta criação a muitas mãos, ofertada durante a abertura, fez com que sons de marteladas ecoassem no imenso oco do prédio histórico – informação habitualmente em nada relacionada a uma exposição que é dada como pronta para a visitação. Se tal barulho provocava um estranhamento, somente ao descobrir o referido trabalho no piso superior é que o visitante se via convidado a também realizar a ação dessa ‘pintura’, prosseguindo com a ‘sonoridade’. Entretanto, em poucos dias, a superfície ficou preenchida pelos pregos. Quando isto aconteceu, a instituição suspendeu a participação, fazendo que a fruição fosse unicamente visual. Apesar disso, esta ‘pintura a marteladas’ proposta por Yoko prosseguiu acontecendo, tanto de modo imaginário, como também nos locais mais cotidianos, externos à sala expositiva¹⁵.

Outra exposição Fluxus que contou com a participação do público foi “Fluxus: Acervo Paulo Bruscky”, que aconteceu no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, de 2 de novembro 2007 a 13 de

¹⁵ No ‘pavillon’ dos Giardini da recente 53^a Biennale di Venezia (7 de junho a 22 novembro de 2009), há, entre os conceitos que permeiam tal mostra e antecedendo a entrada na sala retrospectiva dedicada ao grupo Gutai, algumas instruções de Yoko Ono das décadas de 1960 a 1990, impressas em suportes da dimensão de cartazes, entre as quais “Sun Piece/ Watch the sun untill it becomes square./Yoko Ono, Winter 1962”.

janeiro de 2008). Fluxartista desde a década de 1970, o artista Paulo Bruscky contribuiu para inserir a cidade de Recife como destino e ponto de partida de diversas propostas postais, malas-diretas e intercâmbios artísticos extraoficiais. Porém, somente após um hiato de mais de 30 anos, findado com um crescente reconhecimento de sua produção (que coincide também com a valoração institucional dada ao próprio Fluxus), o tradicional museu recifense o convidou para preparar uma exposição Fluxus na cidade.

Para realizar tal exposição, submetendo os itens de sua coleção a um espaço institucional e a procedimentos museológicos sem que isto fosse algo aparentemente contrário ao próprio espírito Fluxus, Bruscky se baseou numa paradoxal e arriscada estratégia contracultural já formulada nas primeiras exposições, que ousaram colocar a crítica institucional dentro do próprio espaço expositivo, para fazer transparecer a “[...] *consciência do artista como homem atuante somente no poder criador e na inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências*”¹⁶; ou, como esclareceu Hélio Oiticica na proposta que formulou em 1967 para o catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: “[...] *não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas à necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores nos planos ético-político-social*”¹⁷. Assim, o curador-artista tornou a mostra como uma extensão de seu estúdio-arquivo. Para tal experiência transformadora, desenhou as vitrines e museografia; escolheu imagens para serem plotadas em escala gigantesca e fixadas nas paredes (tornando-as semelhantes a enormes cartões-postais) e disponibilizou aos visitantes photocópias de alguns de seus livros e catálogos, colocando-as num pequeno armário ambulatorial, ladeado por uma mesa e cadeiras a serem usadas como uma estação de pesquisa: ou seja, por princípio, já indica

¹⁶ In: OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 229.

¹⁷ Idem.

certo rompimento com a contemplação e o “não tocar” presentes no vocabulário museal.

A ação do visitante também era requerida em outro ambiente, no qual, pensando numa exposição *em fluxo*, Bruscky ofertou uma escada e uma série de carimbos a serem usados pelo público sobre as imaculadas paredes do *MAMAM*. Pela participação, durante o período da mostra, um grafismo palimpsestico e em processo indicou, por meio das camadas e dizeres criados pelo frequentador, que a atuação do visitante tornava a exposição sempre renovada, de certo modo produzida coletivamente (recuperando alguns dos preceitos Fluxus, como o de eliminação do ego do artista¹⁸) e propiciadora de conexões para além dos sistemáticos padrões museológicos de segurança. Neste sentido, um outro agenciamento proposto pelo curador-artista, em parceria com o serviço educativo do museu, foi o de convidar o público a criar cartões postais que, no final da mostra, foram remetidos para os endereços deixados pelos visitantes: cartões que funcionaram como índice-lembraça da experiência vivida no *MAMAM*, mesmo quando o postal recebido não necessariamente coincidiria remetente=destinatário.

Contrariamente ao que ocorreu durante a exposição Fluxus em Curitiba, esses postais, ao saírem do museu a caminho do ambiente doméstico, estendiam o tempo da mostra, recriaram uma rede de conexões fora do espaço institucional de modo a suscitar concretamente alguma dilatação da visita à exposição. Este desdobramento, por fim, também fez potencialmente com que a proposição dos anos iniciais da Arte Postal “*My mailbox is your gallery*”, plotada em grandes dimensões em uma das salas da exposição recifense, pudesse voltar a ser aplicada.

¹⁸ Dentre outros fluxartistas, Joseph Beuys muitas vezes afirmou que “*cada pessoa é um artista*”. Com esta afirmação, tentava pôr em prática na *Universidade Internacional Livre* (Berlim, 1977), e em sua própria produção, indicando ainda a ideia de que somente o livre acesso ao ato artístico poderia libertar a arte de sua total submissão ao capital. Muito antes, em 1964, o fluxmentor George Maciunas já indicava esta premissa nas próprias diretrizes Fluxus: “*Razões para o nosso sistema de direitos autorais: no fim, nós destruiríamos a autoria dos trabalhos, tornando-os totalmente anônimos – assim eliminariam o ‘ego’ do artista – o autor seria ‘FLUXUS’*” (in: MACIUNAS, George. George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 55).

Este convite para que o público fosse ativo numa exposição brasileira de Fluxus, entretanto, aconteceu anos antes. Em 1983, ao participarem da 17^a Bienal Internacional de São Paulo, alguns fluxartistas fizeram sugestões neste sentido a Walter Zanini, curador geral da mostra. Entre tais propostas, foi um visitante escolhido ao acaso que, contrariando a solenidade do ceremonial de abertura de um evento institucional como a bienal, cortou a faixa de inauguração. Também na “Rua Fluxus”, os ingressantes podiam escolher, entre os LPs disponíveis, qual seria a trilha sonora do espaço expositivo, responder ao questionário intitulado “*O que uma pessoa comum pensa sobre Arte. Descubra respondendo a algumas perguntas*”, elaborado por Ben Patterson, ou ainda se sentir encorajados a realizar atos cotidianos como experiência artística de/em uma bienal. Aliás, a própria denominação do segmento como ‘rua’ apontou o desejo Fluxus de se trazer a dinâmica do espaço público para o térreo do pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo, apontando para a eliminação da fronteira entre vida e arte¹⁹.

Exposições em Fluxus

Voltando às indicações e experiências Fluxus, à crítica institucional que inseriram e aos seus cartões de eventos, propomos então uma exposição *em fluxus*, a qual, herdeira da condição ativa do visitante, aboliria demarcações daquilo que se torna ausente do trato cotidiano e efêmero por ser designado artístico. Para prosseguir em fluxo(us), tomamos algumas instruções Fluxus de outrora, reproduzindo-as em

¹⁹ A “Rua Fluxus”, curada por Zanini em parceria com Dick Higgins e contando com a colaboração do colecionador milanês Gino Di Maggio (que emprestou 50 objetos de seu acervo para essa versão da mostra), recepcionava o público como uma das ‘exposições satélites’ do evento. Em ressonância à proposta curatorial, de analogia de linguagens e não de representação por país, o que fez com tal evento fosse apelidado de “Bienal sem fronteiras”, a “Rua Fluxus” indicava a heterogeneidade de mídias, a participação do público, o uso de objetos e atos do cotidiano e a quebra de fronteiras. Deste modo, num hiato de 20 anos desde o início da produção Fluxus, alguns dos participantes internacionais desse coletivo foram convidados a apresentar na “Rua Fluxus” da 17^a Bienal Internacional de São Paulo (1983) seus objetos, propostas e performances não-convencionais que valorizavam a experiência, a mudança e o fazer artístico em detrimento do objeto de arte tradicional.

pequenos cartões para dispersão. Convidando o leitor a levá-las consigo e a prosseguir colocando ‘Fluxus em fluxus’, certa fresta se abre na célula museológica, que é a sala expositiva, oxigenando as condições de valorização aurática e a atenção dada à preservação material. Inserindo-se zonas de contaminações e capilaridades, os trabalhos expostos voltam a remeter à vida, à descoberta e transformação, à potência das coisas, dos seres e eventos.

Exposições para imersão e transformação. Espaços operatórios em que trabalhos, artistas e público interagem e se modificam a todo tempo.

Exposição-Experiência

É mais habitual visitarmos *exposições-testemunho*, as quais se apoiam em procedimentos herdados dos gabinetes de curiosidades que enaltecem a raridade, a narrativa e a distinção: condições que justificam e reafirmam a necessidade de se exibir espécimes artísticos protegidos por molduras, anteparos de vidros, vitrines e cúpulas de acrílico, assim como exigem certa distância de segurança interposta entre obra de arte e público, sinalizando o hiato criado entre vida e arte. Entretanto, com a participação (ao menos imaginativa), tais barreiras podem ser sublimadas inserindo arte na vida e vice-versa.

Tal quebra pode ser explicitada pelas proposições Fluxus que começaram a aparecer como instruções textuais para serem vivenciadas com ou sem plateia, fisicamente ou na mente do usuário – como instruções ou partituras, abertas como em um jogo de andamento sempre singular, com suas etapas em nada definidas *a priori*²⁰. Partindo do enunciado como um conceito para seus *Eventos*, suas ações e elementos cotidianos indicavam ao intérprete/leitor/artista/ator/usuário uma via de (re)descoberta de seu dia-a-dia, de seu entorno e da natureza do tempo, transformando e experimentando outras abordagens do ‘artístico’.

²⁰ George Brecht explicitou que estes eventos poderiam existir no mínimo de quatro formas: como ideia, partitura, processo e produto. Entretanto, suas instruções, como ondas a se espalhar, são como sementes aladas a germinar nos solos mais distintos, resultando em diversas interpretações e atualizações que continuamente movimentam o próprio fluxo do evento, além de seus participantes e entorno.

Assim, a exposição dos *cartões de eventos Fluxus* não precisa necessariamente ocorrer num ambiente expositivo nem tampouco se submeter ao vigor museológico, cuja meta freqüente é a da perenidade²¹. Estes enunciados, que podem aparecer em livros, catálogos, pequenos objetos, correspondências, postais, placas, etc., adentram em circuitos vivos²². Apesar de seu fluxo também parecer retido em coleções e museus de arte, numa paralisação que quase os empalha como objetos raros de um outro tempo, quando sua instrução afeta o visitante, sua potência é retomada e tais cartões voltam a estar no ciclo da vida.

Esses *Eventos*, como conceitos para se adentrar e compreender Fluxus, podem encontrar, em suas atualizações, um modo de expansão assim como suscitar outros pressupostos para se pensar o campo sensível aos quais a arte está ligada. Mas é o próprio fluxartista Ben Vautier que sinaliza o quanto, muitas vezes, a condução dessas composições possibilitadoras de mudanças na concepção de arte se torna algo dirigido e controlado ao explicitar o desejo de ser endossado pelo *métier* e/ou de ser por ele preferido. Vautier alerta para um tênue limiar entre esta produção Fluxus, cujas ações são ágeis e podem ser realizadas por qualquer pessoa, até mesmo sem saber, e certa delimitação que transparece

²¹ Hans Belting diz que de fato um conceito de “evento” tomou o lugar da obra de arte modificando drasticamente os polos da História da Arte e dos Museus de Arte com que esta última se relacionava; seu caráter efêmero desmonta com o museu “[...] como símbolo de um lugar inalterável e de tempo suspenso”. (in: BELTING, Hans. A História da Arte no novo Museu. O fim da História da Arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 141).

²² “Algumas das instruções dos Eventos [Fluxus de outrora] migraram para alguns cartões. As partituras dos eventos não migraram simplesmente para os cartões pois existiam ao vivo e posteriormente foram transcritas. Esta é a verdade de alguns eventos, mas os cartões reproduzem suas partituras [instruções]. Às vezes, os cartões estão nas ‘Fluxboxes’. Os cartões reproduzem as instruções. As instruções [como uma partitura] frequentemente vêm antes, como a música. [...] As instruções foram publicadas de diferentes formas. A forma de circulação mais rústica nunca foi em cartões contidos em caixas, mas sim em coleções publicadas. George Maciunas circulou diversos destes cartões em seu ‘Fluxfest Sales Sheet’. Dick Higgins publicou-as através de muitas coleções do ‘Something Else Press’. Artistas geralmente as compilaram e circularam em suas próprias coleções como bem entenderam. Diferentes editores também as organizaram em diferentes tipos de edições, às vezes como projetos especiais; outras vezes, como catálogos de exposição.[...]As instruções dos Eventos propõem uma experiência ao leitor. Elas propõem uma experiência mas não são necessariamente uma experiência Fluxus. São experiências. [...] A ideia explícita das instruções dos Eventos é que alguém pode usar as instruções para realizar o trabalho. Isto é comparável ao modo como alguém usa uma partitura de Mozart ou de outro compositor. Qualquer pessoa pode usar as instruções para realizar [to perform] o trabalho.” (in: LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. Fluxus em museus: museus em Fluxus. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH – UNICAMP, 2009. p. 264).

quando, por exemplo, o ego de artista é realçado por meio das designações de autorias individuais.

[...] São composições curtas, não longas e com 30 ou 15 minutos. No máximo 15 minutos, máximo, máximo. Eu prefiro as de um minuto. Quando alguém entende a mensagem como música. Ou joga água na cabeça, ou limpa o piano, empurra o piano, e outras composições curtas. Umas 30 instruções curtas são para mim perfeitos conceitos Fluxus. Existem também os concertos de La Monte Young. Um concerto de La Monte Young é ficar por quatro horas fazendo AAAAAAAAH. Isto não é Fluxus, é La Monte Young. Há também os concertos de Ben Vautier: "sente-se", "olhe para mim" por horas. Falar AAAAAAAAH por horas. É muito ego. Isto é um concerto de Ben Vautier, um concerto de La Monte Young, mas não um concerto Fluxus. Um concerto Fluxus é para divertir as pessoas, é para ser legal, mas também novo e musical. Porque apareceram novos sons como quando se queimaram os jornais. Os participantes que os queimaram ouviram uma música antes nunca escutada. Eles ouviram uma música nunca antes contada num teatro. Música e teatro ao mesmo tempo em divertimento. Alguém mostra uma música que pode ser curta ou longa. Quando ela é muito longa, é devido ao ego que vem à tona.²³

Considerando então que tais *cartões de evento/cartões-partituras* Fluxus foram criados para serem acessados, ampliados e acionados em (*auto*)poiesis, cuja expansão ocorre enquanto seu enunciado estiver ativo, as coleções, mostras e museus que os possuem podem, se desejarem, tomá-los como experiência que fornece germinação contínua de relações entre acervo, artista-visitante e instituição. Relações que acontecem também em potência, afrouxando engessamentos físicos e comportamentais ao acolher seu público como elemento ativo numa visita criativa e proporcionadora de uma atividade orgânica e retroalimentadora. Este espaço institucional em potência torna-se, assim, “[...] mais líquido, [...] uma continuação de eventos [...] os quais nunca acabam”²⁴ e a institucionalização poderá ser então um dos campos a construir uma história compartilhada, oferecendo às gerações o que foi designado por herança a partir das relações que estabelece com o presente e com a vida que cada um (visitante, leitor, museólogo, historiador, educador, crítico, etc.) traz consigo. Sendo assim, Fluxus não dependerá do fetiche material,

²³ In: LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. *Conversas Ana Paula Lima e Ben Vautier. Tudo pelo Ben*. Florianópolis: Parêntesis, 2009. p. 20 e 21.

²⁴ In: TIRAVANIJA, Rirkrit. To no longer operate... What do you expect from an art institution in the 21th century?/ Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle? Paris: Palais de Tokyo, 2003. 3. ed. p.24.

mas de mecanismos orgânicos e *poïéticos*. Será, novamente, o que permanece em sua gênese como o silêncio cageano²⁵, repleto de informações e fluindo constantemente.

Tomando seus *cartões de eventos* como potência a germinar, frutificando-se em outras *sementes Fluxus*, estes abrem caminhos para as próprias instituições, transformando suas exposições em estufas mantenedoras e promotoras de intermitentes criações. Em correlação ao sistema Fluxus de produção e difusão da arte=vida=arte, as mostras como plataformas de práticas vivas ofertarão outras possibilidades de trato e significação para a rede artística visando a desconstruir hábitos e práticas museológicas estanques²⁶.

²⁵ Em 29 de agosto de 1952, David Tudor apresentou em Nova Iorque a composição 4'33", de John Cage, a qual consistia em permanecer, frente a um piano, com suas mãos distantes das teclas de tal instrumento e conferir por três vezes um relógio até que se desse o término do intervalo temporal que intitula tal peça. Neste modo tão particular de 'tocar', a sonoridade oferecida é a soma dos ruídos inesperados provocados e existentes durante a apresentação, indicando que o silêncio, como o som, é repleto de informações sonoras e de acaso. Posteriormente, convicto dessa descoberta, John Cage declarou: "Minha peça favorita é aquela que ouvimos o tempo todo se estivermos em silêncio" (In: GOLDBERG, Roselee. Arte viva: c.1933 à década de 1970. A arte da performance. Do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 116).

²⁶ Em 1993, Hans Ulrich Obrist, Christian Boltansky e Bertrand Lavier, conversando sobre as várias instruções que surgiram nos anos 1970 e as maneiras que as aplicavam em vários trabalhos (inclusive atribuindo a estas uma analogia com partituras musicais, remetendo ao "Grapefruit. A book of Instructions and Drawings by Yoko Ono", 1964), resolveram pôr em prática um projeto com as diretrizes de desafiar o que governava a absorção dos trabalhos artísticos contemporâneos, bem como o local imaculado de sua institucionalização. Batizado de "Do it", não se limitou a ser unicamente um catálogo-exposição, mas aconteceu como mostra no Ritter Kunsthalle em Klagenfurt, Áustria, a partir de 1994, seguindo para vários outros locais, entre eles 25 espaços expositivos norte-americanos. Atualmente, pode ser acessado pelo sítio eletrônico www.e-flux.com, prosseguindo, sem controle, como exposição em processo. É "[...] uma exposição de descrições de faça-você-mesmo e as instruções de procedimento [que] queria misturar contribuintes de diversas gerações, diferentes culturas e de diferentes disciplinas e cujos parâmetros deixariam todos os contribuintes perfeitamente iguais no uso das instruções; [...] [uma exposição] que possa ser interpretada e renovada a cada vez." (In: OBRIST, Hans Ulrich. Introduction. Do it. Nova Iorque/ Frankfurt: e-flux/ Revolver, 2004. p.9). Correlata a essa proposição, realizou-se no Brasil o projeto "PF (por fazer)" e seu desdobramento "to be done", ambos de 2006, como ativação de circuitos para além dos espaços circunscritos de museus e galerias. Curada por Regina Melim, esta 'exposição portátil' é formada por instruções textuais ou imagéticas de vários artistas, tendo como suporte um bloco de notas (como os usados na emissão de faturas comerciais), com folhas duplas destacáveis para a versão brasileira, ou acessado pela internet (podendo ou não ser impresso) numa versão londrina. Assim como "Do-it", este bloco-exposição fica em movimento devido à sua página destacável, enquanto sua versão fixa continua como participante de uma coleção como a da "Pinacoteca do Instituto de Artes" (Porto Alegre) onde o conjunto está resguardado como acervo.

Cartões de eventos a convidar e retomar a festa Fluxus

Para esse Fluxus vivo, desenvolvemos o projeto poético “*Fluxus em museus em fluxus*” como fruto de nossa reflexão, permeada pelo debate que iniciamos entre 2004 e 2009 durante nosso doutoramento. Impulsionados pelo debate entre Fluxus e instituições, reproduzimos o enunciado de alguns *cartões de eventos Fluxus* de outrora em pequenos pedaços de papel, de modo muito semelhante à sua aparência original, reunindo-os em blocos. Estes novos e multiplicados *cartões de eventos* foram oferecidos ao público em regiões fronteiriças, como portarias e guichês de museus, para serem levados pelo visitante numa proposição de autoria coletiva. Reproduzidos, seus enunciados retomam sua condição de compartilhamento e mobilidade, somando-se às interferências do acaso, da vida e da memória de cada usuário. Voltando a percorrer lugares de mesclas, de interstício e trânsito entre o público e privado, entre arte e antiarte, nem fora do espaço expográfico nem junto dos objetos artísticos expostos, ‘*fluxus em museus em fluxus*’ se dá neste lugar intermediário, favorecendo e estimulando uma fresta nos comportamentos padronizados que usualmente são reproduzidos pelas pessoas, seja as que visitam, seja as que preservam itens institucionalizados. Retomando sua condição fronteiriça, as instruções Fluxus se recarregam e se abrem em potência à contaminação entre arte e vida que lhes foi tão pontual nas décadas de 1960 e 1970. Podendo ser manipulados e levados pelo visitante, libertos da proteção das vitrines ou do endosso de etiquetas técnicas, esses novos *cartões de eventos devolvem* às instruções Fluxus a possibilidade de estar novamente ativas e na circulação nada premeditada ‘*do curso de um rio*’.

A partir de 2008, aplicamos esta experiência. Tanto no balcão de entrada do *Musée d' Art Contemporain* (MANCO de Genebra), quanto da *Galeria Augusto Fidanza* (MAS de Belém), foram deixados esses novos cartões. Eles chegaram a se confundir com alguns folhetos informativos distribuídos gratuitamente aos visitantes. Para dispersão, bem como para adotar um comportamento viral frente a hábitos museais, estes novos *cartões de eventos Fluxus* foram oferecidos por um mês, provocando as

mais heterogêneas reações: muitas pessoas se contentavam em somente ler os enunciados e devolvê-los ao balcão ou confirmavam com a equipe técnica se era possível mesmo levá-los consigo para fora da instituição. Apesar de não sabermos se o público realizou tais *Eventos*, ao menos na sua imaginação, acreditamos que se instituiu algum atravessamento na membrana protetora institucional. Assim como ‘a água num leito de rio’, Fluxus (re)vive sua proposição de movimento e mudança contínua entre coisas e pessoas. Atualizando-se de forma única, como uma festa, Fluxus recoloca a troca e a comunicação entre instituição e vida. Fresta, interação e porosidade a fomentar também um ‘museu em fluxo(us)’; estrato a permear fronteiras, estando simultaneamente dentro e fora dos museus: *fluxuSemmuseuSemfluxus*.

‘*fluxuSemmuseuSemfluxus*’ pode ser a metáfora deste movimento: a proteção daquilo cujo sentido se dá pela metamorfose e contato, pela afetação do outro, tornando-se vida e memória.

Em maio de 2009, ‘*fluxusemmuseusemfluxus*’ foi apresentado como exposição e palestra no espaço *Contemporão*, em Florianópolis²⁷. Neste espaço híbrido, com particularidades a contribuir com nosso projeto, entre elas a proposição de ser um local investigativo da performance e da produção contemporânea experimental, alguns *cartões de eventos* Fluxus, refeitos, foram disponibilizados sobre uma mesa na forma de pequenos papéis a serem escolhidos e levados pelo visitante. Localizada junto ao jardim e inserida num espaço residencial no bairro de Trindade, sua sala expositiva possui forma trapezóide. Sua face frontal é composta por duas portas que se abrem, explicitando tal cômodo e estabelecendo contato direto com uma área de convívio e de palestras. Devido a esta condição espacial particular, ‘*fluxusemmuseusemfluxus*’, no *Contemporão*,

²⁷ O *Contemporão Espaço de Performance* é uma entidade que se debruça sobre a pesquisa da performance e seus desdobramentos desde 2009. Localizada em Florianópolis, próximo da *Universidade Federal de Santa Catarina*, e coordenada por Yiftah Peled e Elaine de Azevedo, apoia uma produção experimental e contemporânea a fomentar “[...] uma densidade poética desafiadora.” (Disponível em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>. Acesso em: 30 ago. 2009).

assemelhou-se às *caixas-anuários Fluxus*²⁸ nas quais havia variados trabalhos dos fluxartistas (incluindo algumas instruções) organizados a partir de 1963 por George Maciunas. A imersão nesse ambiente íntimo do *Contemporão*, bem como o encontro de pessoas a usufruir tanto dos próprios cartões refeitos quanto da descontração, imprevisibilidade, conversa e acalanto do vinho-quente numa noite fria, construíram uma atmosfera acolhedora semelhante à de uma festa²⁹. Os visitantes serviram-se das instruções de outrora, tanto para si quanto, como uma rede, para prosseguir com a dispersão/contaminação/ação³⁰.

A condição nômade implícita em ‘*fluxuSemuseuSemfluxus*’ permite que esse próprio trânsito seja seu motor; ao se distanciarem das cúpulas e vitrines museológicas protetoras, voltam, num modo descontrolado, a se confundir com a vida de onde seus conceitos e proposições foram tomados.

Como sementes, Fluxus, ‘*fluxuSemuseuSemfluxus*’ são, ao mesmo tempo, um fragmento e um microcosmo de possibilidades Fluxus a ser retomado a qualquer momento. São uma proposta de compartilhamento das instruções Fluxus da década de 1960 e 1970 que, reproduzidas sob a forma de cartões, são ofertadas ao público para levá-las consigo e, se quiser, usufruí-las com outras pessoas em outras ocasiões. Assim, nem cobertos por vitrines ou junto de etiquetas técnicas, esses novos ‘cartões de eventos’ trazem, para as instruções Fluxus, a possibilidade de ser novamente ativas e estar em circulação reforçada pela denominação ‘*fluxus em museus em fluxus*’. Os

²⁸ Para se formar edições coletâneas autorais ou as ‘Caixas-anuário Fluxus’ [*Fluxus Year Box*], no quinto boletim Fluxus, (1963) George Maciunas convida alguns fluxartistas a participar descrevendo sua proposta: “As Caixas-Anuário Fluxus incluirão, sempre que possível, as obras completas de um autor, que estarão contidas dentro de uma caixa que será perpetuamente renovada e expandida desde que o autor esteja vivo e produzindo novos trabalhos. [...] Juntamente com as caixas-anuário Fluxus, essas edições especiais devem formar uma biblioteca significativa de boas coisas sendo feitas ultimamente, uma espécie de armazém dos dias de hoje.” (in: MACIUNAS, George. *Boletim Fluxus* nº 5, janeiro 1963. s.p.).

²⁹ Festa que faz lembrar as possibilidades da arte como atividade ainda informal, temporária e mutável, nas possibilidades da arte como festa, comemoração, troca e encontro. Festa como a retrospectiva de Fluxus na Bienal de Veneza, conforme declaração de Ben Vautier no filme “*The Misfits – 30 years of Fluxus*” de Lars Movin. Festa e Festival, palavras de uma mesma raiz, carregando consigo música, dança, comidas, ação, improviso, transformação e diversão, entre outros – sendo problemático definir se esta festa não se transformou numa pálida encenação de si mesma.

³⁰ Ver imagens em <http://www.dobbra.com/contemporao/fluxus.htm> (acesso em 30 agosto 2009).

cartões são colocados em lugares comuns onde se mesclam vozes do público às do sistema, entre arte e antiarte. Também se submetem às interferências do acaso, tornando-se multiplicadas e ao mesmo tempo singulares. Esta sua condição incomum permite, enquanto alguns de seus originais cunhados como obras de arte já fazem parte de coleções e acervos institucionais, prosseguir com ‘fluxus em museu’. Mas, ao atuarem ainda de modo deslocado e sem compromisso de atender às exigências patrimoniais, são fluxo sem museu. Nesta dubiedade, seu enunciado atua como um vírus e sua atualização, como um fractal que, colocado em situações fronteiriças, como um interstício, discute também a [comunic]ação institucional. Voltando a circular, ‘fluxuSem museuSem fluxus’ abre poros e se recoloca no ‘curso do rio’ a provocar oxigenações, movimentos e diálogos.

Provocando esse trânsito arte=vida=arte vital para Fluxus, colocamos em agosto de 2008 e 2009 ‘fluxuSem museuSem fluxus’ diretamente em locais de passagem, como pontos de ônibus e estações de metrô de Saint-Jean-de-Tholome e Paris (ambas na França), assim como nos de Berlim (Alemanha). Próximo dos corrimões e de outros cartazes informativos, esses reproduzidos *cartões de eventos Fluxus*, que poderiam ser levados pelos passageiros, criaram um ruído no cotidiano: ruído a proporcionar descobertas como a do silêncio cageano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, Hans. **A História da Arte no novo Museu. O fim da História da Arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BLOCK, René; KNAPSTEIN, Gabriele. **A long tale with many knots. Fluxus in Germany 1962 – 1994.** Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (IFA), 2002.
- FILLIOU, Robert. **El arte lo que hace la vida más interessante que el arte. L'art est ce qui rend la vie plus interessante que l'art.** Quebec: Les Éditions Intervention, 2003.
- GOLDBERG, Roselee. **Arte viva: c.1933 à década de 1970. A arte da performance. Do Futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002.

HONORÉ, Vicent (org.). **What do you expect from an art institution in the 21th century? Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?** Paris: Palais de Tokyo, 2003.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. **Conversas Ana Paula Lima e Ben Vautier. Tudo pelo Ben.** Florianópolis: Parêntesis, 2009.

_____. **Fluxus em museus:** museus em Fluxus. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH – UNICAMP, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. Introduction. **Do it.** Nova Iorque/ Frankfurt: e-flux/ Revolver, 2004.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. **Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ROBINSON, Julia. *George Brecht: Events.* A retrospective. Colônia: Museum Ludwig, 2005.

ZANINI, Walter. **Catálogo Geral da 17ª Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.