

Tempo zero

JINDRICH CHALUPECKY

1. Del movimento Fluxus, così battezzato agli inizi degli anni '60, si parla spesso come di un neodadaismo. E' vero e insieme falso. Fluxus è nato in modo spontaneo e in una situazione diversa da quella di Dada; è importante proprio perché non ha imitato nulla. E d'altro canto è analogo a Dada per molte ragioni, testimoniando come i sentimenti e le idee che hanno provocato Dada restino attuali.

Le origini di Fluxus possono risalire ai corsi di John Cage su « la composizione della musica sperimentale », tenute alla *New School for Social Research* a New York nel 1956-58. Vediamo alcune fotografie di questi corsi nel libretto di Al Hansen sugli happenings e « l'arte dello spazio-tempo » (1). John Cage, sorridente, dirige una composizione di Hansen: gli allievi non hanno altri strumenti musicali che non siano giocattoli. Sono George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Allan Kaprow, Al Hansen; nessuno di loro è musicista, sono scrittori, artisti, scienziati... Strano corso di composizione musicale! Higgins, Hansen e Kaprow hanno ammesso l'importanza di questo insegnamento per loro. La più breve e chiara formulazione l'ha data Brecht: « con la sua vita, il suo modo di vivere, (Cage) è stato per noi il grande liberatore » (2).

Non era affatto la tecnica della composizione musicale che Cage insegnava, foss'anche « sperimentale », ma qualcosa di molto diverso: una disciplina spirituale, l'attenzione a tutto il divenire, l'apertura su tutto quanto accade nel nostro grande universo, l'amore dell'essere nella sua imprevedibilità sovrumana e sovrarazionale. Da ciò discende il principio di casualità così caro a Cage. Ciò non comporta la caduta nel caos primordiale, ma permette al contrario di svelare la struttura nascosta del cosmo. E se Cage ha applicato questo principio sistematicamente alla creazione dell'opera d'arte, è stato solo per scoprire questa struttura nelle sue condizioni specifiche, e in questo modo fare, come ha detto, « una sorta di stazione sperimentale dove cercare di vivere » (3). Kaprow ha così indicato l'importanza di queste tecniche: « conducono alla soglia in cui l'estetica, l'etica, la religione e la vita per sé non sono più discernibili » (4).

Per Cage l'elemento primario è il tempo. Tuttavia, ha cercato egli stesso di applicare le sue idee alle forme spaziali: già nell'estate 1952, al *Black Mountain College*, aveva concepito con

alcuni amici un avvenimento al contempo musicale, poetico, pittorico, cinematografico e coreografico. Anche per gli allievi di Cage alla *New School*, era facile applicare i suoi metodi per creare nuove strutture con materiali non musicali; tanto più che scoprivano simultaneamente tendenze simili nell'ambiente degli altri giovani artisti di New York.

L'anno 1958 è la data di nascita dell'*happening* — sviluppo dell'*assemblaggio* e dell'*environment nel tempo*, come l'ha definito con precisione il suo inventore, Kaprow. Il nome di happening venne impiegato da Kaprow solo l'anno seguente; quello stesso anno, George Brecht comincia a fare uso della parola *event* per designare « una esperienza totale, multisensoriale »; in seguito sviluppa questi eventi in testi brevi, consistenti di poche parole, che dovevano servire « alle piccole illuminazioni (*enlightments*) destinate ad essere comunicate ai miei amici » (5); Hansen parla di *time/space art*; Jackson Mac Low e Dick Higgins applicano i metodi della casualità, il caso, alla poesia e al teatro.

Si forma così alla fine degli anni '50 a New York un movimento multiforme: giovani musicisti e poeti, artisti e danzatori e attori, s'incontrano e cominciano a ricercare in comune le possibilità di fare conoscere la loro arte, del tutto insolita. Si ritrovano specialmente nelle gallerie d'avanguardia, come la Reuben Gallery, la Judson Gallery e la AG Gallery. Questa era diretta da George Maciunas: con lui doveva apparire sulla scena un personaggio che avrebbe svolto un ruolo importante negli anni a venire.

2. Maciunas, organizzatore entusiasta e sempre devoto alla causa comune, fu costretto a chiudere la sua galleria e a lasciare gli Stati Uniti per l'Europa. In Germania, Maciunas incontra i gruppi de l'*Action Music* e del *dé-coll'age* che si sono formati dal 1959 intorno al coreano Nam June Paik e al tedesco Wolf Vostell, ed altri, compresi alcuni americani in visita in Europa — fra i primi sono Higgins e la moglie Alison Knowles. Si allineano tutti. Maciunas inventa il nome *Fluxus* e comincia ad organizzare i *Festa Fluxorum*, cicli di rappresentazioni abitualmente chiamati concerti, ma che rassomigliano piuttosto, per la diversità dei loro programmi, ai vecchi cabarets espressionisti e dadaisti.

Maciunas cominciò nel 1962 a Wiesbaden e continuò ad organizzare festi-

vals in Germania, Danimarca, Svezia e Francia. Parallelamente, rappresentazioni similari ma sotto nomi differenti si svolgevano a New York; la più importante fu *Yam Festival* (dove *yam* sta per *may*) organizzata da George Brecht e Robert Watts, e durata per tutto il mese di maggio 1963. Maciunas sognava di preparare una tournée intorno al mondo, ma nel 1963 era nuovamente a New York per consacrarsi in seguito anzitutto all'attività di editore.

Dopo l'inizio delle manifestazioni collettive del gruppo nella galleria di Maciunas a New York, il compositore La Monte Young riunì i materiali per fondare una rivista che avrebbe dovuto chiamarsi anch'essa *Fluxus*. Poiché la rivista non fu realizzata, Young e Mac Low ne trassero un quaderno intitolato *An Anthology* (pubblicato a New York nel 1963), che resta il principale documento del movimento. Maciunas, tornando all'idea di una pubblicazione regolare, cominciò a fare apparire il *Fluxus Yearbox*. Il primo è datato 1962-64, il secondo e ultimo non compare che nel 1968. Wolf Vostell redigeva assai più regolarmente in Germania i quaderni antologici del suo *dé-coll'age* (dal 1962), che divenne così l'organo di Fluxus.

An Anthology fu pubblicata a buon mercato e secondo la grafica caratteristica di Maciunas. Per le sue edizioni successive, Maciunas ha scelto la forma originale della scatola: scatola contenente testi stampati su carta, fogli volanti e rotoli, insieme con films e piccoli oggetti. Ben presto il suo interesse per un'originale forma di presentazione prende il sopravvento e le sue edizioni d'avanguardia diventano sempre più una produzione di ninnoi.

Nel 1964, Higgins, che era tipografo, fonda una propria casa editrice, la *Something Else Press*. Comincia con la pubblicazione delle sue composizioni, *Jefferson's Birthday*, accompagnate da un testo importante sugli inizi di Fluxus, *Post-Face*. Negli anni seguenti dà alle stampe una bella serie di libri scritti da lui e dai suoi amici, insieme con la meritoria riedizione delle opere di Gertrude Stein. Ma di recente Higgins ha spedito un avviso listato a lutto così concepito: « Something Else Press - 1964/1974 ».

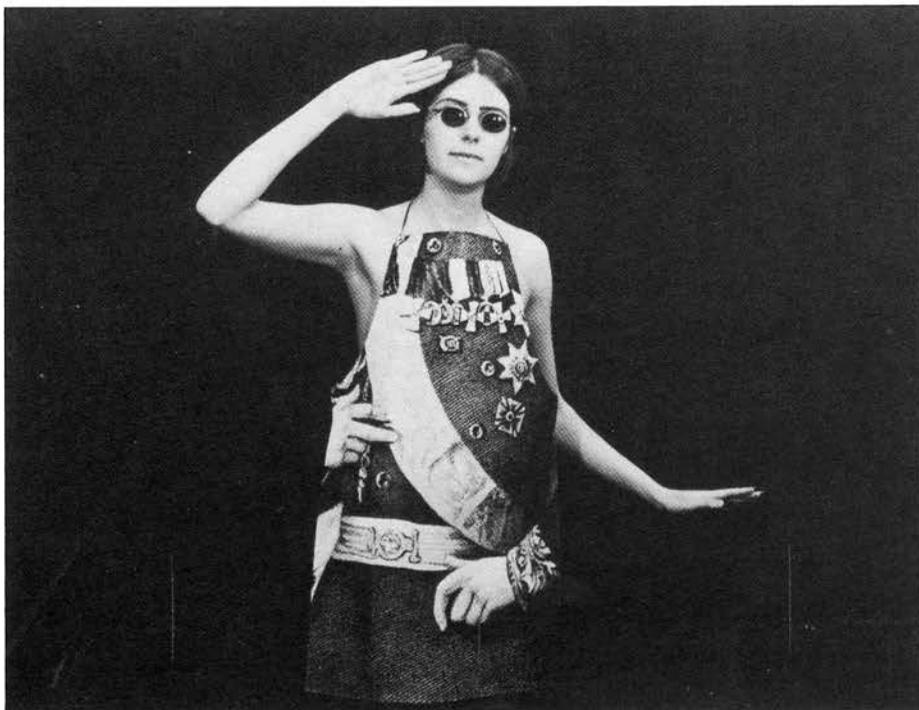
Nel 1970 Harald Szeemann ha organizzato a Colonia una grande mostra di *Happening & Fluxus*. Erano esposte parecchie centinaia di documenti, e decine di artisti potevano approfittare dell'occasione per organizzarvi le loro mostre,



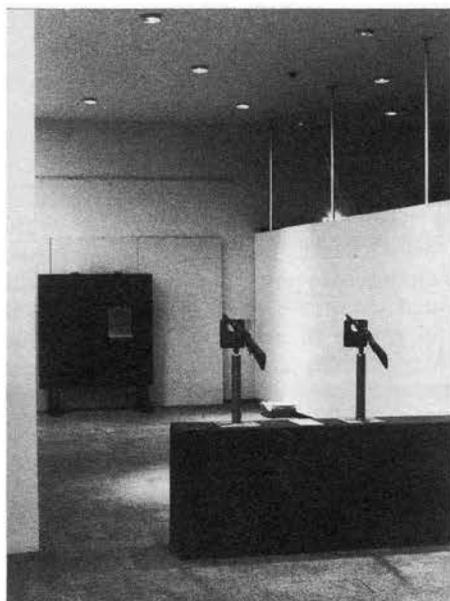
Joe Jones esegue *Haircut*, Kornblee Gallery, New York, nell'ambito dello Yam Day Festival, organizzato da Brecht & Watts.

George Brecht esegue il *Paper Piece* di Ben Patterson, performance di 36 ore. Yam Day, May 11-12, 1963.





1



2



3

4



1 - *Apron for Implosions*, 1967, (con George Maciunas).

Esposizione Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein, novembre 70 - gennaio 71. Courtesy Archiv Sohm:

2 - Dick Higgins, *A thousand symphonies*.

3 - Al Hansen.

4 - Charlotte Moormann, *Concert Fluxus*.

nella pagina accanto:

1 - Robert Filliou.

2 - Wolf Vostell, *Salade*.

3 - Flux-shop.

i loro ambienti o happenings personali. Il catalogo, preparato dal collezionista e archivista Hans Sohm, resta un modello del genere. L'esposizione, tuttavia, è completamente fallita. « Le attività degli artisti nel loro svolgimento furono in gran parte una prova negativa, se non un fallimento », ammise Szeemann, e il pubblico reagì a malapena (6).

Il caso di Dada si ripete fino alle sue ultime conseguenze. La storia di Dada finisce con la rappresentazione del *Relâche* di Picabia e Satie nel 1924. Ma a quella data era già divenuto anacronistico. Doveva passare un quarto di secolo, prima che la sua portata potesse essere riscoperta. Lo si considerava come un episodio futile e senza conseguenze; si rivelò invece un punto di partenza di tutta l'evoluzione dell'arte moderna tra le due guerre. Similmente, il movimento Fluxus — gaio, irresponsabile e colmo di speranze come già Dada — venne sostituito da tendenze artistiche estremamente gravi e serie, sempre più disperatamente noiose. Non si parla più tanto di Fluxus, così come non si parlava più di Dada. Ma questa stessa dimenticanza, questo silenzio, sono significativi.

Fluxus non costituì mai un gruppo chiuso. Maciunas cercò di farne una società internazionale, con un presidente — lui stesso — numerosi vicepresidenti regionali e un comitato centrale, ma questo avveniva nel 1964, quando i tempi eroici di Fluxus erano già alla fine. E' persino difficile fare un elenco esatto degli artisti che parteciparono a Fluxus. Alcuni vi aderirono per anni, altri fecero solo brevi apparizioni. La pubblicazione più importante di Fluxus resta *An Anthology*: vi si leggono dei nomi a quei tempi per lo più sconosciuti, ma ben presto divenuti importanti. Oltre a quelli già incontrati nella scuola di Cage, tranne Kaprow, vi si trovano i nomi di compositori come Earle Brown, Toshi Ichihyanagi, Christian Wolff, Richard Maxfield, La Monte Young, di artisti come de Maria, Morris, con le « dance constructions », Ray Johnson, Yoko Ono, gli autori di eventi come Paik. Quello che ancora più importa è che — nel saggio di Henry Flynt — si parla per la prima volta di « concetto d'arte », che Walter de Maria vi propone « Art Yard », « La cour de l'art », primo esempio di quanto più tardi verrà chiamato « earth art », e che La Monte Young vi pubblica le sue composizioni dell'anno 1960, come quella della sola quinta Si - fa diesis « da tenere a lungo ». Il titolo di questa antologia rende in maniera particolarmente espressiva l'importanza delle intenzioni del gruppo. Non lo si cita mai per esteso, perché occupa due pagine intere: *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural disasters, Plans of Actions, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance, Constructions, Mathematic Composi-*

tions: un'antologia di operazioni casuali, arte concettuale, anti-arte, indeterminazione, improvvisazione, lavoro senza significato, disastri naturali, piani d'azione, storie, diagrammi, musica, poesia, saggi, costruzioni di danza, composizioni matematiche.

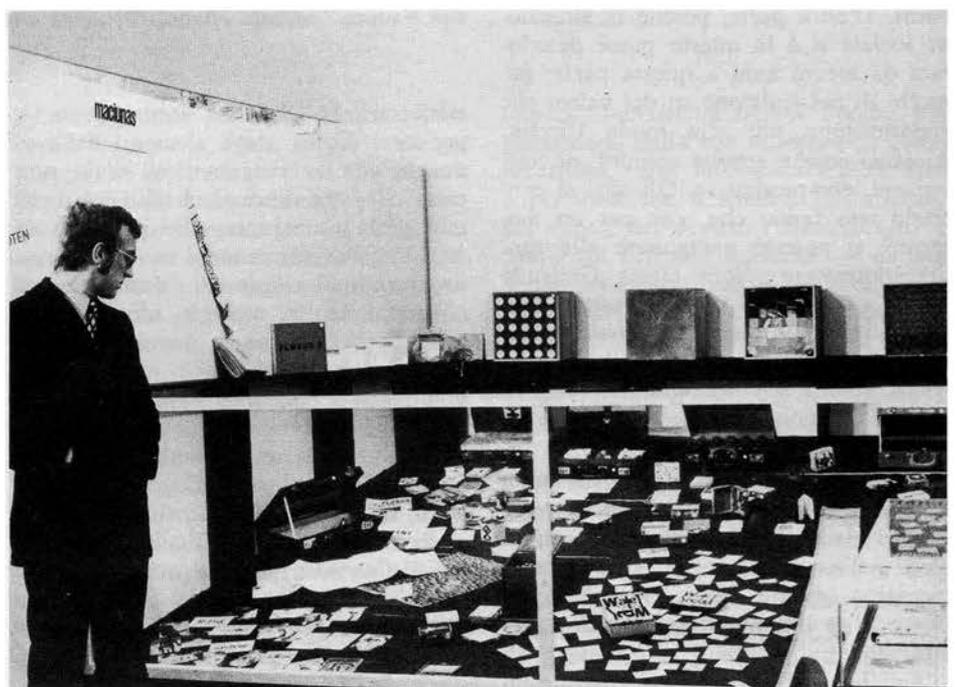
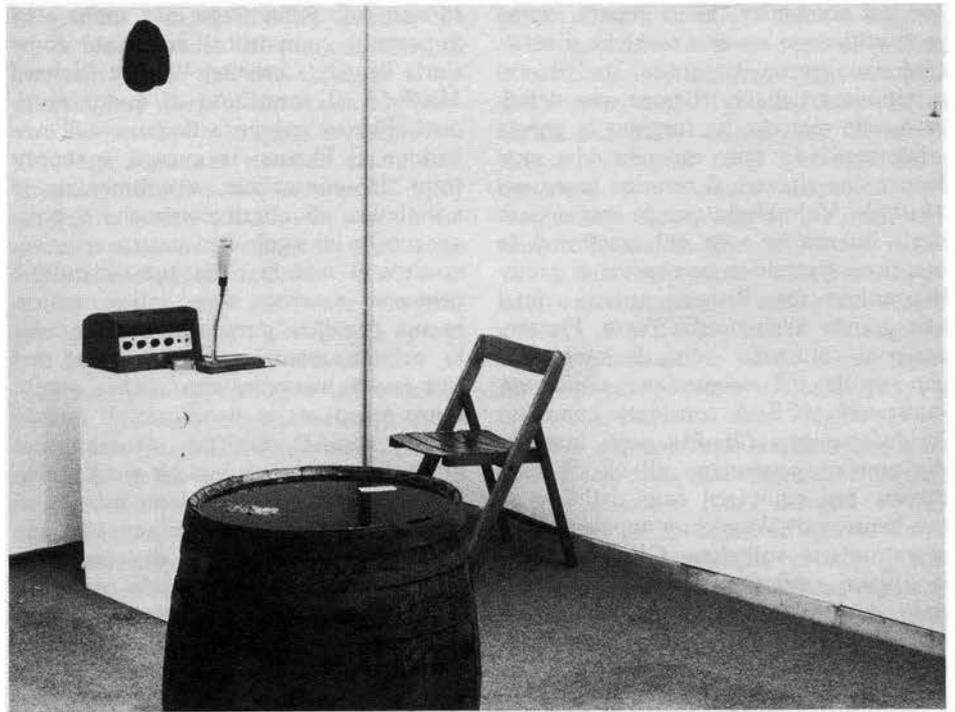
Questo elenco non può considerarsi un programma teorico. « Non esiste in Fluxus alcun tentativo di accordarsi su fini o metodi — fa notare George Brecht, uno dei personaggi più rappresentativi di Fluxus — individui che avevano in comune qualcosa di indefinito si sono accorti spontaneamente che le frontiere dell'arte sono più vaste di quanto convenzionalmente possono sembrare, o che l'arte e certe frontiere esistenti da tempo non sono più troppo utili ».

Questo programma vasto e libero fu comunque sostenuto da un sentimento comune molto preciso. Si trattava in fondo della reminiscenza del compito essenziale dell'artista, di rinnovare e mantenere le intime relazioni dell'essere umano con l'universo, e la conoscenza dolorosa che queste relazioni non solo sono minacciate in e da questa nostra società, ma che le stesse forme artistiche che questa società conserva ed onora non sono più utili a questo scopo. Al contrario mettono l'artista, in difficoltà, o fuori strada. La reazione a questa situazione non poteva limitarsi a una revisione dell'ordine formale o a una fuga verso un'anti-arte divertente e provocante. Bisognava rinunciare alla eredità della nostra cultura, abbandonare la nozione tradizionale d'arte, fonderle, spezzare, annullare le forme stabilite, per ritornare alle sorgenti vive della creazione. Non si tratta più di una protesta. Quest'arte non è diventata antitradizionale. E' a-tradizionale.

Tutto ciò comportava necessariamente dei tratti comuni. Il più appariscente fu la minimalizzazione della forma oggettiva dell'opera. Sta sempre a colui cui l'artista si rivolge di realizzare in se stesso l'opera — senza il pubblico la composizione musicale non è che una serie di vibrazioni, una scultura, una forma indifferente. Ma gli artisti di Fluxus, o quelli che vi erano collegati, hanno sistematicamente ridotto la forma esteriore delle opere a qualche suggerimento o consiglio. In molte loro partiture musicali ci sono solo indicazioni frammentarie la cui decifrazione presuppone la partecipazione attiva degli interpreti. Brecht, Watts e gli altri, nei loro eventi, si accontentano di qualche parola o frase, la cui realizzazione non è specificata.

Questa minimalizzazione può portare a una conclusione sorprendente: all'inespressività del tutto impersonale, alla vacuità della forma e del contenuto, in cui la noia diviene nuovo mezzo artistico. In realtà esiste un confronto intenzionale con il vuoto e il suo vertiginoso abisso esistenziale.

Altra conseguenza: o accade che i partecipanti stessi scelgano i materiali



con cui concretizzeranno l'opera, oppure si utilizzano assieme tecniche diverse, tradizionalmente condivise da diverse discipline artistiche. Higgins, per definire questo metodo, ha forgiato la parola « intermedia », non sapendo che non faceva che ripetere il termine usato nel 1910 da Mejerhold per la sua « Casa degli intermedia » in cui trasformò la creazione teatrale in una specie di proto-happenings (8). Bisogna spesso rifarsi alla grande avanguardia russa. Frattanto, o si confonde l'idea di intermedia con quella del wagneriano *Gesamtkunstwerk*, o li si considera come un ibrido estetico » (9). Ma negli intermedia non si accumulano gli effetti delle diverse arti come nel caso dell'estetica neo-barocca di Wagner, e neppure si innesta un'arte sull'altra. Gli intermedia si situano « nel paese di cui non è ancora stata fatta la carta », cioè tra il collage, la musica e il teatro-happening, tra la musica e la filosofia (Corner e Cage) o tra la poesia e la scultura (Emmett Williams, Robert Filliou) (10). Essi non fanno che abbattere le frontiere tra le arti — frontiere per altro artificiali, conseguenza della specializzazione tecnica di artisti e esecutori. Per l'uomo arcaico la poesia, la musica, la danza, le arti plastiche, sono tutt'uno nei rituali.

Ed infine bisogna sottolineare le tendenze segnate dall'antiaristocraticità artistica. Sono il risultato ora degli sforzi per sbarazzarsi delle forme sterili che imprigionano l'arte elitaria, ora del democrazia innato degli americani. Per Higgins è una professione di fede: « Due caratteri molto noti dovrebbero essere considerati i prototipi dei nostri artisti oggi: Faust e Chvéik. Per essere alla moda Faust, bisogna essere terribilmente nobili, lavorare seriamente, preferibilmente la notte, ed essere considerati il più grand'uomo dopo Adamo. La violenza, lo scandalo, l'azione, diventati espressione del bene, assumeranno la forma della rivoluzione-per-la-rivoluzione, che fa implicitamente parte della moda Faust. D'altra parte, poiché la situazione sociale si è in questo paese deteriorata da alcuni anni a questa parte, parecchi di noi insistono su dei valori che appartengono più alla moda Chvéik. Amiamo cose e attività comuni, di tutti i giorni, non-produttive. Gli altri al contrario non fanno che cose per un momento, si potesse paragonare alla santità, potremmo allora citare Gertrude Stein: « Un santo, un vero santo, non fa mai nulla, un martire fa qualcosa ma un vero reale santo non fa nulla, e avrei anche voluto scrivere Quattro santi in tre atti che non facevano mai niente ed era tutto » (11).

Il libro di Jaroslav Hašek sul buon soldato Chvéik è in realtà una grande epopea dada. Ed è curioso constatare come nella visione poetica di Fluxus si incrocino spirito dada, insegnamento Zen e lo sperimentalismo linguistico più rigoroso.

Agli inizi di Fluxus hanno partecipa-

to non solo John Cage, ma anche altri importanti compositori americani come Earle Brown, Christian Wolff e Richard Maxfield. Il contributo di questi musicisti ebbe un'influenza decisiva sull'evoluzione di Fluxus: la musica, e soprattutto la concezione a-sentimentale e a-simbolica di questi compositori, poteva, meglio di ogni altro mezzo artistico, rivelare il mondo nella sua autenticità primaria, a-semantic o anti-semantic, la sua presenza pura come un divenire la cui importanza prima consiste nel suo essere incondizionato, senza scopo, senza senso, senza significato. Il mondo stesso non è che un « meaningless work »; e il « meaningless work » dell'artista sarà la sua perfetta *mimesi* di questo mondo e l'iniziazione alla sua vera natura. La nozione di « meaningless work » coincide al fondo con quella di George Brecht: « chance-imagery », « l'immaginazione aleatoria ». « Il ricet-

tacolo delle forme disponibili all'artista si apre ed abbraccia eventualmente tutta la natura — egli dice — ». E citando Suzuki e Hans Arp: « Quando l'arte si avvicina all'immaginazione aleatoria, l'artista comincia a confondersi con tutta la natura. Tutto quello che crea, illumina la natura, e lui stesso ».

Sarebbe un grande errore paragonare questo sistematico rifiuto di significati a un nihilismo. Al contrario: è la manifestazione dell'apertura senza limiti al mondo e fonte costante di gioia e allegria. Mentre il dada manifestava sovente con le sue attività spogliate di senso il sentimento disperato dell'assurdità della vita, Fluxus praticava, per riprendere l'espressione cara a Nietzsche, « la gaia scienza ».

Lo spirito carnevalesco — per usare il termine felice di Nikhail Bakhtine — si addice meglio a Fluxus della coscienza dell'assurdo. Sarebbe troppo lungo



Ben Vautier, *Concerto Fluxus*, 1971.

analizzare la relazione sorprendente, e per altro logica, degli elementi del carnevale con la religione: all'inizio non sono che una espressione dell'estasi, di una gioia esuberante, che permette di accettare l'esistenza nella sua totalità — implicando il rifiuto di ridurre le cose a sistemi, teorie, teologie, ideologie, regole. D'altronde, se si dimentica questo fondo musicale del mondo carnevalesco, non restano che dilleggio e provocazione. Nella fase tardiva di Fluxus è già difficile trovare un denominatore comune alla spiritualità di Cage o di Christian Wolff e ai divertimenti annunciati da Maciunas come *Vagina Painting*. Al *Toilet seat covered with pressure sensitive adhesive* o allo *Shit-Porridge* e allo *Shit-Manifesto*, mescolati ai proclami dell'arte « produttivista » alla maniera di LEF degli anni venti sovietici,

in cui i motivi artistici dovevano cedere di fronte all'utilità sociale immediata.

Fluxus fu un fenomeno profondamente americano, e la sua direzione si modificò quando vi si unirono parecchi avanguardisti europei, soprattutto tedeschi. Al Hansen parla nel 1966 della differenza tra gli happenings in U.S.A. e in Europa. Da allora questa divergenza non ha fatto che aumentare. « La violenza sembra caratterizzare più gli happenings europei che quelli americani. C'è qualcosa di dolce e poetico, forse di derivazione dal music-hall negli happenings americani. Gli europei sembrano abolire le frontiere e pongono l'accento sul fatto che sono liberi di andare lontano quanto desiderano, mentre gli americani sono più vicini ad un'opera totale con un messaggio o immagine illimitata, all'opposto del simbolismo ».

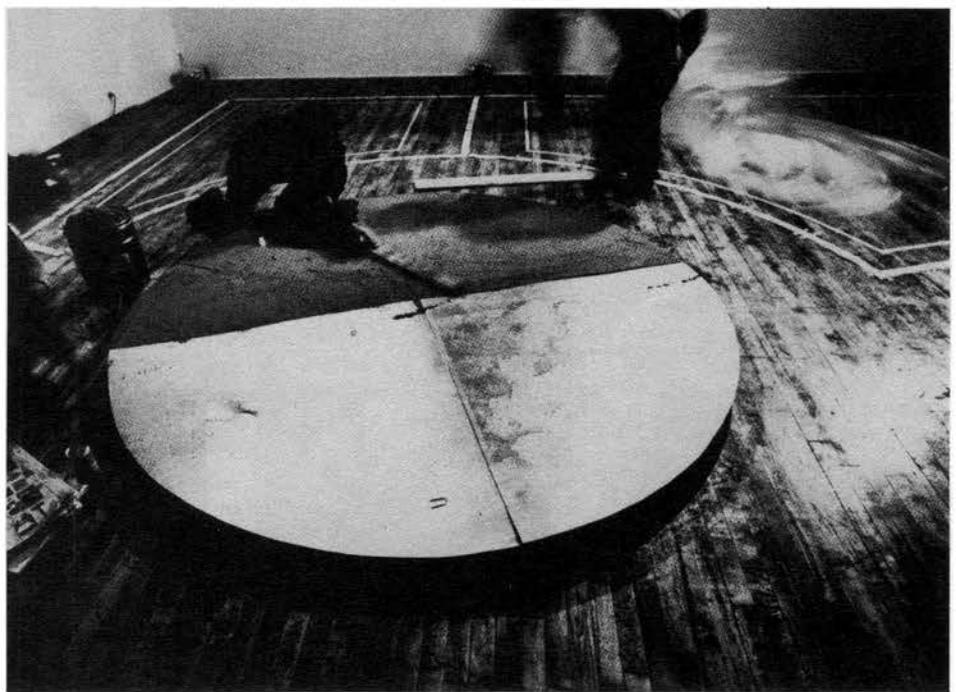
(15). Mac Low, già nel 1963, metteva in guardia Maciunas contro quello che chiamava « dada sadico », in una lettera speditagli dall'America in Germania: « Dà - aiuta - sii utile. La vita, per la maggior parte della gente è *sufficientemente* brutta e dolorosa. Rendila sempre un po' più bella mai peggiore » (16).

Higgins ha battezzato questo indirizzo con il nome di « faustiano ». E proprio da lì ha preso spunto l'evoluzione che ha modificato profondamente i principi di Fluxus. Nel suo periodo di attività più importante, cioè dal 1958 al 1964 circa, il gruppo passò quasi inosservato; ma tanto meno lo si può ignorare oggi. Si continua a ripetere che tutto ciò che pretende oggi di chiamarsi avanguardia è nato all'inizio della seconda metà degli anni sessanta. Ma se si esaminano attentamente le origini delle varie tendenze, si scoprono quasi sempre radici o radichette in o intorno

al gruppo Fluxus: non c'è dubbio che di là derivi l'idea di minimalismo, di concettualismo, dell'arte d'azione e del meaningless work di On Kawara e Hanne Darboven; le rappresentazioni di Charlotte Moorman possono essere considerate come il primo esempio di body art; ed è inutile sottolineare che le numerose varianti di happenings si sono ispirate alle stesse fonti. Ma nello stesso tempo, queste forme nuove cercano sempre più di choccare e terminano spesso con brutalità difformi e morbose.

Fluxus restò al margine della nostra società. Ma reinserendosi nelle strutture e adottata da quella che viene chiamata l'élite della nostra società, l'arte di avanguardia cambia senso. Il metodo di comprensione intima del cosmo degenera in narcisismo; l'introspezione diventa esibizionismo; e la disciplina spirituale cade nel commercialismo puro. « Alles Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf

zarten Füßen », « Ogni Bene è leggero, il Divino corre su teneri piedi »: era per Nietzsche « la prima frase della sua estetica » — e anche l'ultima, dato che fu scritta nel 1888, ultimo anno di lucidità per Nietzsche (17). Ma oggi l'arte moderna è diventata disperatamente wagneriana. Ben Vautier, che degli aderenti a Fluxus in Europa restava il più vicino alla concezione americana originale, espressamente si scosta da Vostell e Beuys. Rimprovera loro le maniere pesanti e pompose; in fondo le sue ragioni sono paragonabili a quelle per cui Nietzsche ha rotto con Wagner (17a). Kaprow già nel 1962 scriveva che nella nostra società « solo successo è di non averne alcuno » (18). Bisogna sottolineare che gli iniziatori di questo movimento hanno abilmente evitato il successo, e soprattutto il successo commerciale. Cosa che non si può dire di molti dei loro epigoni.



Fluxyear/Gemini/1974, 1ª parte: preparativi alla Onnasch Gallery, 15/2/74.

E' anche significativo che i Cechi e gli Slovacchi non abbiano mai accettato le forme mostruose e volgari degli happenings amati in modo particolare dai loro vicini di Vienna. La ragione è sia la mancanza di commercializzazione dell'arte d'avanguardia e del giornalismo che ne approfitta, sia lo spirito tradizionalmente democratico di questo paese. Milan Knížák che ha realizzato le sue « dimostrazioni per tutti i sensi » nelle strade di Praga nell'autunno 1964, senza essere ancora informato dell'evoluzione parallela a New York e in Germania, si concentra da anni sui « rituali molto semplici il cui elemento essenziale è il silenzio ». Alex Mlynářčik che ha iniziato con Stano Filco gli « happsoc », a Bratislava nel 1965, vicini all'arte più tardi chiamata « concettuale », preferisce partecipare con attività attuali

ad allegre feste popolari. Intorno a lui come intorno a Filco si formava un gruppo di artisti tra cui si distinguerà per originalità Jana Želibská. Ella innalza con grande finezza gli atti della vita quotidiana ai fenomeni artistici e realizza riti lirici nel mezzo della campagna slovacca. Infine Ladislav Novák, poeta ed artista, che dal 1964 progetta serie di eventi di uno humor molto personale, ha recentemente realizzato a Brno degli eventi semplici e gai. Restano tutti, senza rendersene conto, vicini allo spirito originale del movimento americano.

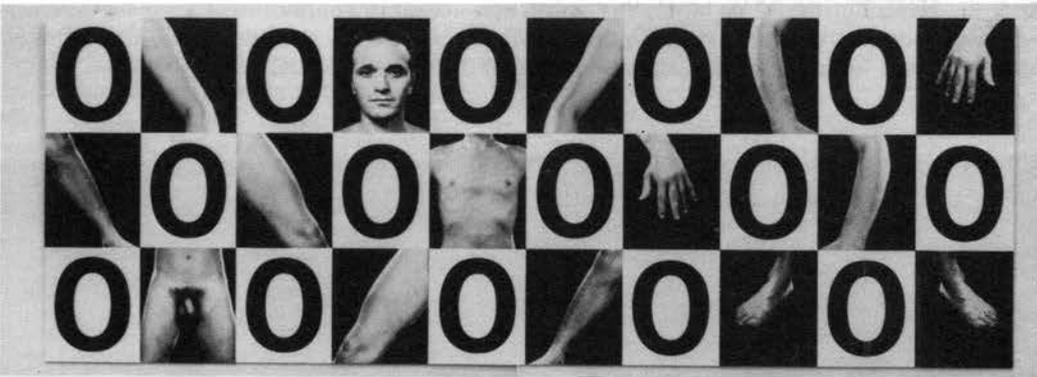
Come nel caso di Dada, le svariate tendenze dell'arte moderna sono confluite per alcuni anni in Fluxus. Il tempo si è nuovamente lacerato e la storia della nostra civiltà è cessata per far posto ad una esperienza primordiale, ossia me-

tafisica: nell'istante in cui l'uomo può discendere, dalla sua esistenza di essere incarnato, verso la coscienza pura. Non è per caso che il simbolo del silenzio, del vuoto, del deserto ritornano così di frequente nell'arte moderna — da Malévitch, Varèse, Cage e Wolff a Pienes, Klein, Rauschenberg o De Maria. Lo scorrere del tempo viene abolito: siamo al « Tempo Zero » (19).

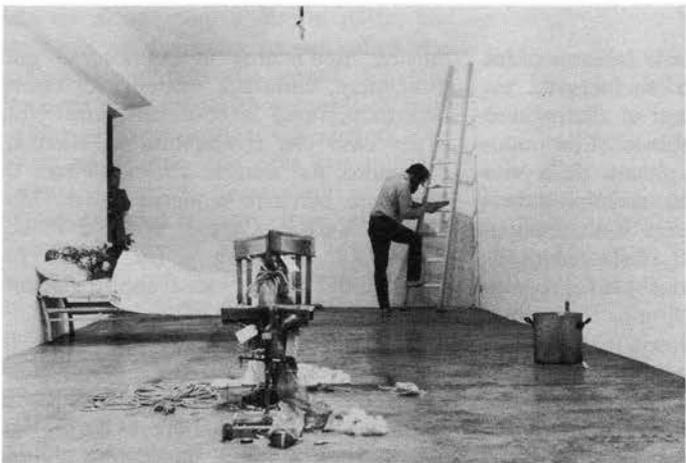
Ma l'opera d'arte non può avere le sue radici che nel mondo e per il mondo, nella storia e nella società come sono e per esse. Se l'opera non è sostenuta dal bisogno imperativo di comunicare, di dividere, di offrirsi, non è altro che un passatempo privato. Questo è sfortunatamente un caso frequente per la produzione attuale di Fluxus o di quello che ne è restato intorno a Maciunas.



Zaj, Walter Marchetti e Juan Hidalgo, *Musica per pianoforte n. 2*, 1961 esecuzione di Juan Hidalgo, Galleria Multipla, Milano, 8 aprile 1975.

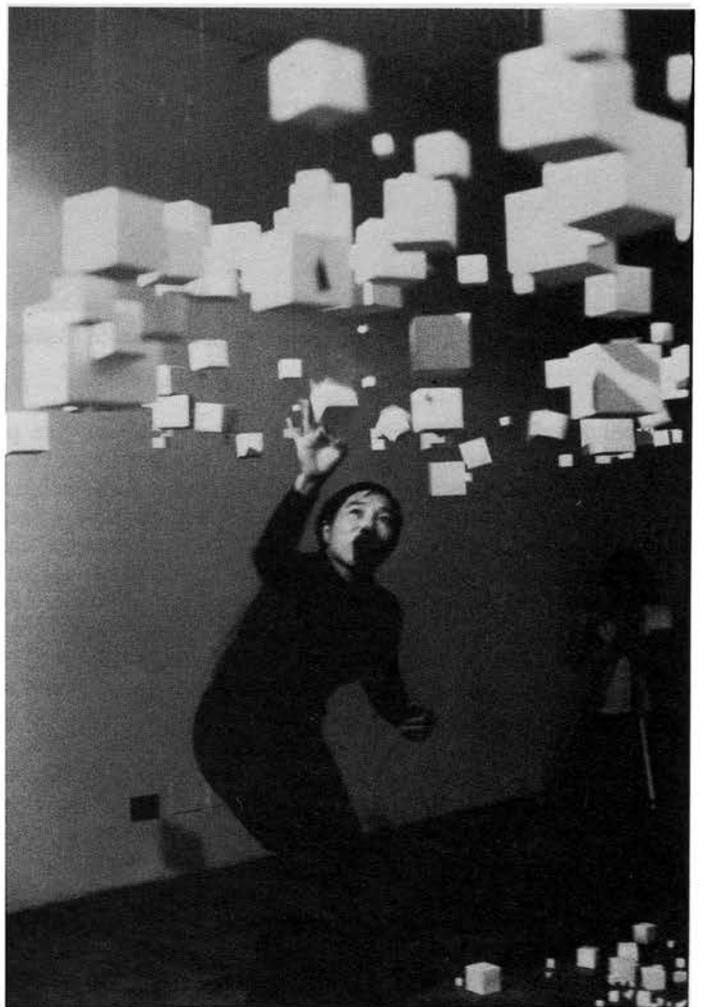


A sinistra: Gianni Emilio Simonetti, *As far as here*, 1966, happening.
Walter Marchetti, *Los Ceros*, 1969, 30 pezzi, cm. 500x80. Prospect '69, Düsseldorf.



Sopra: due fasi della performance di Joeff Hendricks alla Galleria Multipla Milano, giugno 1975, Foto Giorgio Colombo.

A destra: Performance di Takako Saito alla Galleria Multipla, Milano, giugno 1975. Foto Giorgio Colombo.



E' anche vero che se l'artista colloca la sua arte all'interno di questa società lo si consegna senza pietà ai collezionisti, ai musei, ai teorici scolastici e ai giornalisti in cerca di sensazioni — a convenzioni e deformazioni grottesche e tragiche. Eppure l'artista non può rifiutare la sua partecipazione. Deve fuggire nel deserto, ma per ritornarne, e ritornare in questa civiltà, qualsiasi essa sia. Questa da tempo si sta impantanando in una crisi che sembra non avere limiti. «Noi altre, civiltà, sappiamo ora di essere mortali...». E' Valéry che all'indomani della grande guerra ha scritto questa frase divenuta celebre (20). Ci sono parecchie teorie che cercano di spiegare perché tante civiltà — e civiltà grandi e potenti — sono scomparse. Le cause sono in genere il disinteressamento dei cittadini e la mancanza di sforzi per salvare una civiltà e permetterle di continuare ad esistere. La civiltà è un'opera del mondo, senza dubbio. Eppure non può vivere affatto delle sole forze materiali, non può sussistere senza qualcosa che sta al di là delle forme visibili.

Il mondo non è una macchina automatizzata. *A fortiori*, la civiltà non esiste di per sé. Deve essere mantenuta, trasformata e ricreata ogni istante. Le grandi crisi delle civiltà dipendono dall'apatia generale, per cui la maggioranza si limita ad approfittare dell'esistenza di una civiltà senza creare più niente per essa — non è questa la definizione della civiltà dei consumi? —. Nello stesso tempo queste crisi provocano la formazione di una minoranza di individui sparsi, che non si sa da dove vengano e che si cercano in giro per il mondo, per sfuggire a questa apatia e trovare nuovamente una ragione di vita, il senso dell'esistenza dell'uomo nell'universo. Che è la forza con cui si costruiscono le civiltà.

«Dada, insisteva Duchamp, era un atteggiamento metafisico» (21). Se si vuol parlare di religione, si preferisce parlare di metafisica, se si vuol parlare di metafisica, si preferisce parlare d'arte, se si vuol parlare d'arte, si preferisce parlare di non-arte. Anche le parole perdono il loro senso. Tuttavia si ha la sensazione che si tratti di qualcosa che non ha più la sua origine nell'uomo, che lo oltrepassa e che, sola, potrebbe salvarlo.

che mi venga ogni giorno una voce,
ogni giorno, che mi chiami una voce,
che risvegli perché non mi addormenti.

Se i surrealisti volevano affidarsi alla predestinazione, alla grazia del «messaggio automatico», non facevano che ripetere in effetti, questa antica preghiera dei Mandaisti di Mesopotamia (22); e se Cage si sforza di non essere più l'autore delle sue opere e con grande fatica si serve esclusivamente del caso perché questo diventi infine l'autore, si tratta di nuovo, di un atto autenticamente religioso. La sua estetica presuppone la fede nell'essenziale bellezza dell'uni-

verso. Non siamo noi che possiamo mettercela, bisogna imparare a leggerla: è a questa condizione che l'opera d'arte diventerebbe l'iniziazione per partecipare a questa bellezza e per ricavarne la forza di vivere.

Non c'è cammino difficile dove il cuore è semplice,

non cadute nei pensieri diritti,
né nuvole di temporale nella profondità di un pensiero lieto;
chi è circondato di bellezza,
non ha in sé divisione,
non immagine di ciò che è in basso;
egli è l'In alto,
perché tutto è in alto, nulla è in basso,
lo sembra solo a quelli che non ne hanno conoscenza.

Non è Cage che parla, ma un autore sconosciuto, cristiano o gnostico del secondo secolo (23).

Come nel caso dei movimenti religiosi durante la grande crisi della civiltà antica, è oggi a volte difficile distinguere, nell'ambito delle avanguardie, isterici, santi, ciarlatani e messia. Ma non si tratta che di un fenomeno secondario che si accompagna a tempi nevrotici. Quante volte si è accusata l'arte moderna di nihilismo e quante volte gli epigoni se ne sono compiaciuti. Quante volte dada, come Fluxus che tanto gli assomiglia, fu accusato di non essere altro che gioia di distruggere, sadismo metafisico. Eppure, nella distruzione, gli artisti si sono sforzati di rigettare la perversità e la mostruosità della nostra civiltà come un'anticaglia pericolosa, e di ritornare, goffamente, umilmente e pietosamente, alle sorgenti dell'essere.

Uno degli ultimi dada, Kurt Schwitters, verso la fine della sua vita errabonda, esiliato dalla patria, povero e quasi dimenticato, malato e vicino alla morte, inserì nella lettera ad una vecchia amica, Nelly van Doesburg, una breve poesia (24). Da quando la patria si era hitlerizzata rifiutava di parlare la lingua materna; queste righe sono scritte in inglese. Il grande creatore di Merzkunst e autore della *Ursonate*, vi riassunse il senso della sua esistenza d'artista e forse di questa storia già così lunga e complicata che è la storia dell'arte moderna.

I build my time
in gathering flowers
And throwing out the weeds
I build my time
in gathering fruits
And throwing out all that is bad,
and old,
And rotten.
This leads me forwards
to the death,
To God
And Paradise.
Costruisco il mio tempo / raccogliendo fiori / e strappando le erbacce / costruisco il mio tempo / raccogliendo frutti / e gettando tutto ciò che è cattivo / e vecchio / e marcio. / Questo mi guida innanzi / alla morte / a Dio / e al Paradiso.

Jindrich Chalupecky

Note

(1) Al Hansen: *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, Something Else Press, New York 1966.

(2) *L'Art Vivant* 39, Mai 1973, p. 16.

(3) John Cage: «Lecture on Something», avant 1959, *Silence*, Cambridge, Mass., 1961, p. 139.

(4) Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, 1966, p. 180.

(5) George Brecht: «The Origin of Events». Hans Sohm, éd.: *Happenings & Fluxus*, Köln 1970.

(6) «Entretien avec H. Szeemann», *Opus* 36, Paris 1972, p. 40.

(7) George Brecht: «Something about Fluxus», 1964, Sohm: *op. cit.*

(8) Il programma della «Casa degli intermedia», 1911-12, a St. Petresbourg era composto di frammenti di opere di teatro, pantomime, rappresentazioni di ballerini e artisti da circo, ecc. La parte importante dello spettacolo si svolgeva tra il pubblico. Seguiva il «Teatro a Terlicki», 1912, che ricordava per l'organizzazione il futuro «Living Theatre».

(9) Harold Rosenberg: «Museum of the New», 1967, *Artworks and Packages*, New York 1969.

(10) Dick Higgins: «Intermedia», *The Something Else Newsletters* 1:1, New York, Feb. 1966. Ristampa: idem: *Freaked Out Electronic Wizards & Others Marvelous Bartenders Who Have No Wings*, Something Else Press, New York 1969, p. 27.

(11) Dick Higgins: *Post-Face*, Something Else Press, New York 1964, p. 4 sequ.

(12) George Brecht: *Chance-Imagery*, 1957, A Great Bear Pamphlet 3, Something Else Press, New York 1966, p. 14 et 7.

(13) Fluxnewsletter *V TRE* 7, 1966; *Fluxnewsletter*, 2 Décembre 1968; *ibidem*, 8 Janvier 1970.

(14) George Maciunas: «Fluxus...», *Interfunktionen* 2, Köln s.d., 1969, p. 80.

(15) Al Hansen: *op. cit.*, p. 44.

(16) Jackson Mac Low: «Brief on George Maciunas». Jürgen Becker - Wolff Vostell: *Happening, Fluxus, etc.*, Rowohlt Verlag 1965, p. 221, 220.

(17) Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, par. 1.

(17a) Ben Vautier, «Qu'est-ce que Fluxus», *Art Press* 13, 1974, p. 13.

(18) Allan Kaprow: «Happening on the New Scene», *Art News* 60: 3, Mai 1962. Ristampa: Alvin B. Kernan, éd.: *The Modern American Theatre*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, p. 127.

(19) John Cage sulla musica di Christian Wolff nell'«Interview with Roger Reynolds, 1962». Elliott Schwarz - Barnay Childe: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York, 1967, p. 340.

(20) Paul Valéry: «La crise de l'esprit», 1919, *Oeuvres I*, Pléiade, 1965, p. 988.

(21) Propos recueillis par M.J.J. Sweeney. Marcel Duchamp: *Marchand du sel*, Paris 1958, p. 112.

(22) Simone Pétrément: *Le dualisme chez Platon, les gnostiques et les Manichéens*, Paris 1947, p. 261.

(23) *ibidem*, p. 205.

(24) Lettera del 3 settembre 1947. K. Schippers: *Holland Dada*, Amsterdam 1974, p. 161. Schwitters morì l'8 gennaio 1948.