

Curadoria da "Rua Fluxus" na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983): Walter Zanini e Dick Higgins

Profa. Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima

Doutoranda em História da Arte pelo IFCH - Unicamp
Especialista em Documentação Museológica da
Coleção de Artes Visuais/ IEB - USP

A vida é uma busca, mas o que estamos procurando?

Emmett Williams, artista Fluxus, 1986¹

Walter Zanini foi curador chefe da 17ª Bienal Internacional de São Paulo em 1983, coordenando equipe de profissionais e elaborando, em minucioso trabalho conceitual e operacional, os critérios que nortearam a mostra, sendo os principais deles a afinidade de linguagens, a atenção para a complexidade da cena artística contemporânea e a convivência de mídias diversas e diluição de fronteiras².

Como aconteceu na Bienal anterior (1981), também sob sua curadoria, Zanini “[...]resgatou] em definitivo a importância suprema da obra de arte dentro de uma exposição”³ e “[...]mudou o critério da mostra ao abandonar a representação por países e adotar a analogia de linguagem para a seleção dos artistas participantes”⁴, estabelecendo um novo arranjo crítico para a exposição. Oxigenando tal evento e o afastando da descrença e da ameaça de boicote feito pelos artistas (sobretudo estrangeiros, devido ao regime militar),

¹Cf. *Luvah Fluxus Hors-série*, n. 29. Dijon: Les Presses du réel, 2004. p.4.

²Declaração de Walter Zanini: “[...] o propósito da exposição é o de configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja no aspecto de sua ligação com as tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja nas linhas das técnicas alicerçadas nas tradições artesanais. [...] O que precisamos é um intercâmbio maior entre os países, para que a arte não entre em colapso, pois a Bienal é o maior expoente cultural no país.” In: *Bienal: onde está a novidade?*, A Gazeta, São Paulo, 6 nov. 1983. p. 12

³Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p.16.

⁴Cf. FARIAS, Agnaldo. *Walter Zanini. Bienal 50 anos 1951 – 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2001. p. 330.

inovou ao, dentro da própria Bienal, compartilhar curadorias no que chamou de “exposições satélites”. Trazendo ao público produção recentemente histórica, essas mostras pontuais chamadas “satélites”, e cuja função assemelhava-se ao que hoje chamamos estrutura fractal, pois as partes traziam informações do todo, funcionaram como linhas de força em diálogo com a produção contemporânea exposta no Pavilhão da Bienal no mesmo ano.

As inovações propostas por Zanini – as quais ampliaram a ação do curador de exposição como aquele que percebe novas possibilidades das obras e seus contextos, e que levaram a potencialidade aí contida para fruição do público – nasceram provavelmente apoiadas nas conquistas e frutos de seu sensível e incansável trabalho como diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) durante os anos de 1963 a 1978 – período em que aconteceram as edições de JACs (Jovem Arte Contemporânea)⁵, fortalecendo contatos internacionais que resultaram não só na ampliação do acervo do MAC-USP (entre os quais o estabelecimento da representativa coleção de Arte Postal⁶), mas também em credibilidade e construção de canais alternativos de comunicação com os artistas, obtendo informações mais diretas sobre sua produção, em um nível mais profundo do que o que circulava usualmente. Atuando ainda como professor de História da Arte na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e na Faculdade de Artes da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) de São Paulo, Zanini enfatizava aos alunos a necessidade do encontro com a obra original⁷ e a participação do público no processo artístico⁸ como dados preponderantes para o estudo da arte.

Durante os anos 1980, Zanini implantou a figura do curador convidado, indicando assim a possibilidade e riqueza de se trabalhar o fio

⁵Nos anos 70, na intensa troca e comunicação entre artistas pelas JACs do MAC, Dick Higgins veio com sua família a São Paulo. Deste modo a aproximação entre Zanini e Higgins se estabeleceu.

⁶Como a Arte Postal, artistas se serviram do correio para transmitir suas idéias vividas em pequenos detalhes, sutilezas e anedotas para serem compartilhadas. Não somente pelo conteúdo dos elementos enviados, a estratégia de usufruir do sistema dos correios indica como essa produção criticou o artista de carreira e o circuito institucionalizado pelo mercado de arte.

⁷Paulo Sérgio Duarte, membro do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal em 1983, enfatiza a urgência do encontro direto com a obra de arte, engrossando o coro já iniciado por Zanini. Declara “Não será propaganda ou página de jornal que fará o público conhecer a obra. [...] ao contrário de filmes, música, propagandas de televisão e mesmo obras literárias, a obra de arte não pode ser reproduzida. Ela tem que ser vista tal como o autor a concebeu e isso só pode acontecer na frente de um original. Esta aí o ponto de partida para destacar a Bienal de São Paulo como único canal de comunicação estável entre o Brasil e a produção internacional.” In: SANCHES, Lygia. Na Bienal, promessa de grandes surpresas, *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 17 jul. 1983. [s.p.]

⁸Como exemplo de sua ênfase ao encontro e participação, convidou os discentes para que estivessem junto dos artistas durante a montagem da Bienal de 1983.

condutor de uma exposição a muitas mãos. A curadoria coletiva, então adotada, e o aparecimento deste ‘co-curador’, ocorreram em momento onde várias premissas estabelecidas do campo das artes foram questionadas pelos próprios artistas, historiadores e estudiosos da arte. Em sintonia com posições políticas e de investigação que transpareciam na tessitura curatorial, a vinda de artistas Fluxus e suas propostas reflexivas e de difícil delimitação – as quais nem sempre buscavam respostas e eram contrárias ao comportamento passivo do público –, trouxe ao visitante da 17ª Bienal o confronto direto com trabalhos, que dentro do próprio espaço expositivo questionavam Arte, Instituição e História.

Vertente dessas indagações, foi a “Rua Fluxus”, curada por Zanini em parceria com Dick Higgins⁹ e colaboração do colecionador milanês Gino Di Maggio¹⁰ (que emprestou 50 objetos de seu acervo para essa versão da Bienal), que logo na entrada da Bienal de 1983 recepcionava o público. Sendo uma das “exposições satélites” da mostra, a “Rua Fluxus” indicava a heterogeneidade de mídias¹¹, a participação do público, o uso de objetos e atos do cotidiano e a quebra de fronteiras – elementos que se replicaram em outros módulos da Bienal.

Deste modo, num hiato de 20 anos do início da produção Fluxus, alguns dos participantes internacionais desse coletivo foram convidados a apresentar na “Rua Fluxus” da 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983) seus objetos, propostas e performances não-convencionais que valorizavam a experiência, mudança e fazer artístico, em detrimento ao objeto de arte tradicional.

Efêmero, em contínuo processo e aberto à participação, Fluxus apresentava-se sob a forma de festivais – no princípio dos anos 1960, apresenta-

⁹Dick Higgins foi ativo artista Fluxus desde a formação deste coletivo, trabalhando desde os anos 60 diretamente com George Maciunas, Ben Vautier, Nam June Paik, Emmett Williams, Wolf Vostell, Benjamin Paterson, Robert Filiou, Yoko Ono, Alison Knowles (sua esposa) entre muitos outros. Organizou a editora *Something Else Press* (1964 a 1974) colaborando na difusão de obras de artistas. Escreveu textos históricos importantes, muitos sobre o Fluxus e a produção dos anos 1960 a 1980. Preparou exposições e publicou catálogos que nos trazem vivas informações sobre o modo de trabalhar e fazer obras escolhido por Fluxus.

¹⁰Gino Di Maggio, industrial e empresário de Milão, possuía nos anos de 1980 a maior coleção (mais de 2 mil peças) de obras Fluxus. Entre outras mostras, foi curador da retrospectiva *ubi Fluxus* (Bienal de Veneza, 1990). Algumas de suas obras já participavam de exposições sobre o coletivo não só na Itália, mas também em outros países, porém na 17ª Bienal Internacional de São Paulo foi a primeira vez que fez empréstimos ao Brasil.

¹¹Dick Higgins instituiu em 1965 o termo “inter-media” como fusão de horizontes reagrupando de modo especial as artes visuais, a literatura, poesia, filosofia, teatro e a música. Esse campo intermediário entre arte e vida está nos princípios que constituem o espírito Fluxus, acompanhado do acaso, do lúdico, do silêncio entre outros.

ram *happenings*, performances, concertos, até jantares artísticos nas ruas, nas galerias ou nos *lofts* dos artistas apelidados “Fluxhouses”. Em 1982, iniciam as tratativas para uma exposição Fluxus na 17ª Bienal, onde fluidez, mudança e interação (diferente de uma mostra idealizada, estática e histórica) foram eixos condutores. Na época, ano de comemoração de 20 anos de existência da proposta e realizações Fluxus, muitos dos artistas deste coletivo já estavam em contínuo contato, reunindo-se e encontrando-se para celebrar tal data.¹²

Na versão brasileira não foi diferente, e a comunicação entre curadores, colecionador e artistas está registrada, entre outras fontes, nos muitos telegramas presentes junto à documentação pertencente ao Acervo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Correspondência curta e rápida indica não apenas a agilidade de se diluir fronteiras e distâncias físicas, mas aponta para, por exemplo, algumas etapas da realização do segmento Fluxus como a solicitação de obras a Gino Di Maggio, providências como conseguir um piano e um “cadillac” para ações Fluxus durante dias da exposição, confirmação da vinda de alguns artistas Fluxus provindos de diferentes países, etc. Durante 1982 – o ano de produção e comunicação – produziram textos, legendas manuscritas, biografias, cronologias, bibliografias e textos datilografados os quais posteriormente migraram para o catálogo da referida Bienal, junto a fichas técnicas das obras e fotografias (algumas enviadas por Gino Di Maggio, conforme correspondência de 9 agosto, 1983 junto da documentação) dos integrantes Fluxus.

A consulta a essas fontes documentais permite se notar a abordagem singular referente ao traçado curatorial. A construção e processo desenvolvido pelos curadores parece transparecer novamente e assim se compreende as opções feitas, como a de apresentar no espaço da Bienal algumas obras da coleção milanesa dispostas quase em sobreposição sobre os painéis expositivos (que faziam às vezes de paredes limitando a “Rua Fluxus”) acompanhadas de trabalhos performáticos de outrora que receberiam nova (e particular) atualização/versão em 1983. Assim, a “Rua Fluxus” se constituiu como um espaço celebrando vida e arte, com elementos indicadores aos conceitos da própria Bienal.

Estiveram na capital paulista, Dick Higgins, Gino Di Maggio, Wolf Vostell, Ben Vautier, Walter Marchetti, Benjamin Patterson e Marta Minu-

¹²Lembremos aqui a ida a Wiesbaden/ Alemanha – local de nascimento do Fluxus – para a realização do *Wiesbaden Fluxus 1982: Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, no Museum Wiesbaden, organizado pelo galerista René Block, quando muitas das peças musicais do primeiro *Fluxus Internacional Festspiele Nuester Musik (Festival Internacional de Música Nova Novíssima; set.1962)* foram reapresentadas e filmadas, a Fluxus-Gala e 1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Além da organização para a exposição *Fluxus Etc The Gilbert and Lila Silverman* no Neuberger Museum que ocorreu de 30 jan. a 27 mar. entre muitas outras do ano de 1983.

jin. Chegaram dias antes¹³ da abertura da mostra e escolheram o espaço para “Rua Fluxus” devido à possibilidade da arquitetura contemplar pé direito duplo, onde, ao alto, penduraram uma faixa com os dizeres “Tout est musique. Tout est peinture. It is only a question of ego”. Instalava-se uma situação aberta visando novas subjetividades logo na entrada do Pavilhão da Bienal em São Paulo.

Na abertura da Bienal (14 outubro 1983), a fita inaugural junto à “Rua Fluxus” foi cortada por uma visitante escolhida ao acaso pelos artistas Fluxus – uma subversão ao cerimonial de costume. O visitante foi diretamente incorporado, abrindo a mostra¹⁴, e como acreditavam os Fluxusartistas, sua ação foi colocada como ato pertencente à exposição e sistema da arte. O deslocamento de limites e hierarquias, somado a certa parcela de ironia e simplicidade proposto por Fluxus, despertou novas considerações sobre um objeto ou experiência usual, fazendo-se descobrir, auxiliado por efeitos emocionais e intelectuais, a surpresa e riqueza de sentidos que um elemento pode adquirir quando é retirado de seu contexto habitual e recolocado em situação inusitada.

Herdeiros de influências dadaístas, futuristas, zen-budistas, das vanguardas russas, de John Cage e Duchamp, as obras expostas traziam Arte como ferramenta crítica da sociedade. Buscava-se a “nova arte, anti-arte, arte não burguesa”, na qual todos poderiam ser artistas Fluxus ao negar seu ego¹⁵ e observar as sutilezas e importâncias entre coisas e atos de seu entorno e cotidiano.

Celebrando George Maciunas¹⁶, realizaram um festival aberto onde o público estava convidado a participar (e se perguntar como ações e elementos triviais poderiam fornecer descobertas e novas sensibilidades).¹⁷ Além

¹³Walter Zanini contou que ficou surpreso por encontrar com Ben Vautier dormindo nos gramados do Parque Ibirapuera durante o início da montagem da Bienal. “Eles eram muito alegres, de espírito jovem e queriam conhecer as pessoas. Ben era o mais animado.” (Entrevista em 05 out. 2005 dada à Ana Paula F. C. Lima).

¹⁴A participação do visitante agindo e produzindo obra Fluxus foi almejada pelo coletivo desde o início de suas propostas. Este ato não era forjado ou falso (ensaiado) e sim verdadeiro, indicando transferência de responsabilidades para se criar nova situação e portanto produzir (sendo) Fluxus.

¹⁵Transgredindo a idéia de autoria e unicidade e valorizando a multiplicidade, interação e conhecimento das manifestações Fluxus, George Maciunas chega a declarar em janeiro de 1964: “Razões para o nosso sistema de direitos autorais: no fim nós destruiríamos a autoria dos trabalhos tornando-os totalmente anônimos – assim eliminaríamos o ‘ego’ do artista – o autor seria ‘FLUXUS’”.

¹⁶George Maciunas é apontado como mentor do Fluxus ao propor a criação de um periódico homônimo que divulgaria idéias de nova arte, da anti-arte. O primeiro ‘Festival Internacional de Música Nova Novíssima’ em Wiesbaden, 1962, receberá muitas críticas em jornais que acabam denominando os participantes de Fluxus.

¹⁷Dias antes da abertura da exposição, Paulo Sérgio Duarte escreve: “A população

da participação almejada na “Rua Fluxus”, no catálogo também Gino Di Maggio avisa ao visitante:

[...] Não é necessário visitar a exposição/ Uma exposição Fluxus nunca é uma exposição Fluxus/ Fluxus é trocar as obras sem dificuldade/ O profissionalismo não tem nada a ver com Fluxus/ Fluxus é também não ouvir a música Fluxus/ Para ser Fluxus é só dizer sou Fluxus/ São Fluxus também aqueles que não sabem que são Fluxus.¹⁸

Pelo convite à aproximação¹⁹ e quiçá agir sendo Fluxus, indagações sobre Arte, ao invés de respostas ou portos-seguros, inseriam-se na mostra priorizando o próprio fazer e processo como fundamentais componentes artísticos. Absorvidos como estratégia de Fluxus, primeiro ofertou-se o divertimento, a oportunidade de se descontrair e interagir. Elementos textuais somados a dinâmicas apresentações autocríticas e irônicas apontavam necessidade de repensar as exposições, instituições e mercado que legitimam a Arte.²⁰ Tomado por estranhamento, o público adentrava num emaranhado de questionamentos como produção artística. Ben Vautier dormia próximo a

tem que se preocupar em ir, transformando a Bienal em um fórum de debates sobre o que ela é. De forma espontânea, não precisa ser institucionalizada, formalizada.”

¹⁸Cf. ZANINI, Walter. *Catálogo da 17ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983. p. 316.

¹⁹Fotografias do Acervo Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, revelam a maciça presença dos visitantes junto à “Rua Fluxus”. Essa relação entre o Fluxus e o público; no caso estimulado pelas ações e sons, evidencia não somente o interesse pela produção, mas também a importância da troca de experiências – elemento catalisador ao se compreender o que está sendo exposto em uma mostra com o porte da Bienal. Nos artigos em jornais da época, quase todos os textos citam a ‘Rua Fluxus’, o que é um forte indicativo de como foi recebida essa produção dentre as 1650 obras de arte providas de 43 países. Há muitos depoimentos de visitantes – os quais tentam algumas vezes mostrar o que entenderam ou perceberam a partir daqueles estímulos artísticos. Lembremos também que a 17ª Bienal Internacional de São Paulo contou com um serviço educativo coordenado por Daisy Peccinini e Gabriela Wilder e com colaboração de Maria Izabel Branco Ribeiro; atividade inovadora para a época e que reforçava a atenção dada ao visitante e sua fruição da mostra. Essa equipe do educativo havia trabalhado anteriormente com Walter Zanini durante os anos que dirigiu o MAC-USP.

²⁰Ben Vautier é o autor de uma caixa de fósforos intitulada “Total Art Match-Box” onde se encontra a inscrição “Use these matchs to destroy all art – museums art library’s – ready – mades pop – art and as I ben signed everything work of art – burn – anything – keep last match for this match.” Aconselhando ao usuário para tocar fogo naquilo que tiver cheiro de museus e galerias por serem estes as instituições que delimitam o que seria arte; sem esquecer que o último palito de fósforo seria para queimar a própria caixa de fósforos que pretende (e como *mea culpa*) ser obra de arte.

seu texto grafitado em parede:

Produtos, produtos por toda a parte. Produtos de arte, que posso fazer? Por que fazer, pela glória? Por que glória? Pelas meninas? Fluxus talvez preferisse (não arte), (antiarte), (vida arte), mas talvez sejamos todos corruptos também. Por isso estou dormindo hoje, dia 14 de outubro. Exercício do ego nº 3. Ben.²¹

Não havia um roteiro estabelecido ou rígido e o acaso sempre era aproveitado pela sua força movediça e desconexa; portanto, sem ensaios Wolf Vostell, reunindo os três elementos que julgava mais importantes na atualidade (cuja validade parece não ter expirado), caminhava em torno de um brilhante “Cadillac” branco circundando-o com pães embrulhados em folhas de jornais representando, por seu trabalho “Energia nº 8” – um comentário sobre a mecânica do Capitalismo explicitado pela frase impressa “São as coisas que vocês não conhecem que transformam suas vidas”. Dick Higgins tocava ao piano uma melodia cacofônica de John Cage. Marta Minujin com seu “L’enveloppe du Café”, usando uma roupa composta por milhares de copos plásticos para cafezinho, questionava os símbolos populares e nacionais à multidão.

Coerente a seu sistema não autoral e de não arte, o festival de 1983 foi uma celebração e não uma homenagem sacralizadora e cristalizadora. Os Fluxusartistas diziam não estar representando ações de outrora, mas sim apresentando obras, performances e concertos oferecendo ao público uma visita crítica, um conjunto que abalasse os moldes engessados vistos como Arte (e, por conseguinte, as próprias mostras artísticas). Ao visitante, nem sempre era simples compreender/absorver aquele tipo de festival e proposta. Os jornais da época relatam “[...] Desacostumada de performances, manifestação quase ausente nos museus brasileiros, a maioria do público não sabia qual delas seguir, uma vez que todas aconteciam simultaneamente.”²² No dia seguinte da abertura, matéria de periódico encorajava o visitante: “[...]Sei que a primeira leitura assusta um pouco, mas outra pode ser poética como a natureza.”²³

Os inusitados e transgressores membros do Fluxus, por anos mantidos à sombra – talvez por dificilmente se encaixarem nas categorias e gêneros tradicionalmente estabelecidos, bem como escolherem estratégias e tipologias contrárias ao mercado artístico –, ajudavam o público a rever seus conceitos,

²¹Cf. “Aberta a 17ª Bienal, com os elogios e as críticas de sempre”, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 out. 1983. [s.p.].

²²A GAZETA, Vitória, 26 out. 1983, Caderno Dois, [s.p.].

²³Cf. “Aberta a 17ª Bienal, com os elogios e as críticas de sempre”, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 out. 1983. [s.p.].

transformando o local de chegada em um ambiente vivo e plural, de troca, jogo e experimentação²⁴. As 16 horas do segundo dia do evento, iniciou-se o “Concerto Fluxus”²⁵ composto por 21 apresentações²⁶ – a maioria dos anos 1960, sendo algumas apresentadas no primeiro festival Fluxus de Wiesbaden (Alemanha) – que incorporaram, na versão brasileira, desvios e acasos como novas particularidades resultantes da interação. Ben Vautier molhou seus cabelos num balde de tinta e (re)fez a performance “Zen for Head” anteriormente realizada por Nam June Paik. Vostell primeiro atirou lâmpadas contra o chão, depois um bolo contra vidro carregado por outro artista Fluxus e, por último, após ler uma revista, destruiu cada página com benzina. Ben Vautier martelou as teclas do piano, pintou-as e depois convidou o público a realizar outras ações com o emblemático instrumento. Benjamin Patterson preferiu ajudar distribuindo ao público um questionário intitulado “O que uma pessoa comum pensa sobre Arte. Descubra respondendo a algumas perguntas”²⁷ – recebendo entre 15 e 16 de outubro, 85 questionários respondidos.

Dick Higgins trouxe para o catálogo seu texto *Uma história do Fluxus para criança*²⁸, de 1970, e proferiu palestra em 20 de outubro de 1983, na qual indicou as linhas principais de trabalhos Fluxus mostrando como aque-

²⁴Essas manifestações não estavam desacompanhadas pois tinham como vizinha a produção de Flávio de Carvalho – uma homenagem a diversidade da atuação desse artista brasileiro num desejo curatorial de mostrar paralelos entre a produção midiática Fluxus e a atuação do modernista brasileiro nas Artes, Arquitetura, Teatro e Moda de forma plural.

²⁵Wolf Vostell descreveu a música Fluxus, tão ilustrativa na ação pulsante do grupo, sendo “A música Fluxus não é uma música feita apenas a partir de sons como o era mais ou menos a música concreta dos franceses após 1945; circulavam com um gravador e gravavam barulhos da rua. [...] São procedimentos musicais que nascem ou são produzidos através de uma criação artística, seja viva, seja carregada de imagens. Quer dizer que, durante a maior parte do tempo, o procedimento visual e acústico constitui simultaneamente um acontecimento único, e o visual não deve ser dissociado do Fluxus. Assim, quando ocorre um concerto de Fluxus, o visual é um elemento muito importante, é apenas a partir do procedimento visual que o ruído tornou-se possível. No fundo, é uma música livre criada por procedimentos live: música de acontecimentos.” In: VOSTELL, Wolf. Fluxus. *Catálogo da 17ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. 1983. p. 319.

²⁶“[...] No dia seguinte, ele [Ben] e mais cinco companheiros davam [sic] no mesmo local, um concerto Fluxus. Cada um fará não se sabe o quê. Poderão, inclusive, não fazer nada, porque qualquer atitude, mesmo a falta de atitude, pode ser uma obra. Fluxus é assim.” In: A arte imprevisível do Fluxus na Bienal. *Diário Popular*, São Paulo, 2 nov. 1983.[s.p.].

²⁷O conteúdo deste questionário está reproduzido nas páginas 343 e 344 do Catálogo da 17ª Bienal de 1983.

²⁸*Ibidem*, p. 329 e 330.

la produção pertencia, nos anos 1980, à cronologia e História da Arte.

Esse festival ou fórum permeado por heterogêneas manifestações e questionamentos junto ao espaço expositivo indicam (ainda hoje) a contemporaneidade da curadoria da 17ª Bienal de São Paulo, a qual, em sentido mais amplo, curou e recuperou/restabeleceu propostas que comumente são apaziguadas na exposição de obras de arte. A 'Rua Fluxus' corroborou neste sentido de rever/indagar o que chamamos de Arte e sua potencialidade crítica, social e política, ao indicar ao visitante sua importância e atuação no processo artístico, ao subverter contextos pré-estabelecidos e romper com silêncios e pressupostos adormecidos que freqüentemente ficam maquiados pela expografia e sistema de legitimação artística.²⁹ Zanini e Higgins apostaram em reavivar problemas (e não suas soluções); ao público caberia compartilhar desse desafio.

Construções de novos percursos e intercâmbio entre linguagens ressoaram na mostra, podendo ser rememorados também através do conjunto documental referente à participação Fluxus. Lugar de troca e convívio afastado de hierarquias foram marcas da 17ª Bienal; a entrada Fluxus indicava esse desejo. A participação Fluxus foi uma abertura crua para a realidade e lugar de (nova) significação, remetendo a conceitos também encontrados nas demais "exposições satélites" da referida Bienal.

Em 1983, não poderia acontecer de modo diferente e o espírito coletivo e comunicacional de Fluxus teve sua grande engrenagem e seu motor novamente em ação. Almejado como fio condutor da "curadoria Zanini-Higgins", a "Rua Fluxus" na Bienal se transformou num laboratório no qual se permitia usufruir com liberdade a Arte, explorando sua potência real.

Essa condição viva de exposição, onde os próprios artistas realizando atos Fluxus dialogavam diretamente com o visitante, convidando-o a participar e a perceber a importância dada ao acontecimento e não mais a condição perene das obras artísticas, foi inovadora ao ser aplicada em 1983. Parece-nos porém que ainda hoje este tipo de proposta não foi absorvida pela maioria dos espaços de exposição. Encontramos algumas mostras de Fluxus recentes utilizando mobiliário expositivo e cristalizando a condição material ao invés do processo. A "Rua Fluxus" foi coerente, mesmo com

²⁹Na 17ª Bienal Internacional de São Paulo aconteceu a participação do venezuelano performático, Juan Loyola, que em sua ação, percorrendo o pavilhão e atraindo à entrada os remanescentes da inauguração, gritou contra "a corrupção que manda em tudo, em meu país, de forma galopante. Há fome de comida e de cultura. A arte é só um pretexto, um mercado. Não é real o que acontece na arte. Ela está nos mausoléus convertidos em cemitérios. Os que a manipulam exercem o poder sobre os que não tem liberdade de expressar sua angústia. E a arte é o produto da necessidade de um ser honrado que quer comunicar-se com os outros, quer viver e quer morrer. Que é a Bienal de São Paulo?." In: *Folha da Tarde*, São Paulo, 15 out. 1983. [s.p.].

distanciamento temporal, ao seu embrião, àquilo que o batizou: “[...] uma enchente e uma maré revolucionária na arte [promovendo] a arte viva, anti-arte, uma Realidade não Artística a ser entendida por todos”.³⁰

A atual relevância histórica de Fluxus, já indicada em 1983 por Zanini e Higgins, está sendo divulgada na contemporaneidade, incluindo absorção em coleções e museus. Muitas publicações internacionais estão sendo organizadas, algumas trazendo vozes e discursos dos próprios artistas Fluxus indicando a necessidade da Arte de continuamente se transformar, multiplicar e, até mesmo, paradoxalmente, permanecer por sua condição material (apesar da fetichização pelo objeto não ter sido planejada, acervos de trabalhos Fluxus não puderam ser evitados a longo prazo).

Nossa investigação sobre a “Rua Fluxus” e suas vertentes vêm indicar algumas prioridades, já escolhidas na época e colocadas à prova pelos curadores, na direção de se manter um pulsar ativo e potente (no caso oferecido por Fluxus) como ingrediente principal da Arte Contemporânea. Algo pareceu se esboçar com proximidade ao centro cultural almejado pelos modernistas: uma mostra numa forma aberta, mas que não deixa de se alicerçar em seu histórico, conquistas e crescimentos. Como pregaram os Fluxusartistas em seus festivais e concertos, interessa-nos a sobrevivência de uma melodia que precisa continuar livre e em metamorfose para sensibilizar aqueles que a encontram inclusive em exposições, museus e coleções de arte.

Pensar a 17ª Bienal Internacional de São Paulo como um evento propositalmente aberto e temporário, onde não existiram barreiras separando artistas, arte e público, talvez seja algo exemplar para se manter de modo potente e sem perdas as concepções sobre a produção artística bem como seu estudo. Como um local de dúvidas, de intercâmbio e encontros entre linguagens e informações, a participação de Fluxus em 1983 trouxe uma exposição (de propostas já absorvidas pela História e cuja importância apontava-se em exposições pelo mundo) pulsante e indicativa de mudanças e participações. Sem limitar as importantes dimensões de transgressão que a Arte oferece, a curadoria da Bienal de 1983, quando mostrou e restabeleceu manifestações artísticas contemporâneas, proporcionou simultaneamente metamorfoses e memória, Vida e Arte, indagações ao visitante e, deste modo, indicou-nos como é possível retirar as pesadas vitrines, cúpulas de proteção e imensas trancas que habitualmente aparecem em montagens expositivas tradicionais onde a premissa máxima é validar a preservação material e do original (valorizado como relíquia e/ou obra única cujos dados técnicos, inclusive de autoria, estão bem definidos) ou nos lembrar da distância entre Arte e Vida. Para que a relevante reflexão sobre objeto e fazer artísticos continuasse a jorrar, Fluxus pregou o inverso; sem valorizar informações que legivelmente

³⁰GEORGE Maciunas, *Manifesto Fluxus*, fevereiro 1963.

apareceriam em etiquetas junto à obra conferindo certo *status* guiado pelo mercado de arte, indicou a preponderância do contato e comunicação tornando a Arte literalmente acessível e democrática.

Referências

CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

DOCUMENTAÇÃO DO ARQUIVO WANDA SVEVO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

FARIAS, Agnaldo (Coord.). *Bienal 50 anos: 1951 – 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

FEUILLIE, Nicolas. *Fluxus Dixit. Une anthologie vol.1*. Dijon: Les Presses du réel, 2002.

FRIEDMAN, Ken. *The Fluxus Reader*. Reino Unido: Academy Editions, 1998.

HENDRICKS, John. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *Ars*. Ano 2. Nº3. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA - USP, 2004. p. 10-21.

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