

Turismo, comunidad e historia del arte: los proyectos de viajes organizados por George Maciunas (1959-1976)¹

Iñaki Estella Noriega²

Recibido: 1 de febrero de 2020 / Aceptado: 2 de mayo de 2020

Resumen. Este artículo aborda uno de los aspectos menos estudiados y referenciados en la práctica artística de George Maciunas y del grupo de artistas al que se le vincula, Fluxus. Organizados entre 1959 y 1976, los viajes planeados por George Maciunas suponen una referencia al turismo que se compagina con otras ideas propias de este artista, como son la migración, la creación de comunidades y la historia del arte, disciplina en la que se educó académicamente. El resultado es una reflexión en la que se cuestionan tanto los modos tradicionales del turismo como las críticas que desde el ámbito de la reflexión contemporánea se emiten contra dicha práctica cultural.

Palabras clave: Turismo; neovanguardia; historia del arte; comunidad; Fluxus.

[en] Tourism, Community and Art History: Trip-Projects Organized by George Maciunas (1959-1976)

Abstract. This essay deals with one of the less academically researched topics on George Maciunas art and the movement with which this artist is associated with, the Neoavantgardist Fluxus. Proposed between 1959 and 1976, these trip-projects organized by George Maciunas imply an immersion in the cultural practice of tourism while also deals with other relevant issues such as migration, community building and art-history discourse, an academic discipline in which Maciunas himself was trained. The result aims at questioning traditional models of cultural tourism practices while also fleshes out the contradictions of the arguments against tourism delivered from current radical critical theory.

Keywords: Tourism; neo-avantgarde; art history; community; Fluxus.

Sumario. 1. El Fluxus Robinson *Cruso*. 2. Fluxus, el viaje y la historia del arte. 3. ¿Vivir juntos? Proyectos de traslado después de 1964. 4. El mundo como sustituto del arte. Bibliografía

Cómo citar: Estella Noriega, I. (2020) Turismo, comunidad e historia del arte: los proyectos de viajes organizados por George Maciunas (1959-1976), en *Anales de Historia del Arte* n° 30 (2020), 383-407

¹ Este trabajo ha sido realizado como parte del proyecto de investigación “Atlas Museo. Coordenadas culturales en la museología del presente” (RTI2018-096578-B-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

² Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid.
iestella@uclm.es
Código ORCID: 0000-0002-1276-0862

1. El Fluxus Robinson Cruso

En 1972, en un viaje a Londres para organizar el festival Fluxshoe, George Maciunas, el eterno dinamizador de Fluxus, se quedó sin dinero para pagar un alojamiento varios días antes de lo previsto. Su solución, explicaba en una carta a Per Kirkeby, consistió en viajar por Europa durmiendo en los aeropuertos. Después de un breve paso por el de Londres y sin haber podido contactar con ninguna de sus amistades locales, el artista de origen lituano tomó un vuelo dirección Menorca a la mañana siguiente, experiencia que narra de este modo:

... he encontrado una isla fantástica en una amplia bahía de Menorca (bahía llamada Fornells). La isla tiene tan sólo un acre pero posee una forma muy irregular y las orillas son muy accesibles. Yo, Bob Watts y otros pocos probablemente la compramos. Así que ahora estoy empleando todo mi esfuerzo en conseguir mucho dinero en tan poco tiempo como sea posible. Probablemente me llevará este año y 1973. En 1974 unos ocho de nosotros estamos planeando un viaje de seis meses en un pequeño avión ya que nuestro piloto tiene 8000 dólares del gobierno que puede gastar sólo en volar. Así que hemos pensado en alquilar un STOL de ocho pasajeros con una capacidad de vuelo de 1500 millas ([la marca] Brequet hace uno así) para ir a lugares extraños e inaccesibles como la Isla Robinson Cruso [sic], Easter, Pitcairn, Ua Huka, Bora Bora, Moorea, Rarotonga, Manua, Islas Phoenix, Gilberts, Yap, Palau, Bargbadur, Anghor, Vat, Bhuvanesar (...) y luego, a través de Islandia, Groenlandia, Isla Baffin, de vuelta para Nueva York. Viviremos del mar. Ese es mi plan para los próximos años³.

El islote al que se refería en la carta, probablemente Ses Sargantanes (fig. 1), no fue finalmente objeto del viaje planeado por el artista, aunque la imagen de un artista Fluxus haciendo planes para comprarle una porción del territorio al gobierno franquista para formar una comunidad Fluxus resulta absolutamente cautivadora.



Figura 1. G. Maciunas, sin título (isla del Mediterráneo), 1972. Imagen reproducida en Kellein, T. (2007). *The dream of Fluxus*. Londres: Hansjorg Mayer, p. 124.

³ Kirkeby, P. (1981). George Maciunas. En *Fluxus etc.*, J. Hendricks (Ed.). Bloomfield Hills: Cranckbrook, p. 29. Nuestra traducción.

El desplazamiento geográfico fue una de las obsesiones más profundas de la vida de Maciunas: dedicó su carrera como historiador al arte de las migraciones siberianas y chinas, se esforzó en motivar a sus amigos para que crearan comunidades de artistas en tierras lejanas; es más, el inicio de Fluxus se debe a un viaje que organizó para varios artistas americanos con el objetivo de que mostraran sus obras al público europeo. En este artículo, sin embargo, nos centraremos en varios proyectos de viajes que se hallan específicamente en unas coordenadas cercanas a las del turismo, proyectos que ideó entre 1959 y 1976. Los abordaremos con la información proporcionada por el propio Maciunas, e intentaremos encontrar una explicación contextual a estos viajes y a su encaje en la obra de este artista en concreto, para lo cual emplearemos tanto referencias documentales de los proyectos como del propio pensamiento del artista.

Si los proyectos de viajes de Maciunas son el objeto de análisis de este artículo, se debe a que, para la historia del arte, este colectivo de artistas ocupa un papel muy particular. Figuras generalmente incluidas en este grupo de artistas, como Joseph Beuys, eterno profesor con sus sellos Fluxus estampados por doquier, o Wolf Vostell, con sus iconos de la contemporaneidad –coches, televisores y aviones–, son claros ejemplos de que Fluxus expandió el arte en la dirección de la plástica social o, como abanderó el artista vinculado a Malpartida de Cáceres, en la de «todo ser humano es una obra de arte». Si tenemos en cuenta esta historia aceptada, un relato caracterizado por la fusión del arte y la vida con una intención liberadora, la imagen del turista compulsivo que la anterior cita del fundador de Fluxus, Maciunas, nos ofrece no encaja en absoluto. Quizá, la máxima de Yves Klein, «no somos artistas que se sublevan, somos artistas que están de vacaciones»⁴, sirva para explicar la distancia, por no decir clara oposición, que existe entre la subjetividad subversiva que la historiografía ha asociado a la neovanguardia y el acomodaticio sujeto turista. El viaje propuesto por Maciunas no parece corresponderse con la imagen del artista comprometido con lo social que encarnan figuras como Beuys o Vostell. Su proyecto: vivir en tránsito moviéndose en avioneta para acceder a lugares aún vírgenes, en la desmesura de sus muchísimos destinos, no parece tener cabida en la geografía artística contemporánea, siendo, más bien, propio de una fantasía turística que busca la plenitud en los márgenes de una modernidad que disuelve responsabilidades y trabajo en unas eternas vacaciones. Estar alejado de la civilización, viviendo de la pesca y yendo de isla en isla parece encontrarse más cerca del eterno veraneo con el que Paul Gauguin inauguró el ideal de la utopía escapista de la modernidad. Lo que Maciunas estaba proponiendo cuando hablaba de llegar a lugares *lejanos e inaccesibles* no se encontraba muy lejos de lo que los viajeros ansían desde la masificación del turismo hace ya más de medio siglo: la *experiencia auténtica*, término propuesto por Dean MacCannell⁵ para aludir a las aspiraciones simbólicas del turista.

Esta versión *turista* de Fluxus –que podríamos llamar *versión Robinson Crusoe [sic]* en referencia a uno de los destinos aludidos en la carta– resulta extraña, o al menos inexplorada, en los inventarios de una corriente artística que ha sido tantas veces etiquetada como «el movimiento más radical de los sesenta»⁶ y relacionada

⁴ Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y.A. et al. (2006). *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernidad*. Madrid: Akal, p. 438.

⁵ MacCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.

⁶ Ruhé, H. (Ed.) (1979). *Fluxus the most radical and experimental art movement of the sixties*. Amsterdam: A Editions.

con «el genuino potencial de protesta de las prácticas estéticas de la década de los sesenta en los Estados Unidos»⁷. Y ello probablemente se deba a que no existe, actualmente, práctica cultural más criticada y vilipendiada desde la teoría crítica que la del turismo.



Figura 2. Grafiti anónimo en el barrio de Lavapiés, Madrid. Fot.: Leah Pattem.

Para cierto sector protagonista de la crítica puntera⁸, ser turista hoy en día representa la voracidad del capitalismo depredador, es ser un agente activo en el proceso de gentrificación que asola ciudades cuyas paredes advierten *tourists go home* (fig. 2): ser turista hoy supone estar en el extremo opuesto de cualquier ímpetu liberador que pueda tener la neovanguardia. Sin embargo, del mismo modo que el turismo se rechaza por su brutal consumo del entorno y por su carácter masivo, el desplazamiento geográfico se ha convertido en un aspecto inevitable de la contemporaneidad: ya no solo es que el trabajador viaje durante las vacaciones, sino que las empresas se descentralizan ninguneando toda frontera nacional. Este proceso no es ajeno a artistas ni intelectuales, figuras que probablemente encarnen la imagen más perfecta del simbolismo que acompaña al desplazamiento y la movilidad, especialmente en lo que este tiene de expresión pública del reconocimiento. En el caso de los artistas, las innumerables citas internacionales hacen del taller una imagen de un pasado irrecuperable.

En esta situación, no debe extrañar que nociones como *turismo crítico*⁹ o *turismo radical*¹⁰ empiecen a florecer, como un intento de garantizar una dimensión ética en una práctica que desde sus albores fue teorizada a la sombra de la industria de la conciencia¹¹. El autor de aquella teoría, Hans Magnus Enzensberger, incluso tentó la posibilidad de un *turismo revolucionario* refiriéndose a todos aquellos viajeros que dirigían sus pasos a geografías como Cuba, China, la URSS, Vietnam. El veredicto,

⁷ Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 238.

⁸ Ejemplo claro de la oposición de la crítica cultural podría ser el curso *¿Tourists go home? Turistización, neoliberalismo y derecho a la ciudad* (Madrid, del 10 de octubre al 15 de diciembre de 2017) realizado por la Fundación de los Comunes, institución vinculada al Museo Reina Sofía desde su fundación en 2012.

⁹ Ataljevic, I.; Morgan, M. y Pritchard, A. (2011) *The critical turn in tourism studies: creating an academy of hope*. Londres: Routledge.

¹⁰ Gogh, M. y Roloff, M. (2006). Radical tourism: Sergei Tetriakov and the Communist Lighthouse. *October*, 118, pp. 159-178.

¹¹ Enzensberger, H. M. (1996). A theory of tourism. *New german critique*, 68, pp. 117-135.

sin embargo, no era positivo: si uno quería saber de verdad cómo se vivía tras la revolución, el viaje ocasional no podía dar cuenta de ello, menos aún cuando las agencias de viajes estatales –las soviéticas, por ejemplo– agasajaban con regalos y demás lujos que resultaban inaccesibles para los locales¹².

En este entramado formado por el turismo entendido como conciencia industrializada, por un lado, y como práctica radical, por el otro, los viajes que propuso Maciunas entre finales de los cincuenta y el final de su vida ocupan un particular territorio donde el negocio turístico se mezcla con la historia del arte e incluso con el tradicional viaje iniciático en la estela del Grand Tour; la búsqueda del paraíso se confunde con la necesidad de construir una comunidad lo que finalmente se convertirá en uno de los pilares de la gentrificación; y el ocio, con las granjas colectivas de tipo *koljós*. Todo ello configura un extraño lugar inasimilable tanto para la lectura crítica del turismo como para su práctica normativa. Un lugar confuso hasta para lectores especializados tanto en el turismo como en Fluxus, como el propio MacCannell, que indica que las obras de este colectivo que más le interesan son aquellas que «pone(n) en cuestión algún aspecto del orden simbólico que se da tanto por hecho que se ha desvanecido de la conciencia»¹³. El estudioso del turismo parece referirse a cómo Fluxus en muchas ocasiones empleó recursos del mundo cotidiano –las tiendas, el coleccionismo, los objetos del día a día– para subvertir su sentido. Siguiendo con el ejemplo anterior, la caja registradora de la tienda Fluxus montaba un jolgorio con cada venta gracias a un mecanismo que accionaba campanas y otras fuentes de ruido, y Maciunas fue un conocido coleccionista de heces de animales, de hormigas hasta de elefantes. En el mismo sentido, Craig Saper (bajo el pseudónimo DJ Readies¹⁴) denomina «burocracia íntima» a cómo Fluxus parece emplear formas disciplinares para invertirlas transformándolas en medios de experimentación poética. Por su parte, Mari Dumett¹⁵ habla de «*performance* del sistema» para referirse a cómo Fluxus adopta elementos de la organización capitalista para darles la vuelta, proceso en el que acabarán engullidos. Los proyectos de Maciunas suponen, no obstante, una extraña forma de viaje que parece emular ciertos aspectos del turismo tradicional que se vuelven progresivamente distantes cuando analizamos sus detalles. Del mismo modo, también están lejos de la radical negación del turismo en el que incide la teoría cultural más extendida mediante la puesta en práctica de un modelo de movilidad paradójica hasta el extremo.

2. Fluxus, el viaje y la historia del arte

El viaje siempre tuvo una especial presencia en Fluxus. Surgido en el contexto de Nueva York de finales de los cincuenta, se deberá esperar hasta el invierno de 1962/63 para su primera presentación pública, cuando Maciunas organiza una serie de festivales Fluxus por diversas ciudades europeas, entre los cuales destacó el de

¹² Enzensberger, H. M. (1982), *Tourists of the revolution*. En *Critical essays*, Nueva York: Continuum, pp. 159-185.

¹³ Díaz Cuyás, J. (2018). Art, tourism and authenticity. Dean MacCannell in correspondance with José Díaz Cuyás. *Journal of tourism history*, 10(2), p. 176. Nuestra traducción.

¹⁴ Dummett, M. (2017). *Corporate imaginations. Fluxus strategies for living*. Berkeley: University of California Press.

¹⁵ DJ Readies (2012). *Intimate bureaucracies: a manifesto*. Brooklyn: Punctum Books.

Wiesbaden, cuyo Museo acogió dos semanas de conciertos cuyas repercusiones se dejaron ver incluso en la televisión local¹⁶. En las imágenes de aquel programa televisivo aparecían artistas haciendo obras extrañas como explotarse un huevo en la cabeza o cortarse el pelo; también gestos mínimos que se realizaban con un ritmo estricto, a la par que el público se desternillaba al darse cuenta de que, yendo a ver un concierto de música contemporánea, se habían topado con algo cercano a Buster Keaton o Charlot (quizá también a Ionesco o Beckett). El concierto de Wiesbaden finalizó con la destrucción de un piano por los artistas armados con sierras. Un piano que habían machacado durante numerosas sesiones en las que lo habían torturado con clavos, llenado de agua, etc. «Los locos andan sueltos» apareció escrito en un cartel que anunciaba el festival en las calles de Wiesbaden quedando como una declaración anónima de cómo se entendió el surgimiento de Fluxus.

Pero si el de Wiesbaden fue un concierto memorable, no se debe olvidar que también realizaron otros muchos: París, Düsseldorf, Wuppertal, Copenhague, Ámsterdam y Niza, ciudades todas ellas por las que pasaron los Fluxus, unas veces con fortuna y otras con rechazo o distanciado desinterés, haciendo festivales que pasarían a la posteridad como la «ofensiva de invierno»¹⁷ al parecer de Maciunas. Dicha ofensiva, sin embargo, acabó en 1963 al ser expulsado de su trabajo como diseñador para el ejército americano desplazado en Alemania Occidental acabando con toda forma de sueldo estable. La vuelta a Nueva York se imponía, no sin antes hacer con su madre un viaje por las ciudades más importantes de Europa. Algunas de las fotos de aquel viaje reflejan visitas al Museo de Pérgamo en Berlín, a la región del Loira y la Borgoña en Francia (fig. 3), e incluso entre sus documentos se halla un listado de empresas de mudanzas de Granada, por donde probablemente pasaron en su viaje hacia Nueva York.



Figura 3. G. Maciunas, sin título, 1963. Imagen reproducida en Kellein, T. (2007). *The dream of Fluxus*. Londres: Hansjorg Mayer, p. 26.

¹⁶ La bibliografía sobre los conciertos Fluxus podría ocupar varias páginas. En español podemos destacar: Rivière, H. (2013). Fluxus: sus festivales y conciertos europeos. *Arte y parte*, 103, pp. 24-57 y Estella, I. (2012). *Fluxus*. San Sebastián: Nerea.

¹⁷ Carta de G. Maciunas a Emmett Williams fechada 5/3/1963. Archivo Silverman, MoMA, carpeta V.A.2.91/92.

No deja de ser extraña esta vecindad, siquiera temporal, entre uno de los actos de vandalismo iconoclasta más destacados en el arte de la segunda mitad del siglo XX¹⁸, como el escenificado en Wiesbaden, con una práctica que ejemplifica a la perfección la iconofilia por el pasado artístico: hacer turismo cultural visitando museos, desplazándose a zonas alejadas para ver castillos y obras de arquitectura contemporánea, o fotografiar los capiteles medievales que se encontraban en el camino (fig. 4). Pero resulta aún más extraño si consideramos el plan original que Maciunas tenía con su grupo de artistas Fluxus y que hubiera llevado a cabo si las cosas no se hubieran torcido con su trabajo: este consistía en desplazarse hacia el oriente europeo atravesando el telón de acero hasta los países satélites y acceder a la URSS, donde darían conciertos en las paradas de tren hasta asentarse en Siberia (en otras versiones del plan, el objetivo final era Japón), destino definitivo en el que formarían una suerte de colectivo de artistas-productores que nunca tuvo lugar. Ante la imposibilidad de tener esa experiencia colectiva, el viaje con su madre se puede entender como su sustituto.



Figura 4. G. Maciunas, sin título, 1963. Imagen reproducida en Kellein, T. (2007). *The dream of Fluxus*. Londres: Hansjorg Mayer, p. 22.

La idea de formar una comunidad siempre fue un objetivo primordial en el imaginario de Maciunas: comunidades localizadas en lugares que dibujaban una extraña geografía llegando a solicitar ayuda al Gobierno soviético para que apadrinara a Fluxus como herramienta de su política cultural, conformando un conjunto de propuestas que nunca llegaron a completarse. Tan solo el movimiento de los *lofts* y las viviendas de artistas del SoHo neoyorkino de mediados de los años sesenta, del que Maciunas fue uno de los pioneros, pareció cumplir este objetivo comunitario, al menos en parte, ya que estas experiencias no vinieron precisamente acompañadas del necesario desplazamiento omnipresente en otras propuestas¹⁹.

¹⁸ Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y.A. *et alt.*, *op. cit.*, p. 463.

¹⁹ A pesar de carecer de profundidad crítica, la más completa revisión del barrio del SoHo y del papel de Maciunas en este proceso es Bernstein, R. y Shapiro, S. (2010). *Illegal living. 80 Wooster Street and the evolution of SoHo*.

No deja de resultar curiosa esta predilección por los destinos de la Europa Oriental, particularmente si tenemos en cuenta que la primera vez que Maciunas habló de Rusia, Siberia o las migraciones fue antes de la aparición de Fluxus. En efecto, fue durante su formación universitaria, primero en el Carnegie Institute of Technology, entre 1952 y 1954, y entre 1955 y 1960 en el Máster de Historia del Arte del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York (IFA), cuando aparecen por primera vez este conjunto de referencias. Con probabilidad fueron razones de corte familiar –su madre era de origen ruso, país que su padre también visitó ocasionalmente– las que lo llevaron a realizar un curso de historia rusa en el Carnegie, que le inspiró la realización de una serie de mapas en los que insertaba los diferentes detalles del particular proceso histórico de este país. Gracias a este curso y al estudio que impulsó en Maciunas, el grado de conocimiento sobre la URSS que alcanzó fue de una profundidad notable: las referencias al mundo soviético son constantes a lo largo de su vida, en particular de la arquitectura soviética –especialmente de lo que hoy conocemos como *kruschovskas*, es decir, de la llevada a cabo bajo el mandato de Kruschev–, e incluso se pueden percibir en el Manifiesto *Purge* (1963), escrito por el propio Maciunas, referencias veladas a la sociología de los colectivos, disciplina académica creada en la URSS posrevolucionaria. Estos mapas, verdaderamente sorprendentes por su magnitud, detallismo y rigor matemático, lo llevaron a desarrollar una estética cartográfica que continuó en sus estudios en el IFA adoptando un cariz cada vez más científico y matemático²⁰. Allí, su proyecto de tesis consistió en la realización de una gráfica tridimensional de carácter universal de la historia del arte, que «categorizara todos los estilos, movimientos, escuelas, artistas, etc. del pasado»²¹.

Fue en las clases del IFA donde conoció a uno de los profesores que más le influyó en ese momento: Alfred Salmony, sinólogo especializado en arte antiguo chino, japonés y siberiano. Su influencia se dejó notar en varias de las gráficas que realizó en esa etapa ya que empleó las fotografías de los libros del propio Salmony²² (fig. 5)

Vilnius: Jonas Mekas Foundation.

²⁰ En este momento, Maciunas está obsesionado con intentar averiguar los ciclos de la historia y de la historia del arte, un planteamiento heredado de Oswald Spengler al que aplica una interpretación matemática con la que advertir con exactitud la duración de cada ciclo. Muestra de su obsesión por este tema es que, aún sin saber español, consultó el libro de Alejandro Deulofeu, *La matemática de la Historia* (1951), libro probablemente legado por Salvador Dalí a la New York Public Library al ser seguidor incondicional del autor.

²¹ Maciunas, G. (sin fechar). *Biographical data*. Archivo Sohm, Stuttgart. Astrid Schmidt-Burkhardt ha expandido la idea de que los mapas que realizó Maciunas se corresponden con un ímpetu diagramático en Schmidt-Burkhardt, A. (2019). El arte del diagrama. En M. Fontán del Junco, (Ed.), *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 31-59. Esta idea fue introducida en Schmidt-Burkhardt, A. (2004). *Maciunas' learning machines: from art history to a chronology of Fluxus*. Berlín: Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection.

Realmente, como se puede ver en el documento que mencionamos, Maciunas sólo empleó el término diagrama para sus estudios sobre la historia de Fluxus eligiendo los conceptos *atlas* para sus estudios sobre historia rusa y *gráficas* (*charts*) para los de historia del arte. El término atlas, se encuentra cercano al ámbito geográfico y se explica porque verdaderamente se lo aplicó a mapas sobre los que Maciunas escribió a mano la sucesión cronológica de los hechos. Véase Schmidt-Burkhardt, A. (2013). *Fluxus Russian Atlases*. San Petersburgo: State Hermitage Museum. Con el concepto *gráfica* perseguía el mismo tipo conocimiento incontestable contenido en la noción de mapa, razón por la que entendemos que este último concepto describe mejor lo que Maciunas hizo.

²² En uno de estos diagramas se abordaba el «Desarrollo del ciervo galopante» empleando los exvotos procedentes de diversas culturas de la región china; otro ha recibido el nombre de «Arte de las migraciones europeas y siberianas», ya que abordaba las semejanzas de diferentes objetos suntuarios de estas zonas geográficas.

en las únicas gráficas de Maciunas que contienen reproducciones fotográficas de cualquier tipo²³.



Figura 5. G. Maciunas, *Atlas de arte chino prehistórico*, 1958/9. Imagen reproducida en Schmidt-Burkhardt, A. (2013). *Fluxus: Russian Atlases*. San Petersburgo: Museo del Hermitage, p. 33.

No sabemos exactamente por qué Maciunas abandonó este proyecto de investigación: la complejidad inherente a la producción de una gráfica de la historia del arte en su totalidad, la muerte de Salmony o la aparición de otras responsabilidades probablemente influyeron. En cualquier caso, el abandono no resulta extraño en ese momento de su vida en el que parecía un arriesgado hombre de negocios con diferentes empresas: de importación de delicatessen europeas sin etiquetar o de importación de réplicas de instrumentos modernos y medievales que promocionaba organizando conciertos de un cuarteto de cuerda. Además, simultaneaba estos trabajos con los de delineante para relevantes empresas de diseño, diseñador para revistas (p. ej. para la revista *Film culture*), e incluso organizador de diferentes eventos culturales para la emigración lituana y báltica.

En 1959, en un momento en el que está embarcado en proyectos muy variados, Maciunas realizó una particular colaboración en la que pudo volcar los conocimien-

²³ Según parece, Salmony fue uno de los principales precursores del uso académico de la fotografía que empleaba haciendo comparaciones entre el arte medieval y diferentes tendencias de arte oriental. De hecho, Salmony mostró este recurso al propio André Malraux en una visita que el historiador hizo a la casa familiar del escritor quien, fascinado por los usos que este hacía de la fotografía, lo adoptó después para desarrollar su «museo imaginario». Por su parte, Maciunas nunca volvería a utilizar la información fotográfica en mapa o diagrama posterior: ni siquiera su mapa de la historia del arte general contenía imagen alguna siendo por tanto una historia de la imagen sin imágenes. Véase Grasskamp, W. (2017). *The Museum in print*. Andre Malraux Musée Imaginaire and André Vigneau's photographic encyclopedia of art. En E. M. Troelenberg y M. Savino (Eds.), *Images of the art museum: connecting gaze and discourse in the history of museology*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 304-306.

tos adquiridos en su estudio de la historia del arte. Se trata de tres folletos para la empresa de vuelos trasatlánticos israelitas El-Al, los cuales contenían programas de viajes turísticos: por Europa Occidental el primero, el segundo por Tierra Santa y el tercero por Israel y Europa. Llamado «101 días por Europa: una expedición a los monumentos significativos de arte y arquitectura por la Europa Continental», el primero tenía como clientela potencial a los estudiantes de la ciudad de Nueva York que cursaban carreras relacionadas con el arte y la arquitectura, como él mismo estaba haciendo en el IFA. Si bien este era el mercado potencial, también se abría a otros interesados que podían incorporarse.

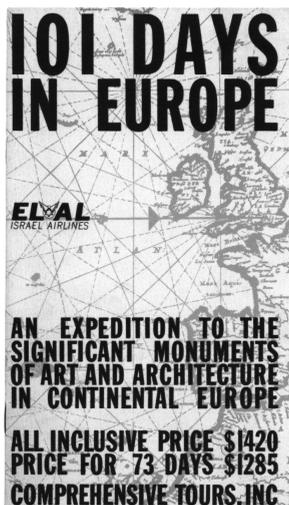


Figura 6. G. Maciunas, portada del folleto *101 days in Europe. An expedition to the most significant monuments of art and architecture in continental Europe*, 1959. Imagen reproducida en Schmidt-Burkhard, A. (2013). *Fluxus Russian Atlases*. San Petersburgo: State Hermitage Museum, p. 38.

El diseño de este panfleto es toda una declaración de intenciones: la primera página contenía una imagen del perfil geográfico de Inglaterra según aparecía en el *Cosmographiae Universalis* (1666) de Joannis Jansonii, un cartógrafo barroco —obviamente flamenco— cuya imagen extrajo de la copia que se encontraba en la Biblioteca Pública de Nueva York, un procedimiento repetido mil veces en su trabajo (fig. 6). De hecho, el folleto revela, tan pronto como en 1959, varias de las líneas maestras del diseño que Maciunas desarrollaría toda su vida: pocos colores planos (el negro, el rojo y el grisáceo del propio color del papel), procedimiento que se explica por el daltonismo del artista; uso de las cualidades táctiles del papel con preferencias por lo rugoso y por las transparencias, con las que jugaba constantemente; relación entre forma y función, evidente al introducir un viaje a través del Atlántico con una representación de un mapa de la primera parada, Inglaterra, en la portada; gusto por detalles científicos estables como la geografía, etc. Pero más importante aún que las cualidades estéticas del folleto es que Maciunas no solo fue su diseñador, sino que además fue quien elaboró el recorrido del *tour*, seleccionando dónde realizar las paradas para ofrecer una imagen completa de las obras más importantes de la historia del arte occidental. Este detalle es importante ya que señala un espacio en

el que Maciunas podía volcar sus conocimientos de historia del arte en un ámbito tan peculiar como era el turismo cultural fundiendo geografía e historia del arte. Es difícil no ver este viaje como una aplicación práctica de las gráficas que realizó sobre la historia del arte.

Desde el punto de vista práctico, el *tour* propuesto entraba por Londres, accedía a París vía tren desplazándose por el país galo hasta Alemania, Austria, Italia, España, Grecia, etc., para, recordémoslo, 101 días después, volver a Nueva York. El objetivo consistía en abordar todos los estilos histórico-artísticos que hubieran tenido lugar en esta amplia geografía, estilos que detallaba en orden cronológico en la primera página con un largo listado (fig. 7): «Griego colonial, romano (flaviano, trajánico, hadriánico, antoniano, etc.), paleocristiano, italo-bizantino, islámico, bárbaro...», continuaba con más de medio centenar de estilos dispuestos uno detrás de otro hasta el siglo XIX, cuando, con el neoclasicismo en sus versiones alemana y francesa, se detendría esta práctica geográfica de la historia del arte.

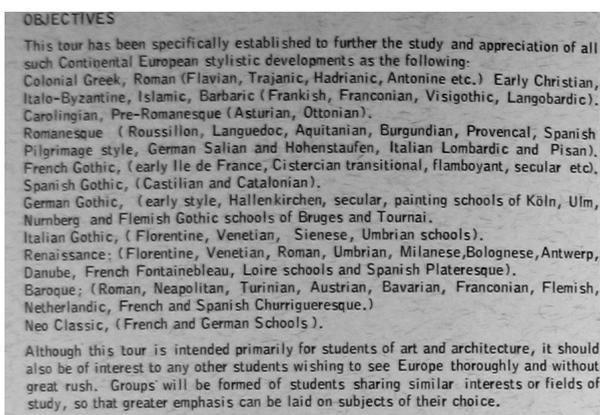


Figura 7. G. Maciunas, detalle de la primera página del folleto *101 days in Europe. An expedition to the most significant monuments of art and architecture in continental Europe*, 1959. Archivo Sohm, Stuttgart. Fotografía del autor.

Es evidente que la historia que Maciunas manejaba y aplicaba con especial audacia era la formalista, principalmente la heredada de Heinrich Wölfflin con su sucesión de estilos perfectamente organizados que nacen, se desarrollan y mueren en clara aplicación de la metáfora orgánica. Y ello no es de extrañar ya que era básicamente la metodología que había llegado a controlar y que intentaba aplicar a sus gráficas. Al volcar esta sucesión de estilos en el folleto, Maciunas empleaba un recurso pedagógico esencial para llamar la atención del cliente potencial: el viaje daría acceso a todos los estilos que formaban parte del léxico habitual de los estudiantes de historia del arte. De este modo, se convertiría, idealmente, en un medio por el que realizar mentalmente aquella organizada sucesión de estilos que en las aulas se abordaba a través de diapositivas, maquetas y otro instrumental que mediatizaba la obra de arte. Esto da pie a pensar que el listado de estilos que encabezaba el folleto remitía a una práctica cercana a la que Tony Bennett denomina «*performance* del progreso»²⁴, es decir, una organización en la que el visitante del museo pudiera seguir la evolución

²⁴ Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: theory, culture, politics*. Londres: Routledge, pp. 186-188.

lineal de la historia del arte, desde el pasado hasta la actualidad, y en la que cada etapa supone una superación de la anterior. El resultado es un «paseo organizado como historia» que conforma a un visitante consciente de que ocupa el lugar más elevado en el desarrollo de la historia del arte desde donde se organiza el pasado a cada paso. Tan solo tres años después, George Kubler publicaría su crítica a la visión biológica de la historia del arte que, «por muy útil que haya sido para propósitos pedagógicos (...), ha sido históricamente engañosa»²⁵. Frente a Lineo, Faraday, diría Kubler con la intención de demostrar cómo la metáfora biológica era superada por la electrodinámica. Maciunas estaba empleando una historia del arte que se encontraba al borde de la crisis pero que le servía para ofrecer un conocimiento tan inamovible como el que se desprende de un mapa.

El proyecto *101 días por Europa* claramente recuperaba el papel esencial que el viaje ha tenido en la historia del arte, un protagonismo que no se reduce solo al Grand Tour, el viaje iniciático que todo intelectual debía hacer para llegar a la madurez. También las guías de viajes han conformado un recurso esencial en el desarrollo de la bibliografía histórico-artística y *El viage por España* de Antonio Ponz (1772-1794) es una clara muestra de ello. Incluso nuestro Elías Tormo solía aconsejar «un billete kilométrico»²⁶ por encima de cualquier otro recurso bibliográfico para acceder al conocimiento profundo de la historia del arte. Todos estos antecedentes claramente informan de la importancia del viaje en la fundación de la disciplina de la historia del arte, un origen común que comparte con el turismo, especialmente el turismo cultural, que se nutre en muchas ocasiones de los mismos recursos, como las mismas guías de viaje. Claramente, Maciunas parecía reconocer esta herencia incluso con el nombre de la compañía: Comprehensive Tours Inc., es decir, un tipo de turismo con el que se daba acceso a la comprensión de la historia del arte y de la arquitectura.

Pero si Maciunas advertía implícitamente el origen común entre turismo e historia del arte, también hay que tener en cuenta las diferencias que el folleto establecía con lo que es un tipo de turismo contemporáneo normativo, un modelo con el que también se establecía una distancia muy clara. En primer lugar, el turismo cultural no suele tener una duración tan extensa: ¡recordemos que se trataba de un viaje de 101 días! Una duración de prácticamente un tercio del año resulta completamente excesiva para cualquier turista acostumbrado a emplear sus vacaciones de, como mucho, un mes para conocer lugares lejanos o aprender historia del arte. Para cualquier turista al uso, una duración tal, con viajes en diversos medios (del avión al tren pasando por el bus y el vaporetto en Venecia) y con tantísimas paradas sería prácticamente imposible por la mera organización laboral. Otra diferencia con respecto al turismo normativo consiste en la concepción de que el viaje produciría una cierta idea de grupo compacto. Algo así se deja traslucir por cómo el folleto adelantaba la preparación del mismo: antes del viaje se formarían grupos con intereses semejantes dependiendo de los estudios o de la curiosidad de cada cual para que se preparasen las diferentes visitas; un mes antes de la salida se repartiría un boletín con la información sobre cada uno los monumentos a visitar; habría además guías cuyo papel

²⁵ Una crítica de la historia del arte como metáfora de lo orgánico de H. Wofflin es Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón, pp. 17-18.

²⁶ Portús, J. y Vega, J. (2004). *El descubrimiento del arte español: Cossío, Lafuente y Gaya Nuño*, Madrid: Nivola, p. 80.

no distaría mucho del de profesor (incluso se detalla que estos serían miembros de los departamentos de procedencia de los estudiantes). Los grupos para realizar las visitas serían reducidos lo que permitiría, continuaba el folleto, una atención a las obras en solitario y lejos de las masas de turistas que, ya en aquella época, poblaban los museos y destinos culturales. Con ello, se destacaba la especial atención que se brindaba a una de las primeras víctimas de la visita turística habitual: el sentido. Si el sentido, la capacidad de informarse y de poder establecer un diálogo en torno a un objeto, es una de las primeras víctimas del turismo cultural masivo, sacrificado inmediatamente en pro de *ver cuanto más mejor*, en el caso de Comprehensive Tours Inc. el objetivo parecía consistir en obtener una experiencia intelectualmente más profunda y rica.

Los otros dos folletos, «Israel y Europa» y «Peregrinación a Tierra Santa», contienen menos detalles por lo que es difícil extraer alguna conclusión de ellos. El primero era más escueto en la información que ofrecía: no se hacía referencia al cliente ideal –aunque se suponía que era la comunidad de creyentes– ni tampoco a la preparación del viaje, cuya duración era prácticamente un tercio del anterior, entre 28 y 33 días. Aún así, algunos de los destinos que comprendía (Roma, Asís, Constantinopla, Viena, París, Londres) parecen esconder, bajo la motivación religiosa, un interés cercano al histórico-artístico. Visitas al Vaticano y a las diversas basílicas papales que componen destinos del turismo espiritual se combinaban con otras menos espirituales como el Kunsthistorische Museum, Versalles o el British Museum. El tercero era el más reducido de todos señalando tan solo la naturaleza peregrina de su motivación.

Ninguno de los proyectos de Comprehensive Tours Inc. llegó a realizarse, quedando tan solo en sus estadios preparatorios. Aun así, sorprenden en un artista que tan solo tres años después estaría más que orgulloso de salir por la televisión alemana (RFA) destruyendo un piano y que, de hecho, promovería con Fluxus la eliminación gradual de las artes (como él mismo adujo, «ya hay demasiado»²⁷). En un contexto así, la propuesta de un viaje turístico para contemplar las grandes obras maestras de la civilización occidental parece una contradicción en todos sus términos: si, por un lado, este revelaba la devoción por el arte occidental y por su museografización, en los conciertos mostraba una actitud cercana incluso al futurismo en el placer iconoclasta. Que la historia del arte haya decidido quedarse con la segunda versión sin haber siquiera dado cuenta de la primera pone de manifiesto el lugar que se quiere reservar para estas experiencias. El hecho de que después de los festivales de Europa Maciunas viajase con su madre, en efecto haciendo turismo cultural, por toda Europa revela que, al menos en su caso, la coexistencia de ambas posturas podía hallar un lugar común.

3. ¿Vivir juntos? Proyectos de traslado después de 1964

En un momento indeterminado de 1968, George encontró una zona de las Islas Vírgenes Británicas en el Caribe, justo al este de Puerto Rico, donde había un buen número de islas deshabitadas. Una de ellas, la Isla Ginger, una isla de sotobosque de

²⁷ Maciunas, G. y Flynt, H. (1964). Picket Stockhausen's concert. *Fluxus debris*. Obtenido de <http://id3419.securadata.net/artnotart/fluxus/hflynt-actionagainst.html> [Consulta: 3 de abril de 2020]

gran belleza natural, llamó su atención y por ello realizó un viaje para inspeccionarla. Las memorias escritas sobre este viaje son difusas, pero casi todas ellas suelen coincidir en que Maciunas estuvo acompañado por el artista japonés Yoshi Wada, el yugoslavo Milan Knížák, el actor Robert de Niro y un amigo común de los dos últimos: Igor Demian. Todos ellos se desplazaron hasta allí para entrevistarse con un agente de la propiedad y sopesar la posibilidad de que Maciunas comprara la isla para dividirla en parcelas y establecer una comunidad que pudiera vivir de lo que producía la tierra y el mar. En una entrevista posterior, Maciunas, con su habitual tono a medio camino entre lo fantasmal y el extremo realismo, describía el proyecto del siguiente modo:

Queríamos montar una isla Fluxus, una colonia, ya sabes, como un país de verdad, con una delegación en las Naciones Unidas y esas cosas. Encontramos una isla, de unos 260 acres. En las Islas Vírgenes Británicas, un buen número de islas la mayoría sin habitar²⁸.

El proyecto tuvo cierto recorrido: en una de las cartas que envió a sus amistades lo presentaba incluyendo una breve historia de las Islas Vírgenes (descubiertas, según decía, por Colón en 1493), un estudio de la calidad del suelo para la construcción y el cultivo, un estudio agrícola con lo que se podía plantar al que añadía varios modos de preparación de sus frutos y, finalmente, una geografía de la isla con la división en parcelas (sesenta en uno de los mapas y noventa y tres en otro) (fig. 8). Debido al elevado coste del suelo y del proyecto, Maciunas preveía la posibilidad de vender ciertas parcelas a amigos con una buena situación económica –médicos y psiquiatras–, que aportarían la mayor parte del presupuesto permitiendo que los artistas pagaran mucho menos y así conseguir el objetivo final: vivir todos en la isla compartiendo espacio y producción.

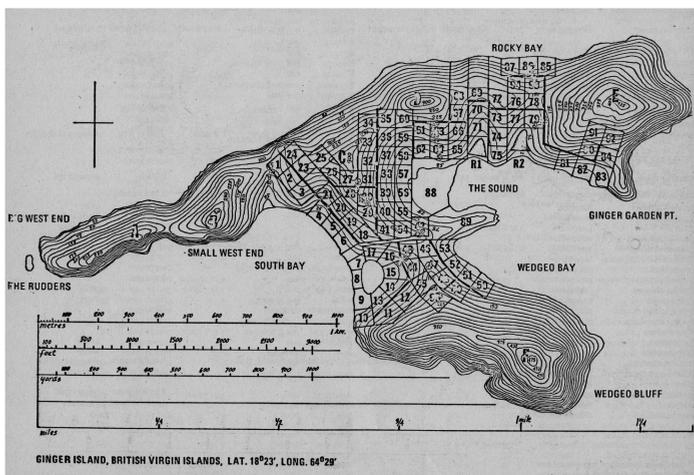


Figura 8. G. Maciunas, *Preliminary Offer*, 1969 (detalle). Imagen reproducida en Hendricks, J. (Ed.). (1983). *Fluxus, etc. Addenda I*. Nueva York: Ink &, p. 212.

²⁸ Williams, E. y Noël, A. (Eds.) (1997). *Mr. Fluxus: a collective portrait of George Maciunas*. Londres: Thames & Hudson, p. 221. Nuestra traducción.

Como solía ocurrir con este tipo de proyectos, el de la Isla Ginger tampoco llegó a materializarse –según parece, el propietario de la isla murió repentinamente sin testamento²⁹– y desde entonces tan solo ha recibido la atención de una exposición («The Ginger Island Project», Emily Harvey Foundation, Nueva York, 2011)³⁰. La información que disponemos de este raro experimento es escasa y solo consta de varias anécdotas³¹, las cartas que Maciunas envió con la presentación del proyecto y con el objetivo de que sus amigos se embarcaran en él, y algún que otro comentario de Knížák³². A pesar de ello, analizarlo supone una oportunidad única para testar cómo se entrelazan conceptos tan dispares como arte, turismo, colectividad, movilidad y negocio inmobiliario.

Como ya hemos indicado, el proyecto de formar una comunidad fue uno de los más importantes en la vida de Maciunas, probablemente influido por ciertas ideas de la historia rusa que conoció en sus estudios. A pesar de haberlo intentado en varias ocasiones, blandiendo imágenes poderosas que iban de la unidad del proletariado al anonimato del artista, este proyecto nunca llegó a desarrollarse tal y como se ideó originalmente. En cierto sentido, podría aducirse que el movimiento de las comunas de los sesenta y setenta parecería un marco idóneo para enmarcar la comunidad que Maciunas perseguía. Sin embargo, las reticencias que sentía hacia hippies y bohemios eran de sobra conocidas entre sus amistades, que tenían que soportar sus quejas sobre los fumables y bebibles que consumían cuando estaban en grupo. En una ocasión, planeó un escrito sobre la revuelta de los estudiantes de finales de los sesenta en el que explicaría el movimiento estudiantil gracias al falso complejo de superioridad de los estudiantes de humanidades, lo que justificaba que estos levantamientos se hubieran originado en esos departamentos universitarios y no en los de ciencias exactas. Por otro lado, las comunas en los sesenta tenían como horizonte la recreación de comunidades del siglo XIX y la configuración de un nuevo vínculo de intimidad social, razón por la que conceptos como ‘tribu’ y ‘familia’ son recurrentes para explicar el orden social que se establecía en las comunas³³. La convivencia cercana y bajo el mismo techo, habituales en muchas comunas, nada tienen que ver con la separación en parcelas que Maciunas dibujó el perfil de la Ginger Island para marcar el emplazamiento de cada una de las viviendas de cada participante. Por esta razón podemos pensar que la vida conjunta que promocionaba tenía también un fuerte componente de aislamiento como el que se deriva de un negocio inmobiliario en el que cada cual adquiriría, en realidad, una parcela y servicios comunes.

Reflejo de lo específico de estas ideas es que pudiera aplicarse esta misma idea de colectividad a los negocios inmobiliarios que Maciunas había iniciado ya en 1966. Desde inicios de los años sesenta, varios artistas que vivían en el SoHo de Nueva York, en aquel momento un barrio amenazado por el plan urbanista de Robert Moses que implicaba la demolición de toda la zona, empezaron a reclamar que este barrio se destinara a acoger viviendas de artistas. Los espacios amplios de las fábricas habían

²⁹ Milan Knížák, intercambio de emails con el autor realizado entre el 5/XI/2019 y 13/XI/2019.

³⁰ La exposición fue comisariada por Liutauras Psibilskis. Christian Xatrec, director de la Fundación Emily Harvey, aportó información sobre esta exposición en un mail con el autor del día 14/II/2019.

³¹ Para un recuento del anecdótico de Maciunas en general ver: Williams y Noël (Eds.), *o cit.* y Williams, E. (2006) *A flexible history of Fluxus: facts and fictions*. Londres: Hansjörg Mayer.

³² Knížák, M. (1991). George, the Maciunas (1980), en *Kunstforum international*, 115, pp. 112-119.

³³ Las referencias a estos conceptos son ubicuas en Melville, K. (1980). *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós.

sido desocupados bajo la progresiva desindustrialización que obligaba a cerrar empresas. Estos edificios eran ideales para los artistas: espacios amplios y baratos que se podían emplear tanto para vivir como para organizar un taller. El único problema era que la zona estaba destinada solo a un uso productivo lo que implicaba que vivir allí suponía un uso ilegal de los edificios.

Varias instituciones movidas por diferentes objetivos empezaron a apoyar la conversión de estos edificios en viviendas de artistas lo que, unido a la particular capacidad colaborativa del gremio de los artistas, propició que se aprobaran una serie de leyes menos restrictivas con los usos legítimos de los inmuebles. La Fundación Kaplan, que vivía con especial intensidad el drama de la escasez de viviendas para artistas al contar con uno en su familia política, ofreció dinero a Maciunas para que adquiriese un edificio en régimen de cooperativa que convirtió en viviendas unifamiliares. Poco después, sabiendo que podían prescindir del artista, la Kaplan desarrolló su proyecto en solitario.

El edificio que Maciunas adquirió, aunque fuera con la ayuda de esta fundación, supuso el inicio de las Fluxhouse Cooperative Buildings, una serie de edificios adquiridos por diversas cooperativas de artistas que, junto con otras muchas iniciativas, convirtieron el barrio del SoHo en uno de los puntos más calientes del mercado del arte internacional hacia finales de los setenta. Esta conversión supuso la reconceptualización de la imagen social del arte como ente esencial en la renovación de la ciudad posindustrial, proceso hoy conocido como *gentrificación*. Maciunas, a través de las Fluxhouse Cooperatives, llegó a contar con muchos edificios (dependiendo de las fuentes, siete o diecisiete) que, por su peculiar manejo de este negocio, perdió ya avanzados los setenta³⁴; aun así, durante un tiempo supuso un modo de construir varias comunidades de artistas en pleno Manhattan. Ejemplo del peculiar modo con el que manejaba estas empresas es que Maciunas empleaba el dinero de una cooperativa para ayudar a otra que estuviera en apuros económicos provocando la ira de los primeros. Cuando se le pedían explicaciones justificaba que su modo de proceder perseguía «beneficiar el bien colectivo», incluso por encima de la legalidad³⁵.

Para las reformas de estos edificios, Maciunas contó con artistas en apuros económicos; de hecho fue una de las formas con las que Milan Knížák, artista yugoslavo con conocimientos de electricidad, se ganó la vida durante un tiempo. Al parecer, después de intentarlo en varias ocasiones, Knížák consiguió un visado para acceder a Estados Unidos, donde viviría dos años. Durante su estancia, Maciunas lo ayudó acogiéndole en una de las Fluxhouses, invitándole a comer latas UNOX con el resto de los artistas-obreros. Este fue un procedimiento habitual en Maciunas y el propio Wada probablemente también trabajó como fontanero en varias de estas comunidades. Sin embargo, el objetivo que Maciunas perseguía con todas estas actividades consistía en conformar una comunidad, para lo que en ocasiones ofrecía un trabajo fácil y en otras ayudaba a conseguir el visado (como hizo con Shigeo Kubota, Mieko Shiomi, Takako Saito y probablemente también con Wada), ofreciéndoles un lugar donde alojarse (como hizo con el artista francés Ben Vautier, con Eric Ander-

³⁴ Simpson, Ch. (1981). *SoHo: the artist and the city*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 154.

³⁵ Bernstein y Shapiro, *o cit.*, p. 56 y Simpson, *o cit.*, p. 159. Al respecto, es interesante tener en cuenta que la documentación sobre las Fluxhouse Cooperatives, depositada en el MoMA, sigue sin estar completamente accesible por motivos legales.

sen y probablemente con otros muchos). La capacidad de atracción de Maciunas en algunos momentos parece no tener límite.

En este entramado de viviendas de artistas, grupos que trabajan y comen juntos, comunidades en formación –y negocios potenciales– fue donde surgió la posibilidad de comprar una de las Islas Vírgenes Británicas y es difícil no ver en este último proyecto una continuación de las Fluxhouses en el espacio paradisíaco del Caribe. De hecho, el proyecto de la Isla Ginger parece actualizar los modelos de las comunidades autoabastecidas en la línea de los falansterios, pero tamizado por la figura del *resort* turístico.

El diseño de la distribución de las parcelas sobre el perfil cartográfico de la isla (fig. 8), con zonas reservadas a cada una de las viviendas mezcladas con zonas comunes (embarcadero, casas comunitarias, reservas de agua, etc.) trae a la memoria las ideas de Roland Barthes sobre «cómo vivir juntos», una de sus últimas aportaciones teóricas en la que planteaba exactamente un tipo de comunidad que respetara la individualidad. Uno de los conceptos más importantes de dicho texto es el de '*idiorritmia*' –una palabra que surgía de la combinación entre *ideo*, propio, y ritmo– término que intentaba ser expresión de una cadencia vital individualizada que se desarrollaba, sin embargo, en el seno de una comunidad. La imagen que Barthes empleó para representar este modelo de comunidad *idiorritmia* fue el Monte Athos, el famoso monasterio ortodoxo en el que viven monjes separados, pero viviendo también en comunidad. Situado en una de las penínsulas de la, a su vez, península Calcídica, está separada políticamente de Grecia y se organiza de forma independiente, algo en lo que también se asemeja a la propuesta de Maciunas de hacer de la Isla Ginger un país autónomo.

Más allá de encontrar varios paralelismos entre la *idiorritmia* barthesiana y el proyecto de Maciunas, este último supone nuevamente una vuelta de tuerca sobre la imagen del turista ocasional: suele ser habitual señalar la diferencia entre el turista y el migrante, destacando que la actividad del primero está guiada por el consumo mientras que la del segundo lo está por la producción. En el caso de Maciunas, el desplazamiento implicaba toda una gestión del autoabastecimiento que se abordaba, como hemos visto, con el enorme listado de todo tipo de productos vegetales que podrían crecer en la isla, una investigación de la que se sentía muy orgulloso (fig. 9)³⁶. Sin tiendas en la isla, sin forma de desplazamiento mecánico en su interior, tan solo con un único barco colectivo con el que se llevarían los productos que no se podían conseguir de forma natural, la noción de consumo típicamente turística quedaba cuando menos marginada.

Knížák llevó una cámara de Super 8 con la que grabó unos minutos de metraje que distan bastante de la típica grabación de un viaje: en las imágenes no aparecía ninguno de los viajeros, sino detalles de la costa, la geografía y la impresionante bahía de Wedgeo con su enorme piscina natural abierta al mar, por lo que la grabación perseguía una descripción muy detallada del entorno. El resultado parecía ser una actualización del *arte de describir*, forma paradigmática con la que Svetlana Alpers denominó al arte holandés del siglo XVII en el que cartografías y cuadros de vistas ocupaban el mismo rango artístico³⁷. De algún modo, si en el anterior proyecto, *101 días por Europa*, se centraba en los monumentos producidos por el hombre, en este

³⁶ Williams y Noël (Eds.), *o cit.*, p. 221.

³⁷ Alpers, S. (1987). *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*. Madrid: Blume.

la atención se dirigía sin duda alguna a la naturaleza, en la que se depositaba una percepción que, sin embargo, se entendía como una extensión del propio arte. Al menos así se desprende de las palabras que empleó Knížák para describir la isla: «*Toda una galería de arte moderno en la costa*»³⁸. Mirar parecía congregarse tanto la devoción por la naturaleza como por el arte haciendo que el acto de ver se sublimara en forma de percepción artística.

scientific name	common name	height	leaf length	fruit size or wght.	fruit taste	fruit preparation	fruit maturity	ripening season	pref. use
<i>achras zapota</i>	sapodilla	to 60'	2 to 5"	2 to 4"	tender	raw		Mar. to May	
<i>agave americana (palma)</i>	coyote		5 to 6"	1"	sweet	raw		Sept. to Nov.	
<i>annona cherimoya</i>	chirimoya	25'	10"	4 to 6 lbs.	sweet	subacid**	raw	Dec. to Feb.	
<i>annona muricata</i>	zoung	25'	4 to 6"	5"	sweet	raw	4 to 5 years	June to Aug.	
<i>annona squamosa</i>	switelop	20'	8 to 10"	4"	subacid	raw		June to Aug.	
<i>artocarpus communis</i>	breadfruit*		5 to 10"	6"	sweet	raw or charbot		June to Aug.	
<i>artocarpus integrus</i>	jack fruit	30 to 60'	1 to 3'	10 to 40 lbs.	roasted	raw	4 years	May to Aug.	dry
<i>avicennia torensida</i>	caravelita	30'	3 to 5"	4 to 5"	vegetablelike	raw or cooked		June to Aug.	
<i>bravaisia pappinii</i>	Pisajua	shrub	3 to 6"	4 to 5"	sweet	preserves		June to Aug.	sandy & dry
<i>Carica grandiflora</i>	nutal plum	shrub 15'	6 to 8"	1 to 2"	acid	raw		May to Nov.	sandy
<i>Cassipouira acida</i>	white apple		6 to 8"	2"	cranberrylike	jelly, sauce		June to Aug.	dry, marshy hillsides
<i>Citrus sinensis</i>	orange		8"	8" (grapefruit)	sweet-acid	raw or jelly		June to Aug.	marshes
<i>Coccinia andrea</i>	sea grape	shrub	8"	1 to 2"	acid	jelly		June to Aug.	sandy & dry
<i>Dorstenia calfa</i>	kol apple	shrub	3 to 4"		acid	subacid		Sept. to Nov.	
<i>Dorstenia haboraga</i>	Ceylon gooseberry 30'		3 to 4"		acid	subacid		June to Aug.	
<i>Dorstenia sylvatica</i>		25'	2"	1"	acid	raw		Sept. to Nov.	
<i>Eugenia jambos</i>	rose apple	25 to 30'	6 to 8"	1.5"	sweet-julcy	raw or preserves	4 to 5 years	June to Aug.	any
<i>Eugenia malaccensis</i>	Malay apple	30 to 35'	8 to 10"	2 to 4"	dry, sweetish	raw or preserves		June to Aug.	
<i>Eugenia walleria</i>	Sourian cherry	shrub to 20'	1"	1"	sweet-acid	raw (beard)		June to Aug.	
<i>Ficus sp.</i>	fig	shrub	6"	1.5 to 2"	sweet	raw or dried		Sept. to Nov.	dry, arid hillsides
<i>Fragaria</i>	strawberry	creeping	1 to 2"		sweet-julcy	raw	1 to 2 years	June to Aug.	
<i>Garcinia mangostana</i>	mangosteen	shrub 6'	1.5 to 3"		strawlike	raw	8 to 10 years	June to Aug.	
<i>Guilfordia guipusa</i>	peach palm	30'	6"	2" in clusters	sweet-nutty	boiling or roasting		June to Aug.	
<i>Hippuridica</i>	ackee tree	medium	3"	in pods	sweet	raw		Aug. to Feb.	
<i>Ischnura nervosa</i>	castanea	15 to 25'	4 to 8"	2 to 3"	sweet	raw, in salads, pies		Aug. to Feb.	
<i>Mulgaibea panicifolia</i>	West Ind. cherry	20'	1 to 3"	1"	acid	julicy, boiled/steamed		Mar. to Aug.	
<i>Medicago lupula</i>	Sowthistle		1"	1"	sweet-tart	honey&plum.		July to Sept.	
<i>Monarda delicata</i>	monarda	vine 2x2'	2x8 to 10"		sweet	raw, pies		Mar. to May	
<i>Morinda</i>	whitish mahoe		2 to 4"	2"	sweet	raw		Sept. to Nov.	
<i>Nephelium lippicicum</i>	rambutan	large		2"	subacid	raw		Sept. to Nov.	
<i>Passiflora edulis</i>	passion fruit	cauliform	30"	2 x 4 to 8"	sugarcane-like	raw or cooked		June to Nov.	
<i>Passiflora quadrangularis</i>	gran. grapefruit		12"		flavoring, jams, juice	raw & cooked		June to Nov.	
<i>Pavonia anandana</i>	Bahamas gooseberry, shrub	1 to 3"	12"		acid-julcy	raw		Sept. to Nov.	
<i>Pithecellobium podagraceum</i>	guava	8 to 25'	3 to 8"	1 to 6"	rusty	raw, juice, preserves		Sept. to Nov.	
<i>Pithecellobium carolinianum</i>	strawberry guava	10 to 20'	2 to 4"	1 to 6"	sweet-acid	raw, juice, preserves		Sept. to Nov.	
<i>Portulaca pratincola</i>	pomegranate	6 to 20'	2 to 4"	2 to 5"	julicy	raw, juice		Sept. to Nov.	
<i>Rhus glabra</i>	medicinal*	medium	4 to 6"	1 to 2"	subacid	raw, jams		June to Aug.	
<i>Rhus albescens</i>	myrica rasbura	15 to 12'	2"	1"	acid-sweet	raw, jams		March to May	
<i>Rhus floridensis</i>	frase de montana	20 to 30'	2"	1"	acid-sweet	jams only (many used)		March to May	
<i>Rhus glabra</i>	Alexis berry	8 to 12'	2"	1"	aromatic**	raw, juice, preserves		March to May	
<i>Sida acuta</i>	cashimara	vine 12"	4 x 12 to 24"		aromatic**	raw, juice, preserves		June to Aug.	
<i>Spondylobolus purpureus</i>	red sourberry	25'	8 to 9"	1"	subacid**	raw		Sept. to Nov.	
<i>Triplaris trifolia</i>	limberrry**	shrub 2'	3"	3"	aromatic	raw, preserves		Sept. to Nov.	atalfina, marshes
<i>Uncaria tomentosa</i>	catuaba	shrub, herb	1 to 3"	1"	subacid, arom.	raw, preserves		Sept. to Nov.	
<i>Vernonia arborea</i>	mariposa tamarind	shrub	3 to 8"	1"	unique apple	raw, steamed		Dec. to Feb.	
<i>Musa paradisiaca</i>	banana	10'	10"	8"		raw			
<i>Musa sapientum</i>	banana								

Figura 9. G. Maciunas, *Ginger Island: agricultural development: Suggested tropical fruit trees, & shrubs*, 1969. Imagen reproducida en Hendricks J. (Ed.). (1983). *Fluxus, etc. Addenda 1*. Nueva York: Ink &, p. 210.

Esta escopofilia, que no distinguía entre cultura y natura, también estuvo acompañada de ciertas peripecias que dan pie a cuestionar la subjetividad turística tradicional. Según parece, durante su estancia en la isla, sin forma alguna de comunicación con el exterior, se acostaron bajo un árbol para refugiarse de la lluvia. Al despertar, todos tenían el cuerpo inflamado, especialmente Maciunas que, de muy frágil salud, tenía los ojos tan hinchados que no podía abrirlos, cegándole por completo. Al parecer se habían tumbado bajo un árbol venenoso y la lluvia les había impregnado el agente tóxico en el cuerpo provocando sus muy agresivos efectos. La anécdota es elocuente como metáfora del turismo: la escopofilia, la necesidad de verlo todo, acababa en anestesia visual, en la imposibilidad de ver nada en absoluto, en la ceguera. Algo semejante a la propia lógica que impregna la práctica del turismo: la necesidad de alejarse, de descubrir eternamente el paraíso, de verlo todo en los museos, acaba consumiendo físicamente el recurso del que se pretendía obtener riqueza.

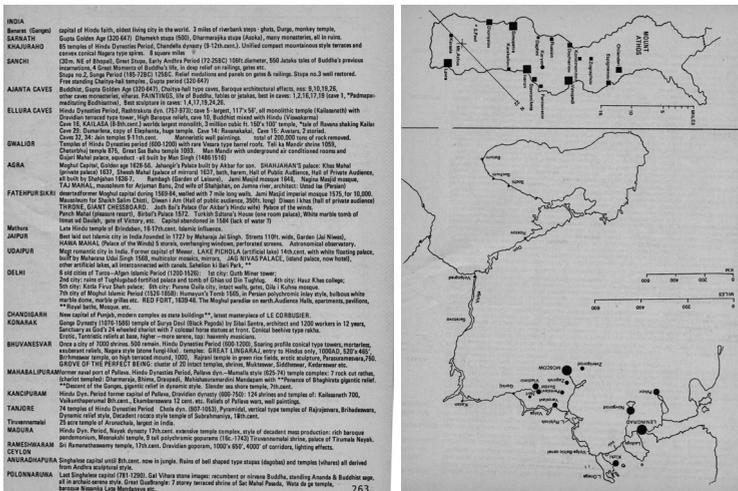
Hoy la Isla Ginger sigue siendo uno de los entornos menos explotados de todo el Caribe: aún sin habitantes, sin construcciones, muelles o rastro de presencia humana. Imaginamos que no sería así de haber podido concluir Maciunas su proyecto.

³⁸ Knížák, *o cit.*, p. 112. Nuestra traducción.

4. El mundo como sustituto del arte

A pesar de que suele ser habitual subrayar sus habilidades como organizador, Maciunas, en constante búsqueda de ofertas económicas imposibles, parecía tener una especial habilidad para atraer problemas. La poeta inglesa Anne Tardos recuerda su experiencia en uno de los viajes en barco preparados por Maciunas: después de trasladarse en tren hasta Providence, el capitán con el que habían contratado el viaje no apareció en el embarcadero, en donde el grupo de viajeros se quedó a dormir esperando tener más suerte el día siguiente. Por la mañana, el capitán finalmente hizo acto de presencia, pero la embarcación era demasiado pequeña para un grupo tan grande y, siendo muchos los días de viaje como para asegurar una mínima comodidad, Tardos y otros se quedaron en tierra. A pesar de ello, el capitán rehusó devolverles el dinero adelantado, por lo que Maciunas lo denunció provocando una vista judicial que se solucionó antes de entrar en sala. «Conozco este sitio de arriba abajo»³⁹, decía Maciunas del juzgado de Nueva York, revelando las muchas veces que había visitado el lugar probablemente debido a las Fluxhouses.

Al final de su vida, este tipo de viajes en barco comenzaron a ser habituales entre sus propuestas. De entre todos sus proyectos, destaca el de la navegación por el globo en un velero visitando monumentos que se hallaban en el camino. Denominado *Circumnavigation of the world with 145ft converted sweeper*, este proyecto, que adoptó diversas formulaciones entre 1975 y 1976, estuvo también acompañado de una investigación en la que Maciunas señalaba cada lugar que sería visitado, así como los monumentos en estos destinos: Nara, Uji, en Japón; Borobudur, en Indonesia, Camboya; Angkor, Delhi, Bhuvaneshwar, en India; Egipto; Israel; Jordania; Siria..., incluso el Monte Athos se encontraba entre los destinos (figs. 10 y 11).



Figuras 10 y 11, G. Maciunas, *Circumnavigation of the world with 145ft converted sweeper*; 1976-1984 (detalles). Imagen reproducida en Hendricks, J. (Ed.), (1983). *Fluxus, etc. Addenda I*. Nueva York: Ink &, p. 263 y p. 268.

39 Williams y Noël (Eds.), *o cit.*, p. 231.

El resultado recuerda sin duda a *101 días por Europa* en el detallismo histórico-artístico. Sin embargo, una segunda revisión permite entender la diferencia esencial de este proyecto que no reconocía centro alguno, sino que ponía en escena una historia del arte mundial en la que se simultaneaban las ruinas de Palmira, por ejemplo, con la arquitectura de Indonesia o el historicismo arquitectónico de San Petersburgo con el arte de la dinastía Ganga en Chandigarh. Este abandono del discurso histórico-artístico con un centro geográfico debe ser destacado en una disciplina en la que ha sido habitual concentrar el desarrollo protagonista del arte en torno a un eje geográfico. La inclusión en el proyecto de tradiciones y ejemplos que incluso hoy en día aún no forman parte de la *doxa* académica revela una «historia del arte horizontal», expresión empleada por Piotr Piotrowski para referirse a una práctica de esta disciplina «transnacional, polifónica, multidimensional y sin jerarquías geográficas»⁴⁰.

La estética cartográfica que había empleado en proyectos anteriores se resalta en este de un modo esencial con multitud de mapas, detalles de acceso y otros materiales que acompañaban las cartas con las que informaba de sus avances en la gestión. Mapas que dibujan una geografía plural en la que referencias al Kremlin coexisten con mapas de los templos en las cuevas de Ajanta en la India y mapas de los castillos del Loira, con listados de destinos en Oxford, todos ellos en igualdad de condiciones en el papel que los contenía.

El proyecto, que nuevamente no se llevó a término, tendría una duración de varios años –entre cuatro y ocho, dependiendo de la versión del proyecto– y conllevaba la compra de un barco que les llevaría de parada en parada. El proyecto también contemplaba la organización de la tripulación, que estaría compuesta por un capitán, un médico, un fotógrafo y un cineasta, es decir, funciones esenciales a las que se añadían otras que desvelan la centralidad del carácter documental del proyecto. Sin embargo, sorprenden, otras funciones que debían desarrollar los viajeros: historiador del arte, geógrafo (el propio Maciunas), botánico, antropólogo (el artista Robert Watts), biólogo marino, zoólogo... Da la sensación de que además de los monumentos arquitectónicos, arqueológicos y artísticos se prestaría especial atención a los accidentes geológicos, a las formaciones geográficas, a la diversa flora. De algún modo, el proyecto parecía hacer que la apreciación del arte y la de la naturaleza coexistieran en una continuidad posible bajo un mismo modelo de percepción.

Que la percepción artística se había convertido en una de las principales máquinas de producción artística es algo que estaba planteado desde al menos las clases que John Cage dio en el New School for Social Research en 1958 y 1959. En aquellas clases, este compositor dio a conocer, a los que luego serían los artistas Fluxus, procedimientos por los que cualquier acción devenía en arte (música en un principio, que posteriormente se ampliaría a toda noción de arte). Así, ruidos producidos por juguetes, sonidos de instrumentos de percusión e incluso montajes electrónicos con los que provocar una aleatoria sucesión de luces entraban de lleno en la reconfiguración que se estaba realizando sobre la noción de arte.

De entre todos los artistas que fueron a aquellas clases, George Brecht merece especial atención porque volcó las enseñanzas del compositor a un formato nuevo conocido como *event*. Brecht narra con particular detallismo cómo se le ocurrió el primero:

⁴⁰ Piotrowski, P. (2012). *Art and democracy in post-communist Europe*. Londres: Reaktion Books, p. 39.

En la primavera de 1960, esperando en el bosque de East Brunswick, New Jersey, donde vivía por aquel entonces, esperando a mi mujer a que saliera de casa, detrás de mi furgoneta Ford Station, el motor corría y el intermitente izquierdo encendido, se me ocurrió que todo un *evento* podría escribirse sobre la situación. Tres meses más tarde terminé la primera pieza explícitamente titulada «Motor Vehicle Sundown (evento)»⁴¹.

La obra de la que habla Brecht consistía en una serie de tarjetas con instrucciones que llevarían a cabo los actores: encender el motor, poner en funcionamiento el parabrisas, el transistor, tocar el claxon, etc. El resultado no diferiría en gran medida de lo que es un atasco en una calle abarrotada, si exceptuamos que se trataba de una obra de arte.

Este volcado de experiencias reales que podían pasar al ámbito del arte gracias a los *events* fue constante en un momento de la trayectoria de Brecht. Sus obras, escritas en pequeñas tarjetas con la indicación escrita de lo que el ejecutante debía hacer, implicaban actos banales: encender una cerilla y verla consumirse o salir de una habitación. En otras ocasiones, reincidían en un espacio ambiguo en el que la mera lectura de lo escrito en la tarjeta suponía la realización de la acción: esta tan solo consistía en percibir objetos cotidianos. Obras como *Paraguas*, cuyo guion tan solo dice «paraguas», o *Dos maletas*, o *Vestidor* cuyo guion dice, «espejo arriba, armarios abajo», apuntan, por la naturaleza del formato, a desarrollar una acción; pero, en segundo lugar, esta acción consiste en la simple percepción de los objetos nombrados en la tarjeta. Al ser tan comunes, ni siquiera parece necesario contemplar estos objetos.

Maciunas a finales de los setenta pensaba que estas obras representaban el caso más extremo de *ready-made* llevado a la acción:

Bueno, los *ready-mades* son la cosa más concreta, no se puede ser más concreto que el *ready-made*. (...) No hay ilusión sobre ello, no es tampoco abstracto. Lo más concreto es el *ready-made*. Ahora, Duchamp pensó más que nada sobre objetos *ready-mades*. John Cage lo extendió al *ready-made* sonoro, y George Brecht lo extendió aún más, bueno, junto con Ben Vautier, hacia las acciones *ready-made*, acciones cotidianas, así que, por ejemplo, una pieza de Brecht en la que se apaga y se enciende una luz, ¿no? La pieza es así: encender y apagar la luz. Ahora, eso lo haces todos los días, ¿verdad? (...) sin siquiera saber que estás haciendo una *performance* de George Brecht. Esa es una pieza verdaderamente concreta, no cuando la haces en un escenario específicamente, sino en el día a día. (...) En cualquier caso, yo daría crédito a George Brecht por extender la idea de *ready-made* en el ámbito de la acción⁴².

Cuando Maciunas conoció las obras de Brecht, a inicios de los años sesenta, su interpretación era muy radical, apuntando directamente a una vinculación entre concretismo y realismo que conformaba un ataque contra el arte, cuyas consecuencias implicaban el redescubrimiento de la realidad circundante. Así lo justificaba Maciu-

⁴¹ Brecht, G. (1970). The origin of events. En H. Szeeman y H. Sohm (Eds.), *Happenings & Fluxus*. Colonia: Koelnischer Kunstverein (edición sin paginar).

⁴² Miller, L. (1983). Interview with George Maciunas. En J. Hendricks (Ed.), *Fluxus, etc. Addenda I*. Nueva York: Ink &, pp. 21-22. Nuestra traducción.

nas en una famosa conferencia leída en público por Arthus C. Caspari en Wuppertal (1962):

... el paso más avanzado hacia el concretismo es una especie de nihilismo del arte. Este concepto se opone y rechaza el arte en sí, ya que su propio significado implica artificialidad, ya sea en la creación, en la forma o el método. (...) La lluvia es antiarte, el murmullo de una multitud es antiarte, el vuelo de una mariposa o los movimientos de los microbios son antiarte. Son tan hermosos y tan dignos de ser reconocidos como el propio arte. Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que le rodea (desde las ideas matemáticas a la materia física) en la misma forma en que experimenta el arte, no habría necesidad de arte, artistas ni de otros elementos no-productivos similares⁴³.

El posicionamiento antiartístico de Maciunas era prácticamente único en su época. El arte ocupaba una distracción que alejaba toda actividad productiva o socialmente útil. Si el marxismo consideró al arte como una actividad que superaba la alienación del trabajo, Maciunas le daba la vuelta al argumento: era la dedicación al arte lo que desviaba la atención de la producción material, del trabajo. El arte alienaba del trabajo. En ese espacio, las lecciones de Cage, consistentes en transformar todo sonido existente en música, junto a las de Duchamp, que invitaban a entender todo objeto como obra de arte, imponían un tipo de actividad perceptiva que podía ser desarrollada por cualquier persona sin producir materialmente nada. En este planteamiento fue acompañado por Henry Flynt, filósofo que propuso la sustitución del arte por lo que llamaba *justlikings*: cosas que uno hace por el simple hecho de que hacerlas produce placer. Ver una obra de arte y hacer una obra de arte eran, bajo la perspectiva de Flynt, *justlikings*, a pesar de que la estética tradicional diferencie ambos procesos, siendo el primero un acto de gusto o percepción, y, el otro, un acto de creación. Este conjunto de planteamientos conducía a la eliminación del arte, así, al menos, lo veía Maciunas:

Objetivos de Fluxus: social (para mejora social, gasto de dinero y de recursos humanos). Eliminación gradual del arte (de las bellas artes) a través de pasos transicionales (al contrario que el inmediato cambio de [Henry Fynt]).

Paso 1 (*cageismo*): sustitución del objeto de arte por no-arte / mantener la experiencia artística del no-arte.

Contra el arte como mercancía comercial (para ser vendida o para convertirse en un modo de vida) o para ocupar todo el tiempo.

ANTI PROFESIONALISMO.

Contra el arte como un vehículo para la promoción del ego del artista.

ANTIINDIVIDUALISMO.

ANTI EUROPEÍSMO.

Etapas transicionales: conciertos, publicaciones, solo temporales hasta que llegue el momento en el que el arte no sea necesario (de tal modo que los artistas deberán encontrar otras profesiones para dicha eventualidad)⁴⁴.

⁴³ Maciunas, G. (1994). Neodada in music, theater, poetry, art (1962). En E. Armstrong y J. Ruthfus (Orgs.), *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, pp. 156-157. Nuestra traducción.

⁴⁴ Maciunas, *Fluxus objectives*, manuscrito sin publicar exhibido en la *Fluxus cabinet*, exposición permanente del Vilnius Contemporary Art Center (Lituania). Nuestra traducción.

El antiarte abría la puerta a una percepción de la realidad en clave artística, pero que prescindía del propio arte, un espacio en el que la naturaleza y el arte podían ser amparados con el mismo tipo de mirada: la percepción artística, históricamente vinculada al objeto bello, se debía volcar al resto de la realidad circundante, incluso a la naturaleza. Lógicamente, el planteamiento de Maciunas tenía su origen en una concepción del artista y del arte muy tradicional en el que este producía objetos bellos y costosos, pero sin utilidad alguna; de ahí que pensara que la figura del artista fuera prescindible⁴⁵. Su planteamiento antiartístico puede parecer simple, tan simple como su propia concepción de Fluxus: un movimiento ocupado en hacer un buen chiste, un *gag* barato, un juguete sencillo que todo el mundo podía entender, que no estableciera diferencias entre los educados y los no educados, los cultos y los no iniciados. Paradójicamente, este posicionamiento abría la puerta a mirarlo todo como si se tratara de una obra de arte. Es difícil no ver en el proyecto de viaje para navegar por el mundo una aplicación directa de esta máxima: la natura estaba nivelada con la cultura, con los monumentos, con las obras de arte.

Es así como el particular turismo que propuso Maciunas en sus proyectos encapsula una concepción tan ajena al turismo tradicional como al vanguardismo extremo, lo que supone el desbaratamiento de las coordenadas en las que se mueven ambas posturas. Con respecto al turismo, las dimensiones de los viajes de Maciunas harían que las vacaciones se volvieran eternas, implicando compras de terrenos, negocios inmobiliarios, creación de comunidades. Supondrían navegar por el mundo a lo largo de varios años viendo la naturaleza y los monumentos de la historia, que serían explicados por los propios viajeros. Una imposible, en definitiva, manera de turismo inasimilable por los modelos mayoritarios del turismo imperante desde la segunda mitad del siglo xx. Desde el punto de vista de la vanguardia, su posición parece tanto reafirmar como contradecir supuestos iconoclastas esenciales: su rechazo a la producción artística estaba motivada por un impulso productivo en el que el arte se convertía en una distracción innecesaria. En esta tesitura, la percepción visual podía convertirse en aquello que sustituyera la creación artística eliminándola por completo. Por ello mismo, su iconoclastia podía convivir con el disfrute visual —del arte y de la naturaleza, por lo que se ve. En este sentido, no resulta extraño que Maciunas llegara a proponer que Fluxus debía ser, en realidad, una retaguardia artística⁴⁶.

Bibliografía

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*. (Trad. Consuelo Luca de Tena) Madrid: Blume. (Original en inglés, 1983).
- Ataljevic, I.; Morgan, M. y Pritchard, A. (2011). *The critical turn in tourism studies: creating an academy of hope*. Londres: Routledge.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: theory, culture, politics*. Londres: Routledge.
- Bernstein, R. y Shapiro, S. (2010). *Illegal living. 80 Wooster Street and the evolution of SoHo*. Vilnius: Jonas Mekas Foundation.

⁴⁵ Maciunas, G. (1965). *Flux-art-amusement*. Reproducido en J. Hendricks (Ed.), *Fluxus codex*. Detroit: Harry Abrahms, p. 26.

⁴⁶ Maciunas, G. (1964). Comment on the relationship of Fluxus to so called “avant-garde” Festival. Reproducido en Williams y Noël (Eds.), *o cit.*, p. 120.

- Brecht, G. (1970). The origin of events. En H. Szeeman y H. Sohm (Eds.), *Happenings & Fluxus*. Colonia: Koelnischer Kunstverein.
- Díaz Cuyás, J. (2018). Art, tourism and authenticity. Dean MacCannell in correspondance with José Díaz Cuyás. *Journal of tourism history*, 10(2), 165-182.
- DJ Readies (2012). *Intimate burocracies: a manifesto*. Brooklyn: Punctum Books.
- Dummett, M. (2017). *Corporate imaginations. Fluxus strategies for living*. Berkeley: University of California Press.
- Enzensberger, H.M. (1982). *Critical essays*, Nueva York: Continuum.
- Enzensberger, H.M. (1996). A theory of tourism. *New german critique*, 68, 117-135.
- Estella, I. (2012). *Fluxus*. San Sebastián: Nerea.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y-A. *et alt.* (2006). *Arte desde 1900: modernismo, antimodernismo, posmodernidad*. (Trad. Francisco López Martín). Madrid: Akal. (Original en inglés, 2004).
- Gogh, M. y Roloff, M. (2006). Radical tourism: Sergei Tetriakov and the Communist Lighthouse. *October*, 118, 159-178.
- Grasskamp, W. (2017). The Museum in Print. Andre Malraux Musée Imaginaire and André Vigneau's Photographic encyclopedia of art. En E. M. Troelenberg y M. Savino (Eds.), *Images of the art museum: connecting gaze and discourse in the history of museology* (pp. 304-306). Berlín: Walter de Gruyter.
- Hendricks, J. (Ed.). (1983). *Fluxus, etc. Addenda I*. Nueva York: Ink &.
- Hendricks, J. (Ed.). (1989). *Fluxus codex*. Detroit: Harry Abrahms.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. (Trad. Silvia Fehrman). México DF: Fondo de Cultura Económica. (Original en inglés, 1995).
- Kirkeby, P. (1981). George Maciunas. En J. Hendricks (Ed.), *Fluxus etc.* (pp. 28-29). Bloomfield Hills: Cranckbrook.
- Knížák, M. (1991). George, the Maciunas (1980), en *Kunstforum International*, 115, 112-119.
- Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. (Trad. Jorge Luján Muñoz). Madrid: Alberto Corazón. (Original en inglés, 1962).
- MacCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. (Trad. Elisabeth Casals Bufano). Barcelona: Melusina. (Original en inglés, 1999).
- Maciunas, G. (1994). Neodada in music, theater, poetry, art (1962). En E. Armstrong y J. Ruthfus (Orgs.), *In the spirit of Fluxus* (pp. 156-157). Minneapolis: Walker Art Center Armstrong.
- Melville, K. (1980). *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. (Trad. Rolando Hanglin). Barcelona: Kairós. (Original en inglés, 1972).
- Miller, L. (1983). Interview with George Maciunas. En J. Hendricks (Ed.), *Fluxus, etc. Addenda I* (pp. 10-28). Nueva York: Ink &.
- Piotrowski, P. (2012). *Art and democracy in post-communist Europe*. (Trad. Anna Bryzski). Londres: Reaktion Books. (Original en polaco, 2010).
- Portús, J. y Vega, J. (2004). *El descubrimiento del arte español: Cossío, Lafuente y Gaya Nuño*, Madrid: Nivola.
- Rivière, H. (2013). Fluxus: sus festivales y conciertos europeos. *Arte y parte*, 103, 24-57.
- Schmidt-Burkhardt, A. (2013). *Fluxus: Russian Atlases*. San Petersburgo: Museo del Hermitage.
- Schmidt-Burkhardt, A. (2004). *Maciunas' learning machines: from art history to a chronology of Fluxus*. Berlín: Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection.

- Schmidt-Burkhardt, A. (2019). El arte del diagrama. En M. Fontán del Junco (Ed.), *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* (pp. 31-59). Madrid: Fundación Juan March.
- Simpson, Ch. (1981). *SoHo: the artist and the city*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Williams, E. (Ed.). (2006). *A flexible history of Fluxus: facts and fictions*. Londres: Hansjörg Mayer.
- Williams, E. y Noël, A. (Eds.). (1997). *Mr. Fluxus: a collective portrait of George Maciunas*. Londres: Thames & Hudson.