



Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo

Ignacio Estella-Noriega¹

Recibido: 23 de junio de 2016 / Aceptado: 4 de diciembre de 2016

Resumen. Este artículo aporta un contexto para el análisis de varios conceptos que fueron esenciales en la formación de Fluxus, uno de los movimientos artísticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX: individualismo, colectivismo y corporalidad en efecto jugaron un importante papel en la configuración de Fluxus. A través de una obra de George Maciunas prácticamente desconocida, *Cross Dressing Ballet* (ca. 1967), el artículo expone los dilemas convocados por esa obra en el contexto más amplio de la vida de Maciunas y del grupo Fluxus en general. Con ello se pretende resaltar el ambiente intelectual que fue operativo en la formación de este colectivo y cómo las ideas que se manejaban en ese contexto generaron una serie de debates y contradicciones en torno a la corporalidad que finalmente influyeron en lo que hoy conocemos como Fluxus. El artículo finalmente pretende contextualizar las obras que Maciunas realizó al final de su vida, obras en las que exponía una identidad esquiva e inestable mediante acciones de travestismo público y sadomasoquismo privado. Gracias a Kaja Silverman, el artículo concluye interpretando esas obras bajo el prisma colectivista presentado y defendido por el propio Maciunas.

Palabras clave: Fluxus; George Maciunas; colectividad; travestismo; identidad masculina.

[en] Dealing with Collectivism, Rejecting Subjectivity. George Maciunas, Travestism and the Body Debate in Fluxus

Abstract. This essay aims at delivering an analysis of the main ideas behind Fluxus, one of the most important art movements in the second half of the century: individualism, collectivism and corporality played a key role in the configuration of such a group. Using George Maciunas' almost unknown work, *Cross Dressing Ballet* (ca. 1967), this essay explores the dilemmas gathered around such work in the context of Maciunas' life and the wider context of Fluxus itself. In doing so the essay highlights several key concepts which intervene in the formation of this group and exposes how these provoked a series of debates and contradictions around the idea of the body that were essential in what we now associate with Fluxus. In its final chapters, the essay aims at contextualizing Maciunas' works done at the end of his life, works that explore an unstable and unfixed identity through public acts of travestism and private acts of sadomasochism. Using Kaja Silverman's theories, the essay concludes with an interpretation of such later works under the collectivist umbrella held by Maciunas himself.

Keywords: Fluxus; George Maciunas; collectivism; individualism; male identity.

Sumario. 1. Introducción. 2. Sobre *Cross Dressing Ballet*. 3. La colectivización como negación del individuo. 4. El individuo como cuerpo. 5. De lo privado a lo público. 6. A modo de Conclusión: subvirtiendo la masculinidad. Referencias.

¹ Universidad Autónoma de Madrid (España)
E-mail: ignacio.estella@uam.es

Cómo citar: Estella-Noriega, I. (2017) Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2), 283-298.

1. Introducción

A pesar de haber superado el medio siglo, Fluxus aún carece de una interpretación adecuada en la historia del arte contemporáneo general. Más allá de revivir el neodadaísmo en el contexto de principios de los años sesenta, la forma en la que un grupo de personas empezaron a entender su actividad bajo un mismo nombre sigue sin poseer una articulación adecuada. Como resultado, una de las tendencias más influyentes en la segunda mitad de siglo XX continúa presentándose en la academia con una ambigüedad inusitada en la que se emplean términos vacuos para eludir cuestionarse qué fue Fluxus. Movimiento, tendencia, modo de vivir y de morir, o simplemente una reunión de amigos constituyen tradicionales explicaciones (cuando las hay) que verdaderamente encubren que este movimiento supuso uno de los más importantes experimentos sobre la colectividad en el seno de la Guerra Fría.

Frente a la imagen de Fluxus como una “asociación muy abierta de amigos” (Kaplan, 2000, p. 8), que finalmente se ha impuesto como explicación dominante, resalta la figura de George Maciunas y su constante esfuerzo por convertir esa «reunión» en un colectivo homogéneo y de férrea cerrazón. Para conseguir tal fin, no solo promovió expulsiones y frentes comunes, sino que también intentó hacer que los artistas vinculados a este colectivo olvidaran su propia individualidad, su subjetividad. En un momento en el que el cuerpo empezaba a tener un protagonismo esencial en los espacios de la producción artística y del pensamiento en general, esta negación del individuo supuso el rechazo de todas aquellas obras centradas en la corporalidad. Sin embargo, Maciunas al final de su vida explotó la investigación sobre el cuerpo mediante diversas acciones que nunca han sido objeto del análisis académico y que problematizan la noción colectivista que poseía de Fluxus, del individuo y de la corporalidad.

Este artículo aborda las paradojas que encierran estos planteamientos especialmente a la luz de las últimas obras de Maciunas por lo que antes se deberá presentar su idea de colectividad así como las implicaciones que tenía para la emergente preocupación por el cuerpo. Finalmente, gracias a las teorías de Kaja Silverman sobre la masculinidad y el sadomasoquismo, se elabora una noción de subjetividad que, a modo de síntesis, conjuga corporalidad individualizada y colectividad. Muchas de las referencias que se manejan a lo largo del artículo forman parte de la propia biografía de Maciunas; su manejo pretende ampliar el conocimiento de una de las figuras más importantes en la gestación, desarrollo y materialización de Fluxus. No hay duda de que sin él Fluxus no hubiera existido y por ello resulta de especial interés entender su comprensión de este movimiento para poder estructurar el lugar que Fluxus ocupa en la historia del arte contemporáneo.



Figura 1: George Maciunas *Cross Dressing Ballet*, ca. 1967. Moma.

2. Sobre *Cross Dressing Ballet*

Fue exactamente la profunda convicción de Maciunas en el colectivismo lo que resultó cuestionada en 2007, con motivo de la exposición *The Dream of Fluxus: George Maciunas. An Artist's Biography*. El catálogo contenía una secuencia fotográfica del propio Maciunas vestido de mujer que se iba quitando la ropa en un atrevido *striptease*. En realidad este conjunto de fotografías estaba formado por dos series diferentes: una compuesta por tres fotografías que mostraban a Maciunas vestido como una atractiva secretaria que progresivamente se desnudaba; y otra, por dos fotografías en las que se despojaba de lencería fina. El pie de la foto aclaraba que se trataba de un autorretrato realizado por él mismo con un temporizador. En 2011, esta serie de fotografías traspasó el espacio que existe entre el documento y la obra al formar parte de la exposición *Staging Action. Performance and Photography Since 1960* del MoMA (Fig. 1). Perfectamente enmarcadas, las fotografías simulaban una única secuencia que resultaba de combinar ambas series con la finalidad de generar una temporalidad lógica pero ficticia ya que el fondo no era el mismo en todas las fotos.

En sus diferentes estados, como obra de arte y como documento, ambas exposiciones hacían públicas unas fotografías que nunca se habían conocido hasta ese momento. Es más que probable que en el archivo de Maciunas las fotografías solo estuvieran conservadas en negativo o positivadas con otros negativos a modo de prueba. Probablemente el propio autor no tuvo interés en que salieran de la intimidad de su archivo. Ni siquiera el título de la, ahora, obra de arte quedaba libre de debate: *Cross Gender Ballet* (ca. 1967) no era el título dado por el autor, sino por Jon Hendricks, comisario de la Gilbert and Lila Silverman Collection, albergada ahora en el MoMA; en caso de no querer seguir dicho título siempre se podía utilizar el recurrente *Untitled*².

Más allá de estos detalles, las fotografías suponen una potente ruptura del papel ocupado por Maciunas en la comprensión de Fluxus como un grupo de artistas. La cuestión de la tendencia sexual de Maciunas no es un factor que determine esta ruptura. Según comentan las crónicas (por ejemplo Williams y Noël, 1997, p. 219), a lo largo de toda su vida profesó una convencida castidad que sorprendió en el ambiente de la neovanguardia. Sus constantes quejas por el humo de los diversos fumables de sus

² Conversación por E-mail con Jon Hendricks 5-VI-2011.

amigos artistas se alternaban con las críticas por el ir y venir de bebidas alcohólicas. En efecto, Maciunas no representaba al modelo de artista vanguardista que intenta transgredir las normas aceptadas socialmente, más bien se empeñaba en romper lo que parecía ser natural en la «bohemia»: sus cronogramas en los que apuntaba esquemáticamente todo lo que hacía (gastos, ingresos, reuniones y responsabilidades) parecen producto de un científico taylorista que calcula todo movimiento. Su autoimpuesto celibato parece seguir también la mentalidad ahorradora; su función consistía en alejarse de actividades que consideraba improductivas. Ni siquiera su matrimonio con Billie Hutchins, ya enfermo de cáncer terminal, pervirtió esa determinación: Maciunas justificaba el matrimonio con frialdad funcionalista ya que eso le permitiría traspasar una serie de beneficios sociales que de fallecer soltero se hubieran perdido (Hutchins/Maciunas, 2010, p. 43).

Su boda con Billie Hutchins constituyó una acción que ha pasado a la posteridad como uno de los momentos más relevantes en la historia de la identidad performativa del género. Titulada *Black & White* o *The Coming of Eros* (1978), se realizó en el piso de la calle Broadway que hoy acoge la Fundación Emiley Harvey y, según las descripciones, consistió en un intercambio de los atuendos de los novios al son de *Zefiro torna* de Claudio Monteverdi (1567-1643), una composición que Maciunas veneraba. Esta fue la primera vez que Maciunas demostraba públicamente su querencia por el travestismo: una verdadera actuación en la que el «sí, quiero» de la concepción performativa del lenguaje se convertía en el eje que estructuraba toda la obra. Con el tiempo, *Black and White* se ha convertido en el modelo performativo elegido por la vanguardia para substituir el rito aceptado allá donde las leyes impedían el matrimonio homosexual³.

La serie de fotografías que hoy conocemos como *Cross Dressing Ballet* tenía otras implicaciones que la hacen diferente de la performance marital de Billie y George. Ya no solo es que Maciunas no las hiciera públicas, sino que además son probablemente las únicas fotografías de Maciunas que han adoptado una forma autónoma, exhibiéndose como fotografías aisladas. Los diferentes archivos de Maciunas (en especial el Sohm Archive de la Staatsgalerie [Stuttgart]) reflejan su querencia por el medio fotográfico, al que recurrió para documentar sus muchos viajes, sus investigaciones en historia del arte (Schmidt-Burkhardt, 2003; y Medina, 2003, p. 81-87) e incluso las performances a las que asistía. Sin embargo, en todos los casos nunca las exhibió como fotografías individuales, siendo utilizadas en cambio para ilustrar publicaciones (su trabajo como diseñador le procuró cierta estabilidad), para la propia editorial Fluxus (la revista CCVTRE estaba plagada de imágenes) o para ser impresas en objetos cuya naturaleza material negaba la centralidad visual de la fotografía. Es más, según parece, las fotografías que hoy constituyen *Cross Dressing Ballet* tuvieron una primera acogida en la *Biography Box*, una caja que contenía fotografías de la vida de Maciunas, lo cual reafirmaría esa dimensión objetual con la que abordaba la imagen fotográfica. Diseñada por Maciunas para que la terminaran póstumamente Larry Miller y Barbara Moore, se ha perdido tras haber sido vendida en una exposición en la Ubu Gallery en 1996.

Otra fotografía y un objeto realizados en la misma época que *Cross Dressing Ballet* mantienen una semejanza muy fuerte con la serie que nos ocupa. Estos dos

³ La crítica Jill Johnston e Ingrid Nyebøe contrajeron matrimonio y realizaron un *reenactment* de esta obra en Ámsterdam (1993), así como posteriormente hicieron Geoff Hendricks y Sur Rodney (1995).

últimos ejemplos revelan la radicalidad con la que Maciunas entendía la dimensión objetual de la fotografía. Se trata, en primer lugar, de una fotografía de una camarera con el busto desnudo que lleva una bandeja con botellas de cervezas y, por otro, de las *Venetian Blinds* (1966), objeto diseñado por Peter Moore para que Fluxus la produjera y vendiera en masa. En el primer caso, la fotografía se realizó para ser impresa en unos delantales que se regalarían en una tienda de cervezas (Hendricks, 1988, p. 557). La imagen del busto desnudo en el delantal coincidiría con el pecho de quien lo llevase, produciendo un divertido chiste. Las *Persianas venecianas* sí llegaron a producirse como «mueble-Fluxus» (Hendricks, 1988, p. 407). Consistían en otro divertido objeto con una fotografía de la modelo Lette Eisenhower vestida, en una de las posiciones de las varillas, y desnuda en la otra. El efecto de abrir y cerrar las varillas generaría, en efecto, un *striptease*.

No resulta en absoluto descabellado pensar que *Cross Dressing Ballet* consistiera en una prueba fotográfica para hacer un objeto similar a estas persianas. Maciunas, soltero convencido y con cierta inhabilidad para gestionar lo libidinal, pudo recurrir a sí mismo como modelo para la imagen que posteriormente se pegaría al objeto en cuestión, descubriendo con ello su propensión al travestismo. Teniendo en cuenta que estos objetos fueron diseñados para ser producidos y vendidos en masa, nos encontraríamos ante una de las emulaciones más perfectas de la teoría de la «mujer como cultura de masas». Moddleski (1986) y Huyssen (1986) han sido los más importantes divulgadores de esta teoría que ponía en evidencia cómo la crítica, especialmente de herencia frankfurtiana, empleaba conceptos tradicionalmente vinculados a lo femenino en su interpretación de la cultura de masas, convirtiéndola entonces en un fenómeno feminizado. Es en este marco en el que las fotografías de Maciunas alcanzan toda su complejidad dialéctica: en la privacidad doméstica, haciendo estas fotografías de sí mismo que nunca fueron publicadas, para un objeto, banal y chistoso, producido en serie para ser consumido en masa, Maciunas parece reafirmar reiteradamente la feminidad: no solo con el disfraz y la peluca, sino también en los siguientes estratos de la identidad entre lo femenino, la privacidad y la cultura de masas.

Es por ello que esta múltiple personificación de lo femenino provoca una auténtica ruptura de la noción de identidad: su ejercicio de feminización es resultado de una acumulación de recursos que persiguen su perfecta interpretación; pero el resultado no puede evitar el fracaso: su cara y algunos detalles de su cuerpo no esquivan la masculinidad. *Cross-Dressing Ballet* pone simultáneamente en escena una identidad construida y en quiebra, evidente y oculta al mismo tiempo. En cierta medida, este modo de proceder supone la escenificación de uno de los procesos que Maciunas vinculaba más íntimamente al colectivo Fluxus: la negación de la identidad, el rechazo de una corporalidad estable.

3. La colectivización como negación del individuo

La formación de Fluxus como unión de artistas es resultado del contexto de internacionalización de la vanguardia característico de principios de los sesenta. Un contexto que favorecía los viajes y las comunicaciones interpersonales a larga distancia promovió la percepción de que un cierto tipo de práctica artística común se estaba asentando internacionalmente. La unidad de todos estos artistas le pareció

a Maciunas un recurso táctico del que resultaría una mayor repercusión pública. Las obras que este grupo de artistas realizaba parecían no distinguir entre artista y público lo cual, unido a la reducción del trabajo del artista a lo mínimo, le llevaron a pensar que, en efecto, el artista estaba en vías de desaparición. De alguna manera, Maciunas tomó esta particular muerte del artista como un efectivo rechazo a lo individualista, idea sobre la que construyó su noción de colectividad.

Es por lo anterior que se puede afirmar que el grupo de artistas conocido como Fluxus fue uno de los mejores ejemplos de los dilemas que implica concebir la colectividad en Occidente durante la Guerra Fría. Una dinámica colectiva gestada a comienzos de los 60 gracias a Maciunas que, tras fracasar en su intento de vincularse con la comunidad lituana emigrada a Nueva York, se concentrará en otro tipo de colectivo más amorfo como es el de los artistas de vanguardia internacional del momento.

Es imposible entender la formación de este grupo sin tener en cuenta la expansión de los medios de comunicación tras la Segunda Guerra Mundial. La internacionalización y regularización del correo postal hicieron que las cartas se convirtieran en un recurso esencial en la comunicación entre los artistas. Esto fue especialmente notable en el contexto de Fluxus: cada concierto o exposición iba seguido de un intercambio de direcciones con la finalidad de dar publicidad a lo que hacía cada cual. El abaratamiento de los vuelos internacionales, la aparición de un sistema del arte paralelo y vinculado a lo *underground* (o subcultural) que producía públicos alternativos conformó el limo de la red internacional Fluxus.

Los famosos conciertos Fluxus del otoño e invierno de 1962/63 se han convertido en el ejemplo más recurrente en la ilustración de la creación de esta red. Otras experiencias anteriores dan cuenta de que aquellos conciertos no hacían más que reiterar dinámicas ya recurrentes. Sin ir más lejos, la Escuela de Verano de Darmstadt, centro esencial en la divulgación de la vanguardia americana en Europa, constituye un espacio de divulgación relevante. En la Escuela, John Cage, David Tudor y La Monte Young durante sus diferentes estancias, coincidieron con muchos de los artistas que luego se vincularían temporalmente a Fluxus, con lo que no es de extrañar que intercambiaran direcciones que a su vez pasarían a sus amistades en Nueva York dando a conocer, de paso, sus nuevas producciones. Obras de artistas completamente desconocidos fuera de los reducidos círculos vanguardistas del Nueva York de principios de los 60, como las de Toshi Ichianagi o George Brecht, fueron presentadas en Darmstadt —por entonces reconocida capital de la música contemporánea— tan pronto como en el verano de 1961. Para mayor cúmulo de coincidencias, tan solo un día después del concierto de estos artistas, Th. Adorno leyó su conferencia *Vers Une Musique Informel* donde, como ya ha advertido Medina (2003, p. 350-357), se esconden referencias veladas a Fluxus.

En Nueva York esta red era mucho más fluida. Los conciertos de 1961 en el Loft de Yoko Ono, los de la Galería AG y las clases en el New School of Social Research de Cage conforman la historia hegemónica de la formación de Fluxus, implantada ya por Dick Higgins (1964). Este repentino aluvión de nombres, todos ellos jóvenes artistas que se ponían en contacto unos con otros para saber qué hacían, qué espacios frecuentaban y qué otros artistas conocían, supone un modo de proceder característico del momento. Si a muchos se les podía poner cara, en otros casos no era así, ya que residían en la antigua Europa, incluso tras el telón de acero. Maciunas con probabilidad entró en contacto con Nam June Paik antes de viajar a

Wiesbaden en 1962 e incluso pudo escribirse con Vytautas Landsbergis en Lituania y seguramente con la famosa pianista soviética María Yúdina.

Maciunas interpretó todo esto como la confluencia generalizada de todos estos artistas hacia un mismo tipo de producción artística practicada internacionalmente. La idea de agruparse bajo un mismo nombre debió de parecerle la lógica representación de lo que estaba percibiendo y además concentraba fuerzas obteniendo un mayor grado de publicidad. Seguramente la idea le pareció aún más lógica cuando llegó a Wiesbaden para trabajar como diseñador en el ejército norteamericano entre finales de 1961 y el verano de 1963. Muy pronto entró en contacto con los artistas vinculados a Darmstadt asociados a la revista *Die Reihe*, editada por Heinz K. Metzger y Karlheinz Stockhausen, y con otros compositores que se encontraban en Alemania (Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, ambos florentinos pero también asiduos en Darmstadt, Konrad Boehmer y Giorgi Ligetti).

Todos estos compositores tuvieron alguna pieza programada en el mítico festival Fluxus de Wiesbaden de septiembre de 1962. En este programa también destaca el sorprendentemente amplio grupo de compositores japoneses (Toru Takemitsu y Yuji Takahashi entre otros), así como la presencia de obras de los españoles Zaj y de artistas americanos para los que Maciunas gestionó la estancia. Las *newsletters* que Maciunas empezó a enviar durante estos años revelan el enorme grupo de artistas que había conseguido congregarse en un tiempo récord (Maciunas, 1983, p. 141-143). Lo que se estaba gestando era un tipo de grupalidad y en este sentido la documentación que se encuentra en los archivos demuestra que se trataba, casi de modo literal, de encontrar artistas que se vincularan al colectivo. Maciunas, un verdadero adepto a la catalogación, incluso llegó a realizar tarjetas identificativas de cada uno de los artistas que conocía (Fig. 2).

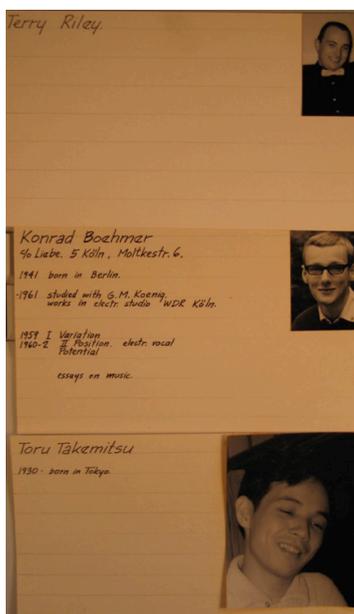


Figura 2: George Maciunas, Tarjetas de artistas, ca. 1964. Archivo Sohm, Stuttgart.

La elaboración de esferas de participación para compartir experiencias, obras y vida es habitual en los artistas. Con este modo de proceder, Maciunas estaba respondiendo a esta actitud, quizá obsesivamente. Sin embargo, bajo dicha actitud escondía la configuración de un colectivo que requería un compromiso más fuerte. Hacia finales de 1963, poco después de poner en funcionamiento la red de artistas, empezó a dar cuenta de los términos en los que entendía dicho compromiso. Así, en 1964 escribió a Ben Vautier: “I notice with dissapointment your GROWING MEGALOMANIA. Why not try zen method, curb & eliminate your ego entirely (if you can) don’t sign anything, don’t attribute anything to yourself- depersonalize yourself! That’s in the Fluxus collective spirit. DE-EUROPEANIZE YOURSELF!” (Dreyfuss, 1989, p. 183). La recomendación era complicada para un artista como Vautier que centraba su obra en firmar todo aquello que encontraba (su lema era: «Yo, Ben, firmo todo»). También en 1964, en una famosa carta en la que Maciunas explicaba los objetivos sociales, y no estéticos, de Fluxus, escribía aún más claro:

Fluxus therefore should tend towards collective spirit, anonymity and ANTI-INDIVIDUALISM also ANTI-EUROPEANISM (Europe being the place supporting most strongly & even originating the idea of professional artist, art for art ideology, expression of artist ego through art etc. etc.) (Maciunas, 2002, p. 163).

La cita claramente evidenciaba el solapamiento inmediato entre los conceptos Europa, individuo y uno de sus modelos más importantes de consagración: la figura del artista.

A pesar de que la carta estaba destinada al colectivo Fluxus, también era capaz de funcionar como reflejo de la situación política de la Guerra Fría. La subjetividad encumbrada como triunfo del individualismo en Occidente suponía uno de los logros sociales más perfectos tras la Segunda Guerra Mundial. La incapacidad de asociación entre sujetos promovía una individualización máxima impidiendo contemplar la generalidad de las condiciones de vida. Ni siquiera los discursos que deseaban ocupar una posición alternativa, como por ejemplo los de la subcultura, fueron capaces de elaborar una propuesta de comunidad que superara la mera suma de individuos, más bien al contrario: el sujeto se erigió en epicentro de sus reivindicaciones (Galcerán, 2009, p. 47). Europa, y en concreto la imagen del artista tal y como se había desarrollado en Occidente, encarnaba una potente imagen del protagonismo de la individualidad desde posturas bien diferentes, afianzándose como una de las herramientas más importantes de la reconfiguración psicosocial de los años 50 y 60. El hecho de que Roland Barthes declarara en 1967 la «muerte del artista» —mediante el sujeto interpuesto del autor— demuestra con claridad la fuerza que poseía esta figura en la cultura del momento.

El colectivismo jugaba un papel tan importante como para esconderse tras uno de los primeros manifiestos de Fluxus. Hecho público en el festival Fluxus de Dusseldorf de 1963, el *Purge Manifesto* consistía en la definición de la palabra Fluxus a la que añadió frases escritas a mano. Una de ellas se centraba en la capacidad de unificar posturas, en la creación de un frente unido: “FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into a united front & action”; para conseguir tal fin, continuaba el manifiesto, se debía *purgar* —de ahí el nombre del manifiesto— el *européismo* (Maciunas, 2002, p. 95). Cualquiera que en aquella época estuviera en el contexto de Fluxus y que recibiera las cartas asiduas de Maciunas sabía qué escondía la palabra *européismo*.

No cabe duda de que esta postura reflejaba el enfrentamiento propio de la Guerra Fría: si el Occidente liberal encumbraba al individuo, los países de la estela de la URSS hacían causa con el colectivismo. No debe extrañar que Maciunas asumiera que Fluxus recibiría un especial trato por parte de la política cultural de la URSS, a cuyo gobierno aparentemente escribió solicitando que se convirtiera en herramienta de su política artística (Stegman, 2007, p. 15 y Medina, 2005, p. 180).

4. El individuo como cuerpo

El colectivismo que Maciunas intentó imponer sobre Fluxus determinó muchos de los debates que se generaron en el grupo. Su apuesta fue tan radical como para recurrir a los derechos de autoría colectiva mediante el símbolo «© by Fluxus» presente en muchas de obras. Sin embargo, fue el cuerpo el ámbito donde más profundamente se notó este debate puesto que es el cuerpo donde, sin duda, más perfectamente se materializa la percepción de la identidad.

Una de las obras que mejor representa las implicaciones corporales de la posición de Maciunas fue *Vagina Painting* (1965), de Shigeo Kubota. Educada como escultora en Japón, Kubota llegó a Nueva York por invitación del propio Maciunas, algo que hizo con varios artistas. La apuesta de Kubota era arriesgada: solo conocía a Maciunas por carta y planeó su estancia con una amiga que en el último momento no pudo viajar (Kubota, 2014). *Vagina Painting*, realizada poco tiempo después de su llegada a Nueva York, forma parte de las obras más carismáticas del, por entonces, emergente feminismo al consistir en pintar en el suelo con un pincel que la artista tenía en su entrepierna. Aún en 2009 con motivo de una mesa redonda de mujeres artistas Fluxus —a la que Kubota no asistió— se discutía si la artista realizó la acción con el pincel en la vagina o cosido a su ropa interior (Yoshimoto *et al.*, 2009, p. 238). Aparte del compromiso que se derivaría del detalle, la duda tenía mayor relevancia puesto que la obra debe ser contextualizada en un momento en el que todavía era evidente la herencia del machismo del expresionismo abstracto.

Según la historia más aceptada Maciunas expulsó a Kubota al ver la obra en uno de sus airados arranques. Generalmente se ha aceptado que el motivo de esta expulsión se debía al evidente contenido sexual de la obra (O'Dell, 1997, p. 47) aunque por su lado, la propia Kubota ha insistido en que realizó la obra porque Nam June Paik y el propio Maciunas se lo rogaron (Kubota, 2014). Educada como escultora, esta obra, probablemente la primera performance que realizaba en público, le parecía un comentario sagaz en un contexto como aquel.

El rechazo de Maciunas a las obras con un claro contenido sexual estuvo tan presente como para ser la clave de uno de los diagramas que realizó sobre el colectivo. Este rechazo no se debía, como en ocasiones se ha insinuado, al machismo o al ejercicio de un manifiesto patriarcado que por otra parte nadie reconocía. La denuncia de lo corporal continuaba su crítica al individualismo y, por lo tanto, se debe entender como un vector más en esa misma dirección.

La ocasión utilizada para hacer público estos planteamientos fue el *Expanded Arts Manifesto*, publicado en el número especial sobre las artes expandidas de la revista *Film Culture* editada por Maciunas (1966, p. 7). El manifiesto básicamente consistía en una explicación de las artes de acción dentro de una perspectiva histórica larga en la que, varias tendencias de las artes de acción contemporáneas se originaban

en las «procesiones religiosas», el «circo romano», los «espectáculos versallescos», las «ferias medievales» o las «exposiciones internacionales». En conclusión, el diagrama rechazaba la actualidad de la performance al vincular el arte de acción con tradiciones centenarias.

Pero más importante aún era el rechazo que exponía de las obras con claro contenido sexual que denunciaba por provocar una reacción emocional fuerte y, en términos muy cercanos a los de la crítica del espectáculo de Debord (1999), por estar justificados tan solo por la necesidad de atraer la publicidad. En la leyenda del lado izquierdo del manifiesto, a modo de guía de lectura, se podía leer:

Disrobing in public or lowering own pants to expose own bare bottom, or urinating in public, any such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream, etc. can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversions are too numerous to mention. All these stratagems are intended to arouse strong emotional response from the audience (and attention from the press of course), which may be a main motivation for such stratagems (Maciunas, 1966, p. 7).

La cita esconde referencias específicas a obras del entorno de Fluxus (*Lick Piece* [1964], de Benjamin Patterson —en la que se cubría a una mujer desnuda de crema para ser lamida por los asistentes—; *Fluxus Contest*, de Paik —un campeonato en el que ganaba quien miccionara durante más tiempo) pero más que nada se ha entendido como la expresión del rechazo de Maciunas a Charlotte Moorman y a su colaboración con Paik, cuyas obras eróticas hicieron desaparecer cualquier otra dimensión de su obra.

En primer lugar, debe subrayarse la anticipación del manifiesto: tan solo meses después de su publicación, ya en 1967, Moorman y Paik son detenidos por la realización de la obra *Opera Sexotronique* en la Filmakers Cinmetheque ante un grupo de invitados ex profeso. La partitura de la obra incluía una sección con un toples de Moorman tocando el chelo. La policía, advertida de lo que iba a ocurrir, detuvo a ambos artistas por «indecencia pública» retirando los cargos a Paik a las pocas horas. Se iniciaba así un intenso debate en el que intervinieron el sistema judicial, lo más pacato de la sociedad norteamericana y los intereses publicitarios de los artistas, tal y como narró la propia Moorman (2006).

Durante el juicio que se llevó a cabo, sorprenden no tanto las razones del fiscal, al que se le presupone una actitud reaccionaria, sino de la misma Moorman que para defenderse razonó en términos increíblemente tradicionales: así justificó que el autor de la obra era Paik siendo ella tan solo la que siguió la partitura que, de no haber sido así, hubiera transformado la pieza y, finalmente arguyó que el desnudo era una tradición centenaria en la historia del arte universal. Como ya ha comentado Piekut (2011, pp. 163-4), Moorman no solo olvidaba las muchas veces que había modificado obras (incluso del propio Cage), sino que tampoco tuvo en cuenta las veces que entendió su trabajo con Paik como una colaboración. El rechazo de la colaboración que esgrimió en el juicio la colocaba en una posición muy cercana a la de la modelo que sigue a rajatabla las directrices del artista. Finalmente los cargos fueron retirados por un tecnicismo jurídico, el *eiusdem judicialis*, según el cual las expresiones de corte general contenidas en una ley debían ser concretas para no tender hacia la laxitud interpretativa. Como Moorman estaba siendo juzgada por la ley de indecencia pública que prohibía “la exposición pública de las partes

privadas”, y al no incluir una aclaración explícita de cuáles eran dichas partes, la ley quedaba invalidada por la inconcreción de los términos (Shalleck, 1967).

Opera Sexotronique congrega todas las contradicciones de la exposición del cuerpo en una performance: la expresión de la libertad sexual choca con el ejercicio del placer visual patriarcal (sorprende ver las fotografías que evidencian el enorme número de hombres en el público); la voluntad vanguardista de un compositor choca también con la decimonónica tradición del «artista y su modelo»; el *shock* como estrategia estética choca con el uso del escándalo como forma de publicidad. De hecho, el desnudo de Moorman eclipsó cualquier otra consideración de la obra; ni Paik ni Moorman dudaron en utilizar el desnudo como estrategia publicitaria de sus conciertos: tan solo un año después de la detención, el cartel del concierto de Paik y Moorman para el Spring Arts Festival de Cincinnati (1968), mostraba una imagen de la silueta de un chelo con dos aberturas, a modo de mirilla, en las que aparecían los pechos de la instrumentista (Fig. 3). Este empleo publicitario de su cuerpo recorre prácticamente toda su carrera posterior. Toda reflexión que supere el mito del toples liberador (o de, como le llamara Edgar Varése, la «Juana de Arco de la música contemporánea») desaparecía. Como efectivamente se puede concluir gracias a Maciunas, las «partes privadas» de Moorman devinieron definitivamente objeto de la atención pública.



Figura 3: Autor desconocido, Cartel del concierto de Nam June Paik y Charlotte Moorman, Spring Festival, 1968. Archivo Moma, Nueva York.

5. De lo privado a lo público

Resulta extraño comprobar cómo la fecha de realización de *Cross Gender Ballet* coincide con el arresto de Moorman y con la denuncia del exhibicionismo por parte de Maciunas. Tomadas en torno a 1967, las fotografías son una profunda

contradicción entre los intereses de la vida privada y los de la pública. Sin embargo, una consideración más atenta permite ver cómo Maciunas al final de su vida intentó recuperar el cuerpo para las consideraciones colectivas de Fluxus.

Los últimos años de la vida de Maciunas revelan una inusitada relevancia del cuerpo a nivel público. Como ya hemos comentado, su matrimonio con Billie Hutchins fue uno de los momentos álgidos en esta expresión de la corporalidad en forma de performance. Hasta ese momento, las únicas veces que había hecho público su transformismo habían sido verdaderamente escasas. En una ocasión se rodeó de otras amistades para realizar una fiesta en una granja que había adquirido en Massachusetts. Hutchins ha narrado esa velada:

On Halloween, George threw a costume party and wore a blonde wig and a red chiffon dress. The room was large enough for dancing, but that was not on the program. Instead, we performed. Someone suggested a piece in which the participants would respond (or not) to the sounds, chance and otherwise. What might otherwise have sounded like quiet was filled with spontaneous communication. A cough brought a snuffle; a snuffle, a laugh; a laugh an impromptu note on George's hapshichord. Olga Adorno started to gasp like she was coming, which prompted me to sigh, and that drew a laugh (Hutchins/Maciunas, 2010, p. 23).

La obra, probablemente *Stacked Deck* (1958) de Higgins, en la que los sonidos circundantes son interpretados como la señal para hacer una acción predeterminada, se realizó en ese espacio íntimo de las amistades congregadas en una casa. Algunas Polaroids que tomó Robert Watts seguramente de esa misma velada revelan que todos los Fluxus también fueron a recorrer las calles de New Malborough vestidos con sus disfraces. Esta performance trasciende de forma esencial la intimidad de la fiesta recreándose en una dimensión pública que debió sorprender, especialmente Maciunas con su atuendo a lo Marilyn (Figs. 4 y 5). En otra ocasión, recuerda Barbara Moore, encontraron un armario de la misma granja con antiguos trajes de fiesta del anterior propietario. Acto seguido se los pusieron para hacerse unas divertidas fotografías que acabaron decorando la parte posterior de una baraja Fluxus (Moore, 1988).



Figuras 4 y 5: Robert Watts, Polaroids, ca. 1977. Archivo Robert Watts, Getty Research Center, Los Ángeles.

En la entrevista de Susan Jarosi, Billie Hutchins discrepa de la idea de que Maciunas empleó el travestismo tan solo al final de su vida, puesto que, según le confesó, había sido una práctica desarrollada de forma privada durante toda su vida. (Jarosi, 1998, p. 207; y Maciunas/Hutchins, 2010, p. 71). La boda era la definitiva puesta de largo pública de una pulsión mantenida en secreto. Tampoco fue la última: después de la fiesta algunos invitados fueron al Ear Inn, restaurante del artista Jean Dupuy (Moore/Wacks, 2005, p. 72), donde Maciunas vestido de camarera, con delantal y cofia, atendía a los asistentes con esmerado cuidado y servilismo⁴ (Fig. 6). Estas actuaciones como camarera no eran excepcionales al final de la vida de Maciunas.



Figuras 5 y 6: Peter Moore, Camarera en el Ear Inn, 16 de febrero de 1978. Reproducido en “A Ve Tre Extra”, 1979.

Este proceso estuvo acompañado de sesiones de inmovilización, verdaderas sesiones de sadomasoquismo guiadas por Billie que en ocasiones implicaban azotes con látigos equinos y alguna parafernalia más del mundo sadomasoquista. Estas actividades, desarrolladas en absoluta privacidad y solo públicas gracias a la propia Billie, resultan extrañas en un contexto de asexualidad y de rechazo corporal. La interpretación tradicional sugiere que Maciunas, alterado por el cáncer, se dejó seducir por el sadomasoquismo para combatir el dolor con dolor. Sin embargo, esta interpretación margina el hecho de que, a pesar de originarse en el dolor, el placer es una parte esencial del sadomasoquismo. La transcripción del diario de Billie durante las sesiones de sadomasoquismo hace pensar que el deseo no era algo ajeno:

‘I’ll beat you again’, I say [to Maciunas], ‘then I’ll let you go’. I give him a few cracks, some on the ass and legs. He jerks with each one, though I am not exerting too much effort and can’t imagine that it hurts so much. — ‘Does that hurt??’
— ‘Oh, Yes’. His throat sounds parched. I untie him. [...] I sit cross-legged in the swivel chair, quite unconsciously of his agitation, until I see him glance furtively up at my swinging leg. ‘You’re wonderful’, he breathes as he leaves (Maciunas/Hutchins, 2010, p. 36-37).

⁴ Debo a Allan Moore, asistente a la performance, la descripción de la obra.

6. A modo de conclusion: Masculinidad marginal y subversion de la identidad

En su excelente ensayo sobre la subjetividad masculina marginal, Kaja Silverman (1992) atendió de forma especial al sadomasoquismo como una de las prácticas más relevantes en la merma de la imagen dominante de la propia masculinidad. Una lectura atenta a esta parte de su ensayo es reveladora puesto que provee una interpretación en donde encajan corporalidad, rechazo de la subjetividad, sadomasoquismo y travestismo.

Parte del ensayo de Silverman intenta resolver el dilema esencial del sadomasoquismo, que se encuentra en la contradicción entre el castigo y el principio de placer. Siguiendo el psicoanálisis freudiano, Silverman mantiene que el principio de placer constituye la base sobre la que se construye la subjetividad, mientras que la amenaza de castigo supone la imposición del poder y el orden. Ambos procesos, placer y amenaza, son contrarios según esta visión: el abrazo al placer estructura la subjetividad (el inconsciente), el rechazo al castigo permite el control de la subjetividad construyendo el superego. De hecho, los continuadores de Freud que han tratado el sadomasoquismo no han desmantelado este esquema. Por ejemplo, Theodor Reik, para el que esta parafilia estaba directamente asociada al travestismo, la contradicción entre castigo y placer era tan profunda que no se podía resolver.

Silverman, al contrario, aborda las consecuencias de esta inversión del castigo en placer, algo que ella denomina ilustrativamente *shattering effect* (efecto aplastante) del sadomasoquismo, puesto que une violentamente dos principios opuestos de la economía libidinal. Según la autora, la unión de estos dos principios contradictorios, característico del sadomasoquismo, supone la suspensión de la construcción tradicional del yo. Basándose principalmente en Leo Bersani y en Gilles Deleuze, Silverman concluye que el sadomasoquismo implica no tanto una negación del placer —de hecho, el placer es el objetivo del masoquista—, sino el rechazo del placer normativo asociado a la formación tradicional del yo: la desviación de este placer normativo permite convertir el castigo, cuya función es mantener el respeto al orden patriarcal, como fuente de placer. Por tanto, el modelo freudiano de la formación del yo quedaría radicalmente alterado. Esta subversión es incluso más potente en los casos de la masculinidad sadomasoquista heterosexual, puesto que el padre deja de tener función alguna en el establecimiento del orden: su castigo no impone el orden sino el placer que además se desvía hacia la figura maternal. Silverman no duda en calificar de ‘utópica’ (1992, p. 211-213) a esta dimensión del sadomasoquismo: el poder patriarcal es expulsado, la formación de la subjetividad queda suspendida —o desviada cuando menos— y, por lo tanto, el orden simbólico queda profundamente alterado.

El último Maciunas permite entender el cuerpo no tanto como el escenario donde tiene lugar la identidad, ni tampoco como la herramienta que permite que la subjetividad aflore en el exterior, sino como un espacio donde desestabilizar el proceso de subjetivación, donde esquivar la formación de la identidad estable. Estas acciones de Maciunas parecen encontrar una salida al dilema del cuerpo y la identidad: en ellas se expone un cuerpo que rechaza la identidad, un cuerpo que esquivaba el individuo, que promueve una confusa colectividad.

Maciunas nunca olvidó el ímpetu colectivista, que interpretaba como expulsión de la subjetividad —o, como él acertaba a identificarlo, «individualismo». Al cabo de los años desarrolló una forma de hacer explícitas las consecuencias de este

colectivismo en su propio cuerpo, exhibiendo una corporalidad masoquista que rechazaba toda identidad gracias a su performance del cuidado del otro. Su cuerpo representaba una masculinidad asexual, servicial y mermada que rechazaba todos los modos normativos de producción de subjetividad masculina.

Referencias

- Adorno, T. (2006). Vers un musique informelle. En *Escritos musicales* (pp. 503-549). Madrid: Akal.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz Cuyás, J. (2009). Popular el Paraíso. La AAO en el Cabrito. En AA.VV. *Desacuerdos: sobre arte, política y esfera pública V* (pp. 115-128). Barcelona: MACBA.
- Dreyfus, Ch. (Org.) (1989). *Happening & Fluxus*. París: Galerie 1900-2000.
- Galcerán, M. (2009). *Deseo (y libertad). Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hendricks, J. (Ed.) (1983). *Fluxus etc. Addenda I: the Gilbert and Lila Silverman Collection*. Nueva York: Ink and Press.
- Hendricks, J. (Ed.) (1988). *Fluxus Codex*. Nueva York: Abrams.
- Higgins, D. (1964). *Postface/Jefferson's Birthday*. Nueva York: Something Else Press.
- Huyssen, A. (1986). Mass Culture as Women: Modernism's Other. En *After the Great Divide: Modernism, Mass-culture, Post-modernism* (pp. 44-64). Indiana: Indiana University Press.
- Jarosi, S. (1998). Selections from an Interview with Billie Maciunas. En Friedman, K. (Ed.), *Fluxus Reader* (pp. 119-211). Londres: Academy Editions.
- Kellein, T. (2007). *The Dream of Fluxus: George Maciunas, An Artist's Biography*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Kubota, S. (2014). *Interview with Shigeo Kubota*. Nueva York: MoMA. Recuperado de http://post.at.moma.org/content_items/344-interview-with-shigeo-kubota
- Maciunas, G. (1983). Tentative Program for the Festival of Very New Music (1962). En Hendricks, J. (Ed.), *Fluxus etc. Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection* (141-143). Nueva York: Ink Press.
- Maciunas, G. (2002). Purge Manifiesto (1963). En Hendricks, J. (Ed.), *What's Fluxus? What's not; Why?* (p. 95). Brasilia: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Maciunas, G. (2002). George Maciunas to Tomas Schmit. January 1964. En Hendricks, J. (Ed.), *What's Fluxus? What's not; Why* (pp. 161-165). Brasilia: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Maciunas, G. (1983). Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes (1964). En Hendricks, J. (Ed.), *Fluxus etc., Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection* (p. 158). Nueva York: Ink and Press.
- Maciunas, G. (Ed.) (1966). Expanded Arts Issue [número especial]. *Film Culture*, 43.
- Maciunas-Hutchins, B. (2010). *The Eve of Fluxus. A Flux-memoir*. Winter Park: Arbeiter Press.
- Medina, C. (2003). *Fluxus non-art and Anti-art*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad de Essex, Reino Unido.
- Medina, C. (2005). The Kulturbolschewiken II: Fluxus, Khrushchev, and the Concretist Society. *Res* 49/50, 231-243.

- Midori, Y. (Ed.). (2009). *Women & Fluxus. Women in Performance: A Journal of Feminist Theory*, 19(3), 287-441.
- Modelski, T. (1986). Femininity as Mas(s)querade. En MacCabe, C. (Ed.), *High Theory, Low Culture* (pp. 37-52). Manchester: St. Martin's Press.
- Moore, A. y Wacks, D. (2005). Being There. The Tribeca Neighborhood of Franklin Furnace. *TDR: The Drama Review*, 49(1), 60-79.
- Moore, B. (1988). *Tales of the Deckameron or the Making of this Deckorum Fluxorum. Preface for Maciunas Flux-deck*. Nueva York: ReFLUX Editions.
- Moorman, C. (2006). *Una artista en el juzgado*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez.
- O'Dell, K. (1997). Fluxus feminus. *TDR: The Drama Review*, 41(1), 43-60. Doi: 10.2307/1146571
- Piekut, B. (2011). *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-garde and its Limits*. Berkeley: University of California Press.
- Schmidt-Burkhardt, A. (2004). *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Berlín: Vice Versa Verlag.
- Shalleck, M. (1967). Part 1 E, People & C. v. Charlotte Moorman. *New York Law Journal*, 11-V.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. Londres: Routledge.
- Stegman, P. (Org.) (2007). *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlín: Künstlerhaus Bethanien.
- Yoshimoto, M. *et al* (2009). An Evening with Fluxus Women. A Roundtable Discussion. *Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, 19(3), 369-389.
- Williams, E. y Noël, A. (Eds.). (1997). *Mr. Fluxus: a Collective Portrait of George Maciunas (1931-1978) Based Upon Personal Reminiscences Gathered by Ay-O and Edited by Emmett Williams and Ann Noël*. Londres: Thames and Hudson.