

Fluxus: entre el *Koan* y la práctica artística

Fluxus: between *Koan* and artistic practice

Sarrigarte Gómez, Iñigo*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2010

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2011

RESUMEN

Bajo las pautas experimentales de Fluxus y marcados por su atracción hacia ciertas premisas del budismo zen, entre ellas el *koan*, numerosos creadores comenzaron a plantear todo tipo de propuestas, desde prácticas objetuales hasta acciones, pero orientadas generalmente por la propia estructura mental del koan zen, sirva de ejemplo, la ironía, el humor y los procesos meditativos. Estos artistas pudieron dar un protagonismo anteriormente no existente tanto a acciones basadas en hechos cotidianos, como a objetos que no habían logrado interés social. De este modo, consiguieron eliminar muchas de las barreras que separaban el arte de la vida.

Palabras clave: Arte contemporáneo; artistas; budismo zen; Fluxus

Identificadores: Ono, Yoko; Maciunas, George

Periodo: 1960-1970

ABSTRACT

Under the experimental Fluxus and shaped by their attraction to certain premises of Zen Buddhism, including koan, many artists began to raise all kinds of proposals, from object-based practices to actions, but generally guided by the mental structure of zen koan itself, for example, irony, humor and meditative processes. These artists were able to give a previously nonexistent prominence both actions based on daily events, such as objects that had failed to interest social. In this way, they managed to eliminate many of the barriers between art and life.

Keywords: Contemporary art; artists; zen Buddhism; Fluxus

Identifiers: Ono, Yoko; Maciunas, George

Period: 1960-1970

* Departamento de Historia del Arte. Universidad del País Vasco. e-mail: inigo@inigo77.jazztel.es

1. ASPECTOS GENERALES DE FLUXUS

El origen del movimiento Fluxus aparece ligado a George Maciunas, quien ya a principios de 1961 en la galería neoyorquina A/G reunió a una serie de artistas y compositores, como George Brecht, Henry Flynt, Dock Higgins e Ichinayagi, que presentaron desde performances musicales, sonoros, visuales y poéticos hasta objetos encontrados. En la invitación a dicha muestra apareció, por primera vez, la palabra *Fluxus*, como una invocación al flujo de la creación y de la vida. Posteriormente, los artistas Fluxus se darían cita en el emblemático Festival de Wiesbaden (Alemania), con una duración de cuatro fines de semana en septiembre de 1962. Para Peter Frank, “El modo de hacer de Fluxus fue predicado y promulgado por Maciunas, enfatizando una versión estilizada y rarificada de intermedia caracterizada por el ingenio, jueguecitos, medios y formatos reducidos y una expresión enigmática. Ahora reconocido como la firma y el —estilo— de Fluxus, este enfoque infraleve duchampiano —al que Maciunas llamó *zen vaudeville*— constituye una de las facetas de Fluxus¹”.

Cuando Maciunas tuvo que marchar a Alemania para eludir las deudas contraídas por su galería, ya disponía de una plataforma para difundir sus planes sobre Fluxus. Rápidamente, emitió panfletos y cartas sobre la creación de una revista Fluxus, giras para distintos festivales, los Yearbook Fluxus², colectivas organizadas en cada país con trabajos de hasta 40 artistas de todos los campos y caracterizados por una práctica reciente.

Los primeros pasos de Maciunas se encaminaron hacia la conformación de un escenario musical de vanguardia en Alemania, pero con una dimensión internacional. De hecho, ya conocía el Estudio de Música Electrónica de la WDR en Colonia, dirigido por Herbert Eimert, donde también se habían llevado a cabo diversos experimentos sonoros por parte de John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff y Earle Brown. Entre 1960 y 1962, en el estudio de Mary Bauermeister, se planteó abordar la indeterminación, la no intencionalidad y el uso de sonidos cotidianos. De hecho, se podían escuchar piezas de Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown, Toshi Ichinayagi y Silvano Bussotti, generalmente tocadas por el pianista David Tudor. Pero, en breve, fue más allá del campo musical para adentrarse en otras prácticas artísticas, como los *events* de George Brecht (*Card-Piece* y *Candle Piece*), el *Short form* de La Monte Young (Poema para sillas, mesas, bancos, etc.) y música activa de Nam June Paik (*Homenaje a John Cage, Étude for pianoforte*). En definitiva, este movimiento englobó a un grupo de jóvenes artistas seguidores del Dadaísmo, la música de John Cage y la filosofía Zen³, especialmente en la aplicación del zen en la forma física⁴.

Fluxus ha incentivado una lógica destructiva en base a una política dirigida a sustituir la obra de arte, la acción y la exposición por una verdadera participación del público, enseñando que la creación es accesible a todos. De la misma manera que todo el mundo puede ser artista, todo puede llegar a ser arte, incluso lo que no tiene ningún valor mercantil: una frase, un juego de palabras, un trozo de cartón, convirtiéndose en posibilidades potencialmente artísticas. Sirva de ejemplo los *Games and Puzzles/Name Kit*, de 1965, de George Brecht, donde se hace alusión directa al juego con los dados, o juegos como el que plantea George Maciunas en su *Charles Dreyfus, spell your*



1. George BRECHT. *Games and Puzzles-Name Kit*, 1965.

name with these objects, de 1976, donde en una caja de plástico se insertan diferentes objetos y el artista emplea un título en alusión a esta invitación. También, en 1968-69, destacan las *Optimistic boxes* del francés Robert Filliou, aforismos vueltos objeto que, como otras obras en la muestra, necesitan una traducción adjunta.

Este movimiento se presenta a menudo como un fenómeno lúdico, que saca partido de las cosas más simples, gracias a un humor provocador, que destruye las barreras entre el arte y la vida. Tal y como afirma Ken Friedman, “la unidad de arte y vida es central para Fluxus. Cuando se estableció Fluxus, el objetivo consciente era borrar las fronteras entre arte y vida... La fundación de Fluxus debería resolver lo que fue visto como una dicotomía entre arte y vida”⁵. En su objetivo de articular arte y vida, reclaman la necesidad de fomentar un espacio físico y mental, en base a una estética de la neutralidad, mediante propuestas, objetos y acciones, que no encajan en la habitual condescendencia artística. Su apuesta por la neutralidad bajo el uso indiferente de todo tipo de medios y soportes, deriva de la necesidad urgente de eliminar obstáculos y barreras para la simbiosis arte-vida. Una vez instalados en este pedestal ideológico, el artista podrá disipar tanto la arrogancia mitificada del arte como la vulgaridad y cotidianidad de la vida. Se trata de romper barreras estereotipadas y articular una forma de comprensión más abierta y flexible del arte.

En esta misma línea, estos creadores buscan romper las barreras entre las distintas disciplinas del arte. Su apuesta por el eclecticismo y la heterogeneidad recaban en la transversalidad de distintas disciplinas artísticas, los sentidos, el espectador y el artista, la incorporación de los asuntos diarios, los gestos y las acciones más simples, como sentarse en una silla. De hecho, Maciunas había contactado con diferentes artistas provenientes del mundo del happening, por ejemplo, Nam June Paik, Wolf Vostell, Emmett Williams, Addi Köpcke, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Vostell y Ben Patterson. Pero, cuando Fluxus se había concretizado y definido como una categoría para piezas simples y sin pretensiones, los artistas más vinculados con el happening (de base más compleja en sus representaciones) se vieron alejados programáticamente de lo que pretendía Fluxus. De este modo, Maciunas materializó su propuesta de concretismo con los trabajos de La Monte Young, Mac Low, Higgins, Robert Morris, Corner y Brecht, entre otras, así como en el arte no representativo de Yoko Ono y el suyo propio.

Cualquier aspecto se puede convertir en obra-Fluxus, siendo extraído al igual que los ready-mades de la realidad cotidiana. Marcel Duchamp fue una de sus principales aperturas inspiradoras, al generar arte desde lo cotidiano, mediante sus procesos de descontextualización y regeneración funcional. La apuesta por reubicar lo cotidiano en el espacio artístico permite al espectador incentivar sus procesos reflexivos y acceder desde otra postura a objetos, actos y gestos que de otro modo pasarían desapercibidos. Junto a este primero, también recibió préstamos del surrealismo, el teatro futurista y el llamado *Bruitismo*, así como por John Cage, el estilo de los *Haiku*, el Anti-Arte, el *Borderline Art*, el *Vaudeville* y Charlie Chaplin.

Su estética viene acompañada de una reducida gestualidad, a la vez que plantean que todos los medios y todas las prácticas artísticas son factibles de combinación y fusión. Igualmente, sus objetos y performances se caracterizan por el minimalismo, pero a menudo se observan gestos expandidos



2. Ben VAUTIER. *Cepillándose los dientes después de comer su Misteriosa Comida*, 1963.

basados en ideas científicas, filosóficas y sociológicas. Crean obras experimentales, que balancean entre la poesía y la pintura; música y escultura; performance y música, etc. Al unir diferentes disciplinas artísticas, querían situar al espectador dentro de la obra, siendo un componente esencial para que la obra se concrete.

Fluxus plantea la creación de un nuevo objeto, en donde el usuario se convierta en parte de la obra de arte. De este modo, el espectador y sólo él, a través de su relación con los objetos, hace que la obra exista y se desarrolle. Fluxus resulta más una actitud mental que una articulación de productos físicos, de ahí la necesidad de emplear todo tipo de medios para desbrozar ideas y actitudes anquilosadas, dinamitando todo tipo de fijación mental y del comportamiento. Para ello, hicieron uso en numerosas ocasiones del humor, ya que esta herramienta les permite trabajar con una mayor libertad. El uso del humor conseguía liberar al espectador de toda situación tensa, lo que conllevaba una mayor implicación e interacción con la propia propuesta mental y física.

Fluxus se presenta a modo de comunidad abierta, donde cada creador produce con absoluta libertad, pero bajo la condición ideológica de experimentar y fomentar cauces para la renovación del

arte en su objetivo de hacerse uno con la vida. Dentro de Fluxus, no hay una línea directriz general, que aboque al artista a encorsetarse en sus lenguajes, ya que ante todo se dispone de una absoluta libertad para la creación artística, de ahí que se encuentren propuestas totalmente antagónicas, desde las posturas conceptuales de George Brecht hasta los tratamientos más objetuales de Wolf Vostell y las orgánicas de Joseph Beuys. En cualquier caso, los adherentes a Fluxus se caracterizaron, desde un primer momento, por sus propuestas transgresoras, por ejemplo, en 1962, Nam June Paik dio un concierto para violín, en el cual movía el instrumento contra un escritorio. En 1963, Joseph Beuys ofreció otro solo con piano, en Düsseldorf, junto a una liebre muerta que colgaba de una pizarra. En ese mismo lugar, Maciunas comenzó a subir por una escalera para arrojar agua para posteriormente realizar su carismática caja *Fluxkit* en 1964. En la ideología fluxusiana, el objeto y el evento cotidiano se convierten en un interesante abanico de posibilidades reciclables, fomentando la apertura y desarrollo de la supervivencia cultural. No obstante, se debe aclarar que cuando citamos el evento cotidiano. Simplemente, se pretende que dicho medio se convierta en propuesta artística, ya que de por sí dispone de unos contenidos sociales, culturales, ideológicos que pueden resultar de gran interés para el espectador al ser mostrados bajo otra disposición medial.

Para Ken Friedman⁶, se dan doce criterios fundamentales en la filosofía Fluxus: 1-La globalización: en relación a una conjunción de diferentes culturas en paralelo a la ruptura de todo tipo de fronteras culturales; 2-La unidad del arte y la vida; 3-El intermedia: comunión de las distintas formas artísticas, llegando a propuestas híbridas; 4-El experimentalismo; 5-El azar: dar margen a aquellas formas o resultados de corte aleatorio; 6-El humor: en relación a propuestas conexionadas con juegos, bromas, puzzles y gags, generándose juegos libres de ideas y asociaciones; 7-La simplicidad: en base a los sentidos y la perfección en la atención, resultando estos componentes aspectos que distinguen el trabajo de los artistas Fluxus; 8-La implicación: cuando un trabajo implica a su vez otras propuestas creativas; 9-Lo ejemplarizante: la cualidad de un trabajo ejemplarizante en base a la teoría y el significado de su construcción; 10-La especificidad: alejamiento de la ambigüedad, resaltando la tendencia a mostrarse específico, auto-contenido y que despliegue todos sus contenidos; 11-La presencia en el tiempo: tendencia bajo la visión de los antiguos pensadores griegos y el análisis del tiempo por parte del budismo en lo efímero; 12-La musicalidad: muchos de los trabajos tienen el componente musical, ya que gran parte de los miembros de Fluxus eran compositores.

2. RELACIONES ENTRE FLUXUS Y EL ZEN

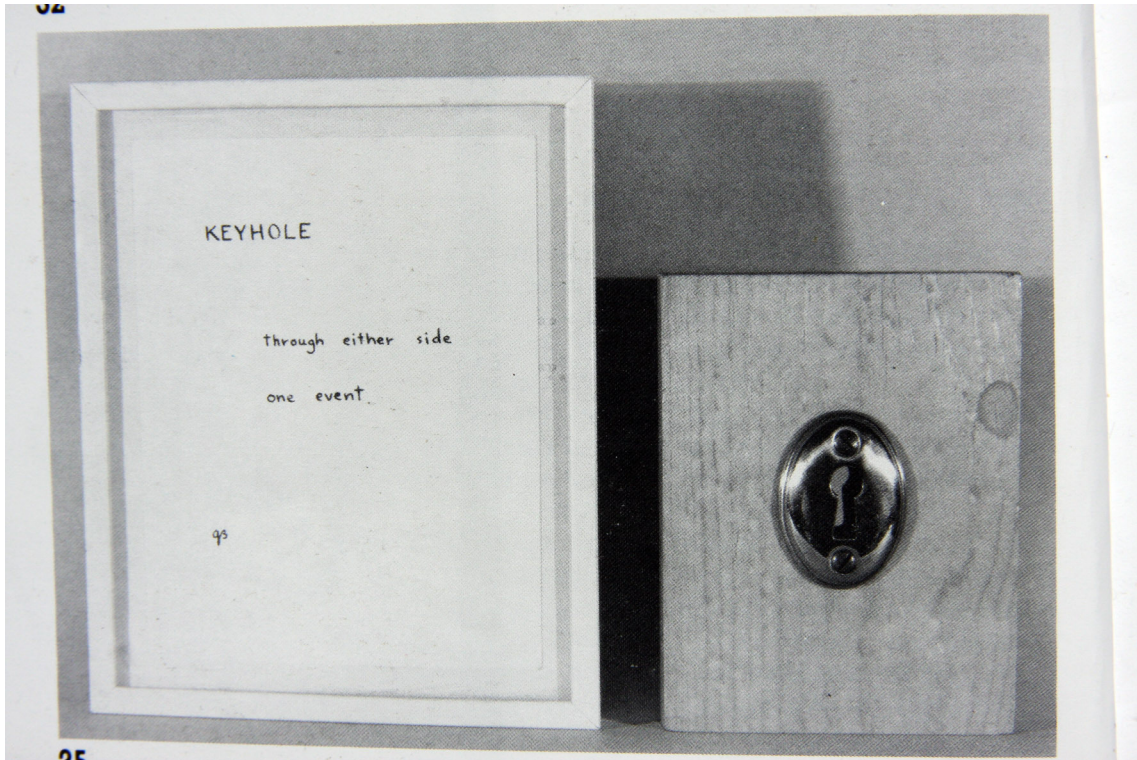
El nombre de Fluxus apunta a un campo de transformación, al igual que el zen, generando una reconfiguración del tema como un componente inextricable dentro de este campo. Más que presentar un tema, se pretende una determinación recíproca, una interacción. En esta línea, George Brecht anota lo siguiente: “concibo al individuo como parte de un espacio y tiempo infinito. Una cons-



3. AY-O. *Finger Box Set n° 26*, 1964.

tante interacción con el *continuum* (naturaleza) y el orden dado (físico y conceptual) para generar una relación con el *continuum* con el que se interactúa”⁷ En el pensamiento zen, este *continuum* es conocido como *sunyata*⁸, el vacío primordial. Como ya se sabe, la base del pensamiento zen se encuentra en la noción de vacío, donde todos los seres disponen de una esencia individual que les mantiene unidos a su origen, de ahí que Ben Patterson plantee que uno de los componentes del espíritu Zen se pueda ver en el molde interminable del artista Fluxus Mieko Shiomi⁹.

Al igual que el zen, los *events Fluxus* establecen una zona cambiante de impermanencia, un nomadismo en donde el yo está continuamente redefinido de acuerdo a la fuerza externa. Los artistas Fluxus quisieron mantener una relación inmediata con el mundo. Por este motivo, se aplica el zen como un método para descentrar el yo en consonancia con el deseo de Maciunas por eliminar “la idea del artista profesional, la ideología del arte por el arte, la expresión del ego del artista, etc.”¹⁰. Tanto el zen como Fluxus quieren romper con las limitaciones e inadecuaciones del lenguaje, así como alejarse de la sistematización. Más allá de la dependencia de palabras y letras está la necesidad de la auto-percepción.



4. George BRECHT. *Key hole through either side one event*. Años 60.

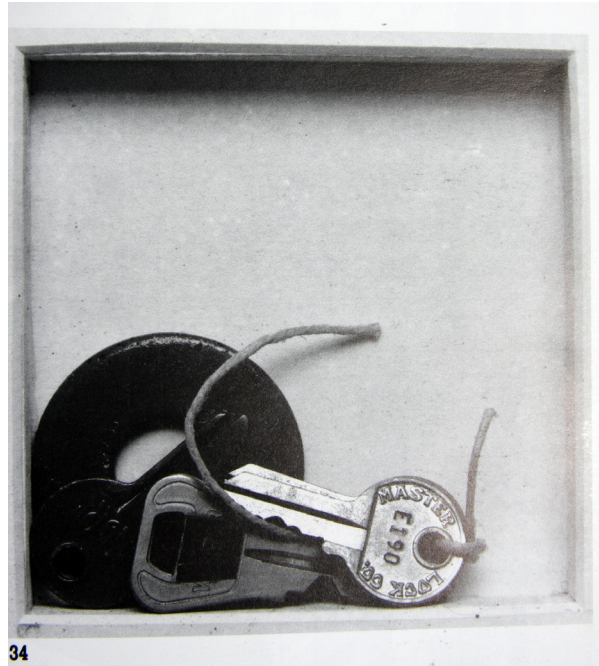
Dentro del zen, muchos artistas Fluxus encontraron un medio para desestabilizar la relación individual con el objeto y el mundo. Este planteamiento necesitaba una reformulación de formas de presentación que no plantearan ninguna violencia con el objeto o el individuo al someterlos al cierre. Verdaderamente, las nuevas formas mostraban la relación entre el objeto y el yo dentro de una condición de constante cambio, con una presentación para cada momento. Ambos campos insertan la duda sobre la propiedad y ponen en duda los mecanismos del sistema de la cultura oficial y el negocio del arte, tal y como lo había planteado dada. De acuerdo a John Cage: “Es posible hacer una conexión entre las dos, pero ni Dada ni Zen es algo fijo y tangible. Estos cambian y de diferentes maneras en diferentes lugares y tiempos, estos vigorizan la acción”¹¹. Por otra parte, para Owen F. Smith, “Si Duchamp y Cage compartieron un número de ideas sobre arte y la realización del arte, sus específicos planteamientos subyacentes, de hecho, difieren. Dada, y especialmente Duchamp, habían buscado problematizar ejemplos del arte y la realización del arte; Cage, en cambio, buscó nuevas direcciones creativas para reemplazar las antiguas. Duchamp buscó poner en movimiento un proceso interminable de cuestionamiento; Cage deseó que la gente fuera consciente del

poder de observar el mundo de una manera abierta. Duchamp llega a este punto de vista a través de la reconsideración escéptica de la validez del pensamiento cartesiano; y Cage llegó a este a través del estudio del pensamiento no-occidental, particularmente del zen. Pero sus ideas convergen marcadamente en dos importantes puntos: primero, que los artistas no están *avocados por una gran verdad*; segundo, que el efecto de la personalidad y el gusto deberían estar alejados del proceso de realización del arte”¹².

Los *events Fluxus* eran concentrados, austeros, por este motivo, Maciunas los llamó *teatro neo-Haiku*¹³. Igualmente, Yoko Ono caracterizó este trabajo como *event bent*¹⁴ y para crear un término que mostrara tanto la meditación como el humor en las piezas Fluxus, se empleó el término *zen vaudeville*¹⁵.

Este colectivo se había definido, como comentó Gino Di Maggio¹⁶, “románticamente cosmopolita, con algunos puntos en su historia y donde por primera vez, se produjo una unidad armónica de objetivos entre diferentes culturas, en términos de construcción cultural y nacional, haciendo total y físicamente visible la fusión entre culturas occidentales y orientales que ha ya había sido sublimemente realizada en el trabajo de Cage”.

Por otra parte, Fluxus no pretende ser un grupo racional, bajo una serie de normativas compartimentadas, sino que realmente mantiene una funcionalidad totalmente abierta, más cercana a la intuición que a la propia racionalidad, en definitiva, una actitud zen, de ahí que George Maciunas en una entrevista realizada por Larry Miller conteste lo siguiente respecto a Fluxus: “...no se convirtió, yo diría, en un grupo, sino más en un modo de vida, ya sabes. Ahora Dadá era definitivamente un grupo limitado de miembros. Fluxus no lo es. Es más como un medio para hacer cosas, ya sabes. Muy informal, una especie de conjunto de bromas. Es como si tú preguntas a George Brecht, “¿eres tú Fluxus?”, a continuación él se reiría de ti. Es más como el Zen que como Dada en este sentido. Si preguntas a un monje zen, “¿eres tú zen?” el probablemente no te respondería diciendo “Sí, soy zen”. El te daría alguna extraña respuesta, como si te golpeará en la cabeza con una vara. Por lo tanto, no se trata de un grupo racional. No resulta fácil describir en una sentencia sus características”¹⁷.



5. Ken FRIEDMAN. *Painter*, 1973.

Para Achille Bonito Oliva¹⁸, la noción del tiempo que se emplea en Fluxus se encuentra en las fuentes del zen, “donde el tiempo es entendido como una red ceñida de momentos en incesante y continuo movimiento horizontal. El tiempo es una dimensión abierta y discontinua que confiere valor no sólo al gesto significativo, sino también a los gestos más anónimos y cotidianos. La cultura occidental nos ha dado la costumbre de pensar en el tiempo como la medida del pensamiento humano, como una dimensión que sincronizaba el ritmo de su flujo para la historia y no para la pura cronología del evento”.

La visión del tiempo oriental es horizontal¹⁹, siendo contrapuesta a la visión occidental, de carácter más vertical, a modo de una sucesión de fechas y eventos seleccionados enteramente en términos de su excepcionalidad. En este sentido, la visión oriental es capaz de acompañar la vida diaria en todas sus manifestaciones, incluso las manifestaciones que están por debajo de las que consideramos heroicas. Por este motivo y gracias a la visión de John Cage, Fluxus abre el espacio del arte permitiendo que cualquier objeto y evento respete el tiempo horizontal de la vida misma: el objeto es un objeto, el gesto es un gesto. Lo cotidiano no sólo se vuelve el punto de partida para el arte, sino su punto de llegada. Si se asume lo cotidiano como un recurso más dentro del arte, igualmente, se adoptan conceptos como la oportunidad, lo fortuito, lo incomprensible y lo indefinido, siendo todo esto parte de lo cotidiano, es decir, la vida en todas sus manifestaciones, siendo una serie de hechos desconectados que están determinados por el azar. Por ejemplo, Brecht, que estaba fascinado por el azar, “comenzó a principios de los años 50 a investigar las operaciones del azar como medio para obtener pautas y formas que no fueran autorreferenciales. De hecho, su extenso ensayo *Chance-Imagery* de 1957, estudia la formación de imágenes fortuitas en la naturaleza y las relaciona con el —acto físico de crear una imagen en base a materiales reales, o a la formación de una imagen mental, por ejemplo, abstrayéndola de un sistema más complejo—”²⁰.

El sistema social sólo da valor al tiempo económico de producción, de este modo, los objetos y los eventos son significativos dentro de un sistema productivo y económico, pero con Fluxus el objeto y el gesto son aceptados en toda su no-funcionalidad, como un hecho fenomenológico y como un gesto realizado incluso si su propósito es destruir el mismo objeto. De hecho, la destrucción de un objeto, caso de un instrumento musical es contraria a la idea tradicional del arte que tiende a presentar el objeto funcional a través de su conservación y uso. Todo acto relacionado con un piano, desde tocar una pieza clásica hasta su destrucción pasa a convertirse en un acto de igual relevancia en el ámbito artístico. En una línea similar, John Cage valoró el sonido ambiental al mismo nivel que la música. De hecho, se rompe la jerarquía de acciones y eventos, pasando todos a conformándose al mismo nivel de uso y empleo artístico. En definitiva, una democratización de eventos y objetos.

Estas actitudes frente al objeto y el evento cotidiano pretenden generar experiencias para el artista y el público. Si el happening es una acumulación de objetos y gestos que descubren una cualidad estética a través de un proceso de disociación que les pone bajo nuevas y inusuales relaciones, siendo este proceso de disociación el que les da la cualidad como arte, en cambio los eventos de Fluxus encuentran su origen en una conciencia situacionista donde la realidad es ya un espectácu-

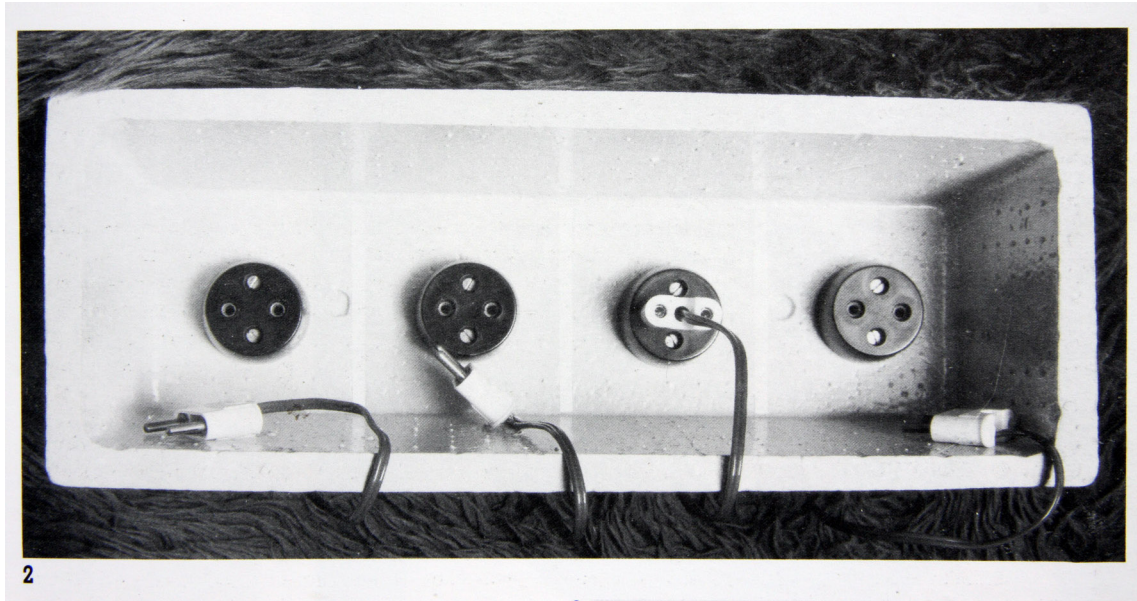
lo. Cada objeto o gesto cotidiano contiene esta cualidad dentro de sí misma y no necesita encontrar nuevas y extrañas relaciones. En los eventos Fluxus, todo objeto y todo gesto es mostrado en sus propios términos de su gramática elemental sin ninguna necesidad de ser reforzada por otros objetos o gestos que lo acompañen²¹. En este sentido, el público debe ser consciente de que arte y vida existen en un mismo ámbito. Para Yasuichi Awakawa, “el acto de la expresión artística se convierte en una declaración universal y tal es un acto de culto en el más profundo sentido. Es una característica del arte, que la contemplación de la vida, que es su primer objetivo, traiga con este la elevación de la alegría de una profunda experiencia religiosa —la alegría que se eleva con el crecimiento de la verdad en la mente del artista—”²².

3. EL *KOAN* FLUXUS

Para Andreas Huyssen, “La vuelta al budismo zen, tan central para Cage y para muchos de la contracultura de los años 60, ha sido significativa, ya que funcionó como un solapamiento oriental con un significado alternativo, el *otro* intelectual que genera una nueva vida... Proporcionó ilusión por la espiritualidad, aspecto que había sido eliminado desde la misma civilización occidental. La celebración paradójica del azar como principio constructivo del nuevo arte fomentaría pronto la eliminación del autor, el trabajo y la construcción estética consciente; en este sentido, la misma aleatoriedad se hundiría necesariamente en la mugre de la materialidad no adulterada de toda vida y su última pérdida de sentido”²³. Bajo esta línea de ideología estética, los artistas Fluxus comienzan a remarcar metodológicas centralizadas en el *koan*.

Este concepto²⁴, proveniente de la palabra china *Kung-an*, se presenta como un juego de palabras, que se emplea para paralizar de alguna manera el incesante discurso mental y generar una estimulación de la mente más intuitiva. Aunque su apariencia puede mostrarse absurda y sin sentido, asume un objetivo claro, no obstante, la respuesta al *koan* suele mostrarse de la misma manera, lo que facilita que se articulen las peculiaridades del humor y la ironía. El término *koan* se suele utilizar en el *Budismo Zen Rinzai*²⁵, como una frase que a primera vista parece desprovista de sentido, pero que acorrala la mente conceptual, llevándola a una especie de callejón sin salida. De este modo, la única salida o respuesta va más allá de la propia mente lógico-racional, lo que puede producir el *kensho* (iluminación). Por ejemplo, en el *Budismo Soto*²⁶, se considera que toda la vida es *koan*, que cada acto de la vida cotidiana puede ayudarnos a despertar en ella misma a la realidad última.

El concepto de *koan* plantea una comprensión ampliada de su interpretación, abarcando desde un pequeño discurso hasta cualquier tipo de acción. Todo depende de lo que haga el maestro, teniendo en cuenta que siempre va dirigido a un discípulo concreto o a varias personas. Generalmente, se produce un efecto feedback entre el maestro y el discípulo, siendo analizadas las respuestas del discípulo por parte de su mentor, con el objetivo de observar cual es su estado de evolución inter-



6. Marcel ALOCCO. *Grupo de objetos n° 8*. 1966.

na. Por este motivo, se pretende que sea una herramienta para una comunicación más profunda y que demuestre que el discípulo en base a sus respuestas ha llegado a un entendimiento profundo. Pero, como hemos comentado, anteriormente, este concepto ampliado puede abarcar cualquier otra intencionalidad, como incluso la de comunicar sentimientos más sutiles. Para la filosofía zen, el *koan* no sólo se produce cuando el discípulo se encuentra frente a un maestro, sino que la misma vida puede ser un maestro en este sentido y generar situaciones que se presentan a modo de *koan* zen. También, puede tomar la forma de un episodio de la vida de uno de los grandes maestros de la tradición (*mtra*); una paradoja de cualquier forma que quiera unir al estudiante en una directa relación con la realidad o incluso cualquier tipo de acción cotidiana. Victor Musgrave escribió lo siguiente: “algunos de los artistas Fluxus han producido significativos equivalentes a las ambigüedades vendadas del maravilloso *koan* zen”²⁷.

Esta metodología permite generar todo tipo de respuestas, que aunque no sean comprensibles en el plano racional, pueden convertirse en la respuesta adecuada, lo que permitirá avanzar en el sendero del conocimiento y la iluminación. Por este motivo, el uso de la mente racional y lógica para la búsqueda de la solución del *koan* fracasa, generando una severa impotencia. De este modo, se demuestra que ciertas verdades no pueden ser alcanzadas por la mente racional, sino por un estado de conocimiento más sutil y espiritual. El *koan* intenta comunicar algo, pero sin decirlo directamente, de ahí, que las actividades *koan* tengan una estructura peculiar, que permite tanto una simplicidad como una ruptura de la estructura de referencia.



MIEKO (CHIEKO) SHIOMI WITH HER *WATER MUSIC* DURING HER CONCERT AT THE PERPETUAL FLUXUS FESTIVAL, NEW YORK CITY (1964). PHOTO © 1964

7. Mieko SHIOMI. *Water Music* durante un concierto, 1964.

En general, se plantea que cuando la mente está aquietada es entonces cuando se denota lo nuevo. Es en esos momentos, cuando la verdadera esencia (*Buddhata*) se libera del intelecto y se libera del yo egoico para aportar su fórmula de conocimiento. Se plantea desconcertar el pensamiento discursivo lógico y racional, motivando una situación de shock mental, que permita romper todo tipo de barreras y obstáculos mentales, para facilitar la entrada del nuevo conocimiento. En general, es una manera de sondear cual es el estado de evolución del discípulo de acuerdo a sus respuestas con el propósito de lograr el verdadero despertar (*satori*).

En Fluxus, también se emplea una característica de la metodología zen: el *mondo*, lo que permite revelar un pensamiento consecuentemente inesperado y concebido de una manera superior. El mundo es un diálogo reducido en base al modelo pregunta-respuesta. Dentro de este método, el discípulo, en su afán de lograr una evolución espiritual y el consiguiente *satori*, busca a través de preguntas realizadas a su maestro el medio para lograrlo. Pero, de manera inesperada el desenlace puede ser otro.

También, aplican el concepto de *prajna* como inmediatez, ausencia de deliberación, sin la asignación de una proposición interpuesta, no pasando de las premisas a las conclusiones.

Como habíamos comentado anteriormente, el uso metodológico del *koan* permite la utilización de la risa, siendo considerada como un elemento importante de entendimiento, ya que de hecho la transmisión del zen comienza con un gesto monomórfico. La risa resultante, que incluso es un medio válido para la solución del *koan*, es una expresión de shock cognitivo para la disolución de la autoridad y la ruptura de lo esperado. A su vez, este tipo de risa conlleva el descrédito del orgullo y la disminución del ego. Igualmente, rompe con las jerarquías como preludeo para colapsarlas y superar dualidades y conflictos al unir los opuestos. También, se cambia toda la estructura intelectual de la mente discriminatoria. De hecho, lo cómico es una manera de investigar fronteras, un lugar de trasgresión, donde se rompen códigos, al igual que muchos trabajos Fluxus condenan las nociones de lo sagrado en el arte.

Los *events Fluxus* se pueden comparar con el *koan*, ya que su trabajo no es indicador de la relación del *performer* con sus materiales. En el trabajo Fluxus, como en el *koan*, la forma que toma el trabajo es la demostración de procesos desenvueltos de su propia presentación y recepción. A modo de círculo, la forma estímulo-respuesta del *koan*, en la presentación Fluxus tendría que ver con el principio general de cómo las ideas pueden ser mostradas o demostradas más que argumentadas a favor o en contra²⁸.

Tanto el *koan* como el *event Fluxus* nunca pueden ser realizados precisamente de la misma manera dos veces, por este hecho, uno debe estar atento al proceso único del trabajo de desenvolvimiento. La manera de percibir está a menudo caracterizada en la literatura budista como *atención desnuda*²⁹. El hecho de ser consciente sin elección es percibir el fenómeno, tanto como sea posible, sin accesorios ni predisposiciones. Los trabajos artísticos facilitan esta clase de percepción al presentar el fenómeno que no ha sido elegido de acuerdo a los gustos y predilecciones del autor. Una manera de desarrollar este hecho es traer el fenómeno a los perceptores de obras de arte por medio del azar de operaciones u otros métodos relativamente no egoicos, en donde las preferencias, pa-

siones y predilecciones del artista intervienen mucho menos que cuando son realizadas de manera tradicional. Aquí, debemos destacar la propuesta de AY-O con su *Finger Box Set (no. 26)* de 1964. En el interior de una maleta, se sitúan unos bloques de madera con un agujero en el centro de cada uno de ellos, donde se puede ir jugando a insertar los dedos de la mano en cada uno de ellos. En cambio, la inserción de un elemento en el espacio del vacío se hace imposible en *Key hole through either side one event*, de George Brecht en los sesenta, donde un soporte de madera colocado por detrás del ojo de la cerradura impide su acceso total.

4. PROPUESTAS FLUXUS EN RELACIÓN AL *KOAN*

En 1959, Alan Watts³⁰ comenzó a centrar sus quejas contra los artistas occidentales que estaban empleando el zen para justificar el enmarcado indiscriminado de lienzos blancos, de música en silencio, pedacitos de papel dejados caer sobre un tablero o que eran pegados allí donde caían. A pesar de estas aireadas críticas, la influencia del zen continuaría ejercitando su acción inmediata y especialmente lo haría en el marco de las obras Fluxus de los años 60, pero bajo la metodología del *koan*. En este apartado, la influencia de la idea y la estética zen de John Cage resultará importante para estos artistas en los Estados Unidos.

Fluxus minimizó el papel tradicional del artista como productor de objetos únicos, pero permitió crear situaciones en donde los objetos, a menudo objetos de uso diario se les permitiría un espacio en donde mostrarse a si mismos, siendo este el caso de *Painter*, en 1973, de Ken Friedman. Podemos observar un juego de llaves, dentro de una caja, donde algunas aparecen pintadas de azul. También, resulta relevante la presentación que hace Joe Jones en *Guitarra* con dicho instrumento en 1973, donde vemos una guitarra con un motor eléctrico o a su vez cuando es mostrada dentro de una caja en *Music Box* del mismo año. De ahí, también, las bombillas en *Light Flux Kit* de Robert Watts en los años sesenta o piezas como *Thing in their natural setting* de 1973, realizado por Jim Dine, donde se sitúan diferentes objetos colgados y suspendidos de la parte superior de un lienzo azul.

Uno de los aspectos que tanto el zen como Fluxus habían planteado era eliminar las fronteras entre arte y vida. Si en Fluxus se analizan los límites que articulan el arte, por otro lado, en el *koan zen*, se ha estado analizando durante siglos los límites de la consciencia. Por este motivo, a los artistas Fluxus les interesa el *koan zen*, como medio para estudiar la irreal separación entre categorías conceptuales, caso de tema y objeto, visión y audición, etc. Otra de sus características había sido su aspecto jovial, como preámbulo a una desaparición no traumática de diferentes fronteras.

Para Bonito Oliva³¹, la visión del tiempo de Fluxus, filtrada a través de la concepción del punto de vista Zen permite que cualquier objeto o cualquier evento entre dentro de la categoría del arte. En este sentido, no se pretende presentar lo cotidiano como algo simbólico, sino que el propósito reside en dar a lo cotidiano una concentración y una importancia rechazada por el sistema social.

Este aspecto se lleva a cabo en acciones como cuando Ben Vautier se lava los dientes después de comer su misteriosa comida en el *Fluxus Festival of Total and Comportment*, en Niza en 1963.

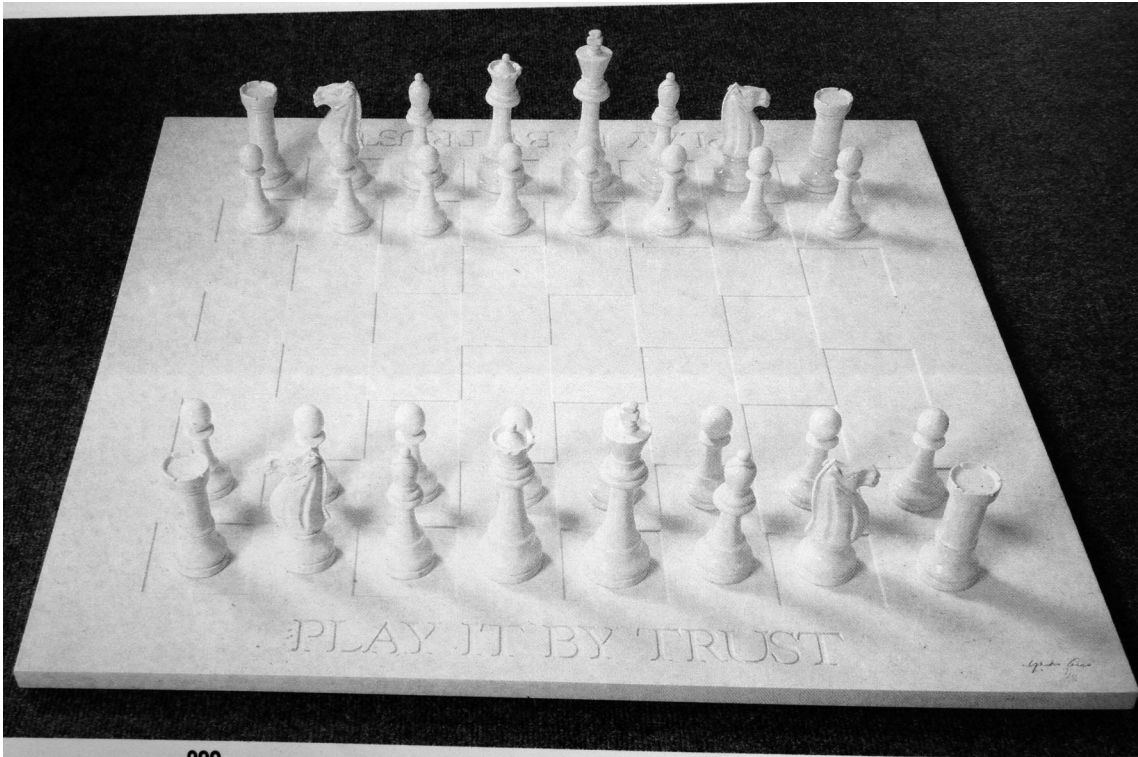
El *koan* evoca una especie de doble situación, en donde la mente es forzada a romper con sus habituales categorías, para ello se aplica el sentido de lo divertido y lo extravagante en su aparente sentido, tal y como ocurre con los poemas de Mike Topp. Para pensadores, como James H. Austin, el humor zen se basa en “alegría, sorpresa, niveles energizados de actividad, y novedad relacionada al colapso de las antiguas fronteras. ¿Qué barreras? Las que previamente habíamos levantado entre las categorías, es decir, entre sentido y sinsentido, entre victoria y derrota”³². Y esto mismo es lo que realiza Mike Topp cuando se mofa de la divinidad del zen en su breve volumen *Basho's Milk Dud*. De ahí, la continuación en esta línea humorística con los performances de George Maciunas en torno a los *Flux-Sports* o *Fluxolympics*, tal y como él mismo se refería, realizados en 1970, por ejemplo, cuando realiza campeonatos de fútbol con pelotas de ping-pong sopladas con tubos.

En el ámbito de la acción, en Fluxus, se desarrolla especialmente los events, los cuales superficialmente tienen similitudes con los happenings. No obstante, mientras estos últimos tienden a ser largos y versados en temas complejos, asumiendo la duración de todo un día, por el contrario, el event asumía pautas de improvisación, musicalidad, temporalidad, brevedad y simpleza, poniendo la atención en acciones diarias, al igual que el *koan*, de hecho se centra en lo mundano con objeto de aprender a ser más conscientes de lo profundo. Entre los principales artistas que han trabajado con los *events*, encontramos a Ken Friedman, George Brecht y Yoko Ono.

Uno de los primeros encuentros del movimiento Fluxus, donde se empiezan a gestionar los consiguientes acercamientos a la filosofía del *koan* zen sería el *Fluxus Internationale Neuster Musik*, con la duración de cuatro fines de semana, en septiembre de 1962, y considerado el primer gran festival europeo de este movimiento. Fue organizado por Maciunas, en colaboración con Nam June Paik y W. Vostell, reuniendo además a creadores como G. Brecht, J. Cage, D. Higgins, Ichiyanagi, La Monte Young, E. Williams. Se realizaron unos catorce conciertos, especialmente composiciones para piano u otros instrumentos, o voz, de J. Cage y Mercurius, así como grabaciones musicales y filmicas, música concreta y acciones de arte. Uno de los hechos más recordados fue *Piano activities*, de P. Corner, en el que varios integrantes de Fluxus desmontaron un piano y vendieron sus piezas. En el aula musical, se servían de todo tipo de medios presentes, desde un piano hasta una colección de instrumentos orientales, mezclados con objetos tan heterogéneos como juguetes, monedas o botones. También, en este encuentro de Wiesbaden, se realizaron actividades fluxianas, como las lecturas del Neo-Dadá en música, teatro, poesía y arte.

Una de las acciones más famosas fue *Zen for head*, de 1962, donde Naum June Paik se sirve de su corbata para trazar caligramas sobre un rollo de papel. Posteriormente, introduce su cabeza en un cubo de tinta y con este nuevo pincel concluye la acción de demarcación lineal.

El *koan* plantea comunicar algo, pero sin decirlo directamente, de ahí, que este diálogo desconcertante se pueda observar en la obra *Telefon S...* de 1974 de Joseph Beuys, donde encontramos un violín verde conectado a dos botes de conservas. También, asume cualquier forma para unir al estudiante en una directa relación con la realidad o incluso cualquier tipo de acción cotidiana,



8. Yoko ONO. *Play it by trust*. 1986.

sirva de ejemplo simbólico el *Dream machine* de Larry Miller en 1980 con sus cajas luminosas preparadas para la realización de una performance donde se puede leer la oposición *Dream – Don't Dream*.

El mundo trasciende la jerarquía y la autoridad de género, favoreciendo la experiencia práctica en relación al mundo. Especialmente, confía en la experiencia personal, sin caer en la construcción de complicadas orientaciones filosóficas, dejándolas a un lado hasta que puedan ser experimentadas, verificadas y evaluadas por uno mismo de una manera más sencilla y más seria de conocimiento. Si se aceptan las creencias de antemano, estas configuran nuestra experiencia inmediata bajo un conocimiento predefinido, impidiéndonos la experiencia de una vislumbre más profunda. En muchos de los trabajos de los artistas de Fluxus, se produce como resultado una desestabilización del equilibrio entre autor y receptor, ya que las diferentes piezas rompen la jerarquía y reemplazan la relación convencional con un status más complejo y una responsabilidad artística, generando trabajos que se vuelven inciertos, tal y como ocurre con las enigmáticos *Bead Puzzles* de Brecht,

el *Smoke Fluxkit* de Yoshimasa Wada en 1969 o los *conjuntos de lavado* de Benjamin Patterson, trabajos con clara influencia Dada y zen³³. Por otra parte, en *Fingerprint* de 1965 de Robert Watts, observamos la impresión de su huella táctil en un papel dentro de una caja de plástico a modo de muestra simbólica de la presencia y experiencia individual en el mundo.

Tal y como habíamos comentado, el *prajna*³⁴ es acto puro y pura experiencia, lo que conlleva que los trabajos de Fluxus no sólo sean una contemplación de actitudes filosóficas, sino también una experiencia sensorial³⁵, tal y como se realiza en el *event-concierto* de Mieko Shiomi con su música de agua en *The Perpetual Fluxus Festival*, en Nueva York, en 1964. También, destaca el evento realizado por Yoko Ono en el templo Nanzenji, de Kyoto, en 1964, donde un alto monje le permitió realizar una acción³⁶, que duró desde la tarde hasta el amanecer, en los jardines del lugar. Para ello, se dieron las siguientes indicaciones a los de allí reunidos: observar el cielo y tocarlo. Algunos quedaron dormidos hasta el amanecer, mientras que otros estuvieron hablando sobre las características ambientales del lugar y la belleza que reinaba en el lugar.

Para el artista Fluxus, ningún acto es absoluto, ninguna obra de arte es trascendente, de hecho, estos artistas más que presentar un tema, pretenden una determinación recíproca y una interacción. Este último aspecto se aprecia simbólicamente en el entramado *Bande d'objets n° 8*, de 1966, de Marcel Alocó, donde observamos dentro de una jardinera de poliéster, enchufes y tomas de corriente. Esta interacción también se observaría en *Telefon S...* de 1974 de Joseph Beuys, donde encontramos un violín verde conectado a dos botes de conservas.

Una de las artistas más vinculadas a la filosofía del *koan zen* ha sido Yoko Ono (n. 1933), siendo a su vez una de las fundadoras del movimiento Fluxus en los años 60. Entre sus objetivos, se intentó identificar y definir lo gracioso, lo subversivo y la sensibilidad visionaria que se podía experimentar en el arte. Sus trabajos se han relacionado con recitales verbales y poéticos, películas y performances, siendo precisamente denominados sus trabajos como *teatro neo-Haiku* y *zen vaudeville*. Su combinación de lo ordinario y lo cotidiano con lo provocativo ha generado un efecto íntimo y elusivo.

Una de las características de los performances de Yoko Ono fue su deseo de intensificar la consciencia interna de los espectadores y la meditación introspectiva, para ello redujo el estímulo sonoro y visual, concentrando el pensamiento en una simple idea o percepción aislada. En esta misma línea, los poemas de Mike Topp continúan con la tradición zen-fluxus de Yoko Ono y circulan en ediciones micro-press y performances en vivo y en periódicos como *Exquisite Corpse*, *The Poetry Project Newsletter* y *Talisman*.

En 1966, Yoko Ono anota lo siguiente: “El estado natural de la vida y la mente es complejo...lo que el arte puede ofrecer...es una ausencia de complejidad, un vacío a través del cual te dirijas a un estado de completa relajación de la mente. Después puedes volver de nuevo a la complejidad de la vida”³⁷.

Esta creadora ha intentado mostrar la calma interior mediante una concentración focalizada en la tradición de la práctica meditativa zen. De hecho, mediante la imitación de los métodos zen, se

invitó a los espectadores a que su mente adquiriera una mayor claridad de percepción. Constantemente, la artista parte del pensamiento zen, ya que su música parece requerir un silencio físico, planteando concentración en uno mismo y silencio interior, lo que a su vez genera silencio exterior, en definitiva, un silencio meditativo y contemplativo que se traslada a lo objetual en *Plays it by trust* de 1986, al pintar de color blanco el tablero y todas las piezas del ajedrez, eliminando de este modo toda posibilidad de juego.

Esta artista piensa en la música más como una práctica (*gyo*) que como música. En cierta manera, nos plantea la necesidad de mantener la práctica zen durante todas las actividades de la vida diaria. Esta era una manera de romper los habituales modelos de audición y pensamiento de la audiencia. Esta intencionalidad zen se planteó en un grupo de piezas de participación de audiencia en 1966 en la *Indica Gallery*. Muchos de los performances y trabajos de Fluxus pretendieron alejarse de las preconcepciones, con el objetivo de que “las cosas de este mundo se puedan manifestar por sí mismas, ya que se presentan a sí mismas en su totalidad del ser... las operaciones del individuo son a sí mismas reveladas a través de este despliegue; uno se convierte en un perceptor activo, en un órgano de respuesta infinitamente mutable, no diferenciado de la naturaleza”³⁸. De este modo, se pretendía atraer la audiencia hacia una percepción directa de la duración y el contexto del evento más que a una experiencia circunscrita y a su reproducción.

Por ejemplo, anteriormente en 1955, en el vídeo *Lighting Piece*, la artista busca una atención compacta. Se trata de un trabajo musical a modo de práctica para una completa consciencia de sí mismo, es decir, algo que se presenta en la totalidad de su ser, fuera de los esquemas impuestos por su funcionalidad. Para esta artista, la mente es capaz de abrazar simultáneamente aspectos contrarios, puede reconciliar dualidades, siendo esta la percepción del zen y de muchas otras tradiciones místicas de occidente y oriente. Se trata de entender a veces la frontera sutil entre lo físico y lo metafísico.

En el concierto celebrado en el Hall Yamaichi, en 1966, denominado *The Striptease Show*, se trataba de desnudar la mente, dando a entender que la música se encuentra verdaderamente en la mente. Se trata de trabajos que ahondan en la práctica mental, generando una clara conceptualidad antes que su manifestación física y material. Sobre este aspecto, Yoko Ono afirma que “la mente es omnipresente, por este motivo, los eventos en la vida nunca suceden solos y la historia está siempre incrementando su legado. El estado natural de la vida y la mente es complejo. En este punto, lo que el arte puede ofrecer (si puede con todo, a mí me lo parece) es una ausencia de complejidad, un vacío a través del cual eres dirigido a un estado de completa relajación de la mente. Después de esto, tienes que volver a la complejidad de la vida de nuevo, pero esto ya no es lo mismo, o quizás sí o quizás nunca puedas volver, pero este es tu problema”³⁹.

Con el propósito de continuar profundizando en estas ideas, Yoko Ono hace uso de dos poemas zen realizados por monjes zen:

“El cuerpo es el Árbol Bodhi
La mente como un permanente espejo brillante
Prepárate para limpiarte todo el tiempo
Y no permitas que te llegue el polvo” (Shen-hsiu)

“Nunca hubo un Árbol Bodhi
Ni un permanente espejo brillante
Fundamentalmente, nadie existe
¿Así que donde está el polvo que te llega?” (Hui-neng)⁴⁰.

Yoko Ono plantea un trabajo en la línea del artista japonés Shiraga, quien practica el zen, quedando su creación artística caracterizada especialmente por el uso de la intuición, lo que permite una liberación del estado de consciencia ante la ocurrencia de los eventos naturales y la superestructura lógico-racional de cada uno.

Igualmente, a partir de sus experiencias con música y poesía, poesía sonora, montaje de cintas y su relación con el budismo zen, John Cage conjunta en la composición *Roaratorio*, de 1979, una cosmogonía que engloba la voz humana, sonidos de la naturaleza y el ambiente, ruido, canto y música. Recordemos que “el creyente zen busca constantemente hacerse uno con la naturaleza, asimilarla en si mismo. Verdaderamente, no hay esencialmente distinción entre el hombre y el mundo alrededor de éste”⁴¹. La base para este trabajo fue el exhaustivo estudio que hizo durante años de la novela titulada *Finnegans Wake* de James Joyce. La poesía sonora consistía en citas de la novela. De hecho, las letras que forman el nombre del poeta irlandés, repetidas, constituían el eje central de este texto mesóstico. De hecho, para Cage, este trabajo fue un poema meditativo sonoro. Además, le unió operaciones fortuitas con ayuda del *I Ching* para determinar el sonido de 2.293 lugares y ciertos ruidos citados en *Finnegans Wake*, que integró en este collage polifónico. El montaje se complementó con baladas irlandesas, gigas y música instrumental que había grabado en Irlanda. Cage vio en esta pieza la ocasión de trasponer obras de la literatura mundial a una forma acústica y, por tanto, a un lenguaje accesible para todos. Como en la metafísica zen no se plantean jerarquías naturales, por este motivo, Cage asumió que el arte debe reflejar una similitud de valores en vez de sobrevalorar las experiencias artísticas sobre las experiencias ordinarias.

NOTAS

1. FRANK, Peter. «Art for Life's Sake: The Fluxus Influence on Contemporary Culture». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*. Ed. Bonito OLIVA ACHILLE. Milano: Mazzotta, 1990, p. 435.

2. El proyecto *West European Yearbook*, todavía en proceso de maduración a principios de 1962, tenía como objetivo mostrar algunas de las aportaciones más relevantes y punteras en aquel momento sobre teoría del arte, música, pintura, literatura y cine. Para ello, se había realizado una selección de diferentes artistas y teóricos del arte, entre los que encontramos a T.W. Adorno, H.K. Metzger, J.P. Wilhelm, Emmett Williams, M. Kagel, G.M. Koenig, N.J. Paik, K.

Stockhausen, Karl-Erik Welin, M. Bauermeister, W. Gaul, K.O. Goetz, Kirchgässer, J. Mekas, M. De la Motte, Franz Mon, Maciunas, Günter Bock, C. Caspari y Jörn Janssen, entre otros.

3. VOSTELL, Wolf. «Fluxus». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 276.
4. FRIEDMAN, Ken. «Fluxus and Company». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 328.
5. *Ibidem*, p. 329.
6. *Ibid.*, pp. 329-332.
7. BRECHT, George. «Project in Multiple Dimensions, 1957-58». En: *Theories and Documents of Contemporary Art*. Ed. K. STILES; P. SELZ. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 333.
8. Sobre este tema, remitirse a ARNAU, Juan. «Genealogía de la vacuidad». *Estudios de Asia y África*. Septiembre-diciembre, 2005, vol. XL, nº 3, pp. 495-518.
9. PATTERSON, Ben. «Qu'est-ce que la boîte Fluxu?». En: *Happenings & Fluxus*. Ed. Charles DREYFUS. Paris: Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, 1989, p. 72.
10. MACIUNAS, George. «Letter to Thomas Schmit» (1964). En: *Fluxus Codex*. Ed. John HENDRICKS. Detroit and New York: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in association with Harry N. Abrams, 1988, p. 37.
11. CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, p. XI.
12. SMITH, Owen F. «Fluxus: A Brief History». En: *In the Spirit of Fluxus*. Ed. Janet JENKINS. New York: Walker Art Center, 1993, p. 30.
13. DORIS, David. «Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus». En: *The Fluxus Reader*. Ed. Ken FRIEDMAN. Sussex, England: Academy Editions, 1998, p. 131.
14. Este término lo empieza a desarrollar teóricamente en una conferencia impartida en 1966 en *Wesleyan University*.
15. Véase DORIS, David. «Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus», pp. 91-135.
16. DI MAGGIO, Gino. «Fluxus Art as Private Form f Subversion». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 41.
17. Citado por George Maciunas en MILLER, Larry. «Interview with George Maciunas». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 232.
18. BONITO OLIVA, Achille. «Ubi Fluxus ibi Motus». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 36.
19. Sobre el concepto “tiempo” en el pensamiento zen, véase KATAGIRI, Dainin. *Each Moment is the Universe: Zen and the Way of Being Time*. Boston: Shambhala Publications, 2007.
20. STILES, Kristine. «Entre el agua y la piedra». En: *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*. VV.AA. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 148.
21. BONITO OLIVA, Achille. «Ubi Fluxus ibi Motus». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, pp. 37-38.
22. AWAKAWA, Yasuichi. *Zen Painting*. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1977, p. 30.
23. HUYSEN, Andreas. «Back to the Future: Fluxus in Context». En: *In the Spirit of Fluxus...*, p. 149.
24. Para más información sobre este concepto, remitirse a *Zen Buddhism Koan Study Pages*, en <http://www.ciolek.com/WWWVLPages/ZenPages/KoanStudy.html> (consulta: 8-8-2010). También, debemos resaltar STEPHENSON, Barry. «The Koan as Ritual Performance». *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 73, No. 2, June 2005, pp. 475-496; HOOPER, Carl. «Koan Zen and Wittgenstein's Only Correct Method in Philosophy». *Asian Philosophy*. Vol. 17, No. 3, November 2007, pp. 283-292.
25. Rama del budismo zen japonés del periodo *Kamakura*, que se fundó en 1141-1215. Se trata de la versión más Antigua de las tres escuelas del budismo zen. Su doctrina propugna que la iluminación debe lograrse de repente (*satori*) no por grados.
26. Rama del budismo zen fundada por Dogen Zenji (1200-1253). La doctrina de esta corriente budista tiene características contemplativas, no empleando de manera teórica la metodología del *koan*. Suelen adoptar para la meditación la postura denominada *zazen*. En la actualidad, es la línea budista más seguida en Japón.
27. MUSGRAVE, Victor. «The Unknown Art Movement». En: *Art and Artists*, special issue *Free Fluxus Now*. London: October 1972, vol. 7, nº 79, pp. 12-14.
28. HIGGINS, Dick. «Something Else about Fluxus». En: *Art and Artists...*, pp. 16-21.
29. HARVEY, Peter. *El Budismo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 283.

30. WATTS, Alan. «Beat Zen, Square Zen, and Zen». En: *The World of Zen*. Ed. Nancy WILSON ROSS. New York: Vintage, 1960, p 336. Originalmente, fue publicado en WATTS, Alan. *Beat Zen Square Zen and Zen*. San Francisco: City Lights Books, 1959.
31. BONITO OLIVA, Achille. «Ubi Fluxus ibi Motus». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 37.
32. AUSTIN, James H. *Zen and the Brain*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998, p. 415.
33. ANDERSON, Simon. «Fluxus Publicus». En: *In the Spirit of Fluxus...*, p. 55.
34. En cierta manera, el concepto de *prajna* hace referencia al conocimiento, es decir, a la Sabiduría, cuando uno comprende que las sensaciones, percepciones, emociones y las formas son *KU* (vacío, pero vacío en el sentido de un vacío fértil). Una vez que se comprende esto, el discípulo se libera de sufrimiento. Por otra parte, *prajna* en acción es la Compasión, ayudando uno a los demás.
35. Véase STILES, Kristine. «Between Water and Stone». En: *In the Spirit of Fluxus...*, p. 64.
36. ONO, Yoko. «To the Wesleyan People (who attended the meeting) - a footnote to my lecture of January 13th, 1966». En: *Ubi fluxus ibi Motus*, p. 238.
37. ONO, Yoko. *Imagine Yoko*. Lund: Bakhall, 2005, p. 110.
38. DORIS, David. «Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus». En: *The Fluxus Reader...*, p. 93.
39. ONO, Yoko. «Yoko Ono». En: *Ubi Fluxus ibi Motus*, p. 239.
40. DORIS, David. «Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus». En: *The Fluxus Reader...*, p. 115.
41. AWAKAWA, Yasuichi. *Zen Painting...*, p. 23.