

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

МИСТЕР «ФЛЮКСУС» И ПЕРИПЕТИИ ЕГО БИОГРАФИИ В ИСТОРИИ АВАНГАРДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПЕРВЫЙ АМЕРИКАНСКИЙ И ГЕРМАНСКИЙ ПЕРИОДЫ

Понимание особенностей появления и становления одной из существенных группировок авангарда второй половины XX в., группы «Флюксус», невозможно без изучения всех перипетий биографии её основателя, Джорджа Мачунаса. С именем «мистера Флюксус» (именно так его шутливо называли соратники) связана вся история движения.

С учётом места жительства можно выделить четыре периода творческой биографии Мачунаса: литовский (детский), первый американский, германский, второй американский. О влиянии детского периода на творчество художника мало что известно. В дальнейшем в США он получил образование, там же состоялся как художник, усвоил передовые художественные идеи, наладил дружеские и профессиональные связи, реализовал первые проекты. В Германии идеи художника о флюксусе полностью созрели и оформились в целостную и законченную концепцию. В завершающий (второй американский) период уже опробованные идеи флюксуса эксплуатировались, не приобретая при этом никаких принципиально новых аспектов. Таким образом, для понимания роли Мачунаса в становлении идеологии и практики движения «Флюксус», имеет смысл обратиться к перипетиям биографии художника второго и третьего периодов.

Джордж Мачунас, также известный под литовским именем как Юргис Мациюнас, был экстраординарным художником. Его идеи об искусстве возникли под влиянием американских, а не литовских традиций. Вместе с единомышленниками он создал международное авангардное движение, которое благодаря ему получило название «Флюксус». Сначала это был образ жизни и творчества, принятый группой художников, которые разработали идеи движения. Мачунас был его организатором, импресарио, издателем и идейным вождём: его лидером. «Он родился и вырос в Литве, но не успел поработать там, хотя и приобрёл известность как один из самых выдающихся художников этой страны» [1, р. 6]. Это произошло 8 ноября 1931 г. в семье литовского архитектора и инженера Александра Мачунаса и танцовщицы российского происхождения из Тифлиса Леокадии, бывшей когда-то личным секретарём А. Ф. Керенского. Он вырос в Каунасе, столице довоенной Литвы. В конце Второй мировой войны (в 1944 г.), после присоединения Литвы к СССР, он вместе с родителями эмигрировал на Запад. Вначале они жили в лагерях беженцев в Бад Наухайме и во Франкфурте-на-Майне в Германии, а в 1948 г. переехали в США, где поселились на Лонг-Айленде в Нью-Йорке. В отличие от большинства литовских художников, Мачунас был городским ребёнком и не испытывал ностальгии по народному творчеству, которое

было памятно многим эмигрантам. С 1949 по 1952 гг. в США Мачунас изучал историю, историю искусств, графический дизайн и архитектуру в Куперовском институте наук и искусств в Нью-Йорке. С 1952 по 1954 гг. он учился на степень бакалавра искусств в области архитектуры и музыковедения в Технологическом институте Карнеги в Питтсбурге. В 1955 г. он продолжил своё обучение по истории искусств в Институте искусств Нью-Йоркского университета, специализируясь на европейском и сибирском искусстве. Период обучения длился с 1949 по 1960 гг. За это время окончательно сформировался его интерес к истории искусств: он начал составлять исторические диаграммы, первой из которых стала «диаграмма, группирующая все стили, движения, школы, художников прошлого» [2, р. 4]. Над ней он работал с 1955 по 1960 гг., но не закончил. Интерес к составлению диаграмм сохранился у него пожизненно. Он неоднократно обращался к анализу политической, социальной, культурной, художественной истории, хронологии флюксуса в схемах и диаграммах.

Помимо архитектуры и изобразительного искусства, он также интересовался современной и традиционной музыкой. Занятия в Нью-Йоркской школе социологических исследований имели решающее значение для его становления. Преподавателем там был Джон Кейдж, который превратил Нью-Йорк в центр авангардного искусства. Он прививал слушателям интерес к восточной философии, проводил вечерние занятия для молодых людей различного происхождения, представляя на обсуждение своё новаторское понимание музыки как музыки конкретной, состоящей не из звуков музыкальных инструментов, а из реальных звуков и шумов. Мачунас не учился у самого Кейджа, однако в 1960 г. посещал класс электронной музыки Ричарда Мэксфилда — последователя композитора. Там он встретил Ла Монте Янга, Боба Морриса, Генри Флинта и других, со временем присоединившихся к движению «Флюксус» художников, которые создавали опусы в технике конкретной музыки и выступали с ними публично.

В том же 1960 г. Мачунас и его соотечественник Алмус Салциус открыли Галерею AG на Мэдисон Авеню, 925 в Нью-Йорке. Её назвали по первым буквам имён владельцев. В помещении галереи планировалась продажа картин и старинных музыкальных инструментов [3, р. 338]. Мачунас превратил галерею ещё и в концертный зал, место проведения концертов новой музыки. В 1961 г. он организовал там Фестиваль старинной и новой музыки. Помимо Мачунаса в инвентях участвовали Дж. Маклоу, Д. Хиггинс и Т. Ичиянаги. Также в галерею была приглашена Йоко Оно. Основой Фестиваля стала идея перформансов Ла Монте Янга, проводившихся им в лофте на Чамберс Стрит. Были установлены контакты с Джозефом Бёрдом, Робертом Уоттсом. Художники успели провести лишь несколько концертов. Мачунас занимался дизайном приглашений и плакатов, в тексте одного из которых в 1961 г. впервые появилось слово «Флюксус». Слово было взято из названия литовского художественного журнала, который Мачунас задумал, но не стал издавать. Журнал должен был «конденсировать» исследования в области литовской культуры. Идея издавать его возникла во время встречи с литовскими эмигрантами, в которой участвовал Мачунас. Среди источников

деятельности Галереи АГ также были хеппинги в Блек Маунтин Колледже, проводившиеся с участием Р. Раушенберга, Д. Кейджа, Д. Тюдора, М. Каннингема. На формирование программы первых концертов сыграл интерес Мачунаса к творчеству новых реалистов, концептуализму Г. Флинта, реди-мейдам М. Дюшана.

Движение «Флюксус» появилось как оппозиция американскому искусству 1950-х гг. В первую очередь — абстрактному экспрессионизму, который зародился в США и затем распространился по всему миру. Именно благодаря последнему Нью-Йорк стал центром мирового искусства, сменив в этом качестве Париж. У абстрактных экспрессионистов была сходная с модернистской героическая установка на создание искусства. Они смотрели на действительность сверху вниз, отрицали коммерциализованную среду и стремились уйти от социальных проблем в мир искусства. Они создали элитарную школу живописи и работали на тех, кто мог оценить изобретательность, виртуозность, манипулирование материалами и выразительными средствами, работу с огромными форматами, идею искусства, в котором мироощущение превращалось в непосредственный, неконтролируемый сознанием живописный жест. Флюксус же опирался на идею размывания культурных ограничений, восходившую к футуризму и дадаизму начала XX в. Флюксус выразил контркультурное чувство ценности любого искусства, приверженность коллективному и деэстетизированному искусству, в котором человек воспринимает искусство так же, как он воспринимает окружающий мир, не испытывая никакой потребности в артистах и иных художественных атрибутах. Флюксус должен был стать философией такой жизни, которая лишь иногда принимает формы искусства. В связи с этим «движение “Флюксус” представляет... особый интерес не только как уникальный опыт художественной жизни, но и как своеобразный эталон искусства перформанса. Его возникновение и развитие, правила и манифесты кажутся... удивительным образцом художественной программы, последовательно воплощённой в глобальном масштабе — на территории Западной и Восточной Европы, Америки и Японии» [4, с. 29].

Так Мачунас примкнул к новому поколению художников, которые осуществили ироническое переосмысление авангардных художественных принципов. В 1960-е гг. в авангардное искусство активно вторгалась массовая культура. Происходил переход от понимания искусства как результата творчества единственного автора к коллективной работе художников. Теперь процесс создания, который мог быть представлен публично, ценился больше, чем его результат, чем законченное произведение. Пропагандировавшие подобные идеи художники вместо того, чтобы создавать элитарное искусство, стали искать источники для артистической деятельности в повседневной жизни, надеясь сделать искусство более демократичным путём привлечения к процессу его создания всех людей. Для этого «создавались квазиалгоритмические работы, в основе которых лежали преддетерминированные модели и инструкции, подразумевающие ключевую роль публики как неотъемлемую часть перформанса» [5, с. 91]. Цель состояла в том, чтобы разрушить границы между искусством и жизнью. В результате авторы

не погружались глубоко и профессионально в какой-либо определённый вид или жанр искусства, но преодолевали границы как между разными изобразительными искусствами, так и между всеми искусствами. Они стремились слить воедино изобразительные искусства, театр, музыку и литературу с нехудожественными сферами жизни, такими как наука, кулинария, медицина и спорт, разрушали границы искусств, в том числе границы между пространственными и временными искусствами. Складывалась система новых выразительных средств, которые называли средствами «интермедиа». Интермедиальность здесь понималась в новом смысле. Обычно это «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого» [6, с. 4]. Теперь помимо этого «происходит некая “разгерметизация” границ искусства, и разные виды искусства сливаются в единое неделимое художественное целое, становятся мультимедийными, комбинирующими текст, зрительный образ и звук» [7, с. 210].

Мачунас впервые представил эти принципы в своём манифесте 1962 года, в котором название «флюксус» ещё не было использовано. Понятие флюксуса пока ещё не соединилось в его сознании с идеями нового искусства. Новое искусство назвали неодадаизмом в музыке, театре, поэзии и искусстве, его описали как новое художественное движение, Мачунас составил диаграмму с изображением его предыстории. В диаграмме Мачунаса постепенно исчезали все границы. Происходило движение от чистых, основанных на времени, искусств (дадаизм и футуристическая звуковая поэзия) к основанным на времени двухмерным искусствам (графическая поэзия и графическая музыка, текстовые и графические партитуры). Затем возникало и основанное на времени трёхмерное искусство, которое развивалось как театральные хеппенинги, инвайронменты и джанк-арт (абстрактная скульптура из мусора). Все эти формы искусства и оказались в пределах интересов движения «Флюксус».

Творчество предыдущих поколений художников было связано с эмоциями. Для нового художественного направления оно было связано исключительно с рациональностью. Художники флюксуса предпочли идею исполнению, понятие — реализации. Из отрицания впечатляющих холстов абстрактного экспрессионизма появился концептуализм, для которого важно лишь «наличие концепции, как правило, глобальной, без чёткой художественной реализации. Автор предстаёт здесь как генератор идей, а не создатель произведений» [8, с. 212]. Шедевры нужно было заменить простыми объектами; вспышки эмоций в живописи — рациональностью; авторский стиль — анонимностью массового производства. Мачунас и его коллеги отрицали доминирующую художественную традицию, которая сформировалась в европейской культуре Нового времени, и противопоставили ей идеи антиискусства или неискусства. В результате «на откуп ничем не сдержанной импровизации отдавались целые произведения... осуществлялся принцип, найденный ещё итальянской комедией дель арте, когда исполнители, не имея подробного сценария, могли свободно балансировать в пространстве, очерченном лишь границами определённого образа-маски» [9, с. 25].

В 1963 г. Мачунас разработал новый манифест, в котором впервые был использован термин «Флюксус» для обозначения нового движения. Из описания глагола «to flux», данного в словаре английского языка, он выбрал несколько значений: «очищать, течь, проникать». Манифест приглашал людей «очищать мир от буржуазной болезни, интеллектуальной, профессиональной и коммерциализированной культуры, очищать мир от мёртвого искусства, имитации, сделанного искусства, абстрактного искусства, искусства иллюзии, математического искусства, очищать мир от европеизма». Художников призывали: «Создавайте революционный потоп и поток в искусстве. Продвигайте живое искусство, антиискусство, продвигайте неискусство действительности, чтобы быть понятными всем людям, а не только критикам, дилетантам и профессионалам. Сплавляйте кадры культурных, социальных и политических революционеров в объединённый фронт и действие» [10, р. 18].

Предшественниками нового движения были футуризм, сюрреализм и дадаизм, те художественные движения первой половины XX века, которые бросили вызов традиционному искусству, основанному на правилах хорошего вкуса. От футуризма флюксус взял открытия «визуальной поэзии», синтетического театра и шумовой музыки. Дадаизм дал флюксусу анархию, которая нарушала обычное бытие искусства; поэтому Мачунас первоначально называл новое движение неодадаизмом. Дадаист Марсель Дюшан был первым, кто показал, что искусство базируется не на создании произведения искусства, а на установлении отношений зрителя с ним. Дюшан полагал, что живопись была лишь умножением числа различных стилей, дававших глазу удовольствие, поэтому он бросил рисовать и превратил искусство в интеллектуальное созидание на основе игры и юмора.

Позднее, в 1978 г., в интервью Ларри Миллеру, Мачунас объяснил четыре существенных особенности флюксуса, сформулированные в ранних американских манифестах: «конкретизм, функционализм, юмор и одномерность формы» [1, р. 10]. Конкретизм должен был стать оппозицией двум основополагающим тенденциям в искусстве, абстракционизму и иллюзионизму. Абстрактное искусство искусственно, рукотворно, не имеет ничего общего с действительностью, является простым сочетанием цветов и форм в живописи или последовательностью звуков в музыке. Также неудовлетворителен и принцип воссоздания художественной действительности: подражание трёхмерному пространству в изобразительном искусстве, подражание реальным звукам (таким как шторм, водопад и т. д.) в музыке, подражание естественным движениям (например, лебедя) в балете. «Документальность оттесняет искусство вымысла — искусство fiction — с его господствующего в нововременной парадигме положения» [11, с. 51]. Конкретное искусство не подражает, не представляет и не моделирует что-либо. Оно существует в повседневной жизни: реальные звуки улицы, хлопки, падающие вещи, всё это даёт конкретную музыку; повседневные движения дают конкретный танец; готовые вещи дают конкретное искусство. Во многом благодаря флюксусу конкретизм стал распространяться в практике авангардного искусства: «Главным ... общим местом, усвоенным европейскими композиторами из флюксуса, стало

понимание того, что музыкальное пространство может быть организовано из любых найденных объектов и композитор волен комбинировать их по своему усмотрению» [12]. Это и есть конкретизм в понимании Мачунаса, спроецированный на музыкальное творчество.

Функционализм Мачунас понимал как прямую связь между создаваемым объектом и формой. Типичным примером этого были передники [13, с. 58–59], которые он делал. Передники обычно принято украшать изображением, не связанным по смыслу с тем, на чём оно располагается (цветы, поп-звёзды). Это типичное проявление нефункционализма. Фотографические передники, сделанные Мачунасом, отсылают к тому, что они покрывают: один показывает статую Венеры Милосской в фас, другой – анатомический рисунок кишечника, третий – голое тело. Как архитектор, Мачунас предпочитал функциональное понимание искусства; при этом, его интерпретация функционализма всегда была основана на остроумии и шутках.

На вопрос Ларри Миллера о его понимании искусства флюксуса, Мачунас ответил: «Я думаю, что это хорошие, изобретательные гёги... И нет никакой причины, почему некоторые люди, если они хотят, не могут называть гёги искусством или прекрасным» [14, р. 196]. Это было установкой как Дюшана, так и Кейджа. Оба всегда ценили неожиданное и юмористическое. Это было движением против серьёзного понимания искусства, рассматривающего профессионализм как самое важное условие существования настоящего искусства, и против претензий искусства на элитарность, на создание таких глубин и высот, которые недоступны простому человеку.

Ещё одной важной особенностью флюксуса, по словам Мачунаса, была одномерность, которая устанавливала ограничение на средства художественного выражения путём отказа от использования мультимедиа. Объекты флюксуса были просты и бедны, а концерты коротки. Минимализм в искусстве Мачунаса связывает его творчество с японской поэзией, архитектурой, искусством и философией дзен, которыми восхищались все участники флюксуса.

После того, как была выработана программа движения, его лидер обратился к её реализации. В 1961 г. Мачунас, вместе с некоторыми последователями Кейджа, организовал концерты конкретной музыки и начал проектировать плакаты и программы выступлений. Скоро накопилось много проектов. Их собрал воедино композитор Ла Монте Янг, а Мачунас спроектировал для них оформление. Таким образом деятели предфлюксуса заказали первую «Антологию» [13, с. 66–67] с текстами и партитурами, которая в том же году и была выпущена в свет. В ней впервые в истории авангарда реализовалась идея концептуального искусства, а Генри Флинт, будущий участник флюксуса, объяснил его теорию. Однако накапливавшийся художественный материал далее не вписывался в формат антологии, и Мачунас начал собирать новую книгу. Второй публикации дали название «Флюксус», Мачунас решил издать её не в книжном формате, а как нечто необычное и ранее невиданное.

Через год после открытия, 30 июля 1961 г., Галерея AG была закрыта в связи с тем, что обанкротилась. Лидер бежал от своих кредиторов в Европу, где осенью

1961 г. он устроился графическим дизайнером на американской базе ВВС в Висбадене. Он задумал идею бесконечного фестиваля флюксуса, который можно было бы реализовать, путешествуя по всему миру, с перформансами, хеппенингами, ивентами, конкретной музыкой, авангардным танцем, экспериментальными фильмами, электронной музыкой, другими акциями. Мачунас придумывал шоу, связывался с артистами, приглашал их участвовать, находил помещения и проводил рекламные кампании. Организованные им концерты стали классикой флюксуса.

Первый концерт был организован в Вуппертале с участием самого Мачунаса и Бена Паттерсона, который прочитал манифест. Следующим событием был Международный флюксус-фестиваль новой музыки «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», фестиваль из четырнадцати концертов в Висбадене в сентябре 1962 года. Директор Городского музея сдал для этого мероприятия в аренду зал, который стал печально известен случившимся в результате первого концерта скандалом. Однако скандалы не волновали Мачунаса и его коллег, и их перформансы продолжились по всей Западной Европе. Фестиваль включал концерты новой музыки и акции, подготовленные художниками флюксуса. Самым скандальным и известным событием этого фестиваля стало исполнение «Действий» для фортепиано Филиппа Корнера, партитура которых предполагала, что группа исполнителей играла, царапала, тёрла и стучала по деке, клавишам, крышке рояля или протягивала различные предметы сквозь струны. В интерпретации Мачунаса, исполненной с участием Хиггинса, Уильямса и других, фортепиано было полностью разрушено. Это событие показалось настолько скандальным, что его показали по немецкому телевидению четыре раза, оно стало центром авангардной художественной жизни. Фестиваль «Одновременные концерты новейшей музыки» (Parallele Aufführungen Neuester Musik) прошёл в галерее Моне в Амстердаме, «Фестиваль неудачников» — в Лондонском институте современного искусства, фестиваль флюксуса «Festum Fluxorum» — в церкви Святого Николая в Копенгагене и в Парижском центре поддержки американских студентов и художников, фестиваль «Festum Fluxorum Fluxus» — в Художественной академии в Дюссельдорфе, фестиваль «Fluxus» — в Амстердаме, флюксус-фестиваль тотального искусства в отеле «Скриб» и на улицах Ниццы.

Часто представления флюксуса называли концертами, и это смущало зрителей, потому что только форма их была заимствована из нормальных, обычных концертов. Формально это были концерты, артисты одевались во фраки, сцена и антураж строились так, чтобы соответствовать обычным условиям представления классических жанров ансамблевой и инструментальной музыки. Но концерты разрушали традиционное понимание музыки: их содержание было необычным, шокирующим, заставляющим осмысливать и видеть художественные стереотипы в новом свете. Они состояли из ивентов, концептуальных акций, агрессивного исследования предельных возможностей музыкальных инструментов извлекать те или иные звуки. Например, в «Фортепианной пьесе № 13» Мачунаса клавиши фортепиано по одной прибивались гвоздями: от издававшей самый низкий звук

к издававшей самый высокий звук. Таким необычным способом исполнялась гамма. Это была демифологизация европейской музыки, потому что столь священная для неё вещь, как фортепиано, была фактически сломана в ходе этой акции. Хотя используемый для исполнения данной пьесы инструмент всегда был старым и уже бесполезным в традиционном значении, всё же можно легко вообразить себе реакцию аудитории: те немногие люди, которые присутствовали на концертах, испытывали шок, активно демонстрировали негодование и чаще всего беспорядочно покидали зал. Ивенты флюксуса вызывали скандалы, получали критические отзывы в прессе, газеты были заполнены карикатурами на них.

Для участия в ивентах Мачунас пригласил из Нью-Йорка своих друзей, начавших искать единомышленников в Европе. Висбаденский фестиваль посетили Алисон Ноулз, Бен Паттерсон, Дик Хиггинс и Эмметт Уильямс из Америки и Нам Джун Пайк из Кореи, ставший позже видеоартистом. Немецкий художник Вольф Фостелл, известный своими деколлажами и ивентами, также был в Висбадене. В Лондонских концертах участвовали швейцарский скульптор Даниэль Споерри, принадлежавший к группе новых реалистов, которые использовали в работах бытовые предметы, и Бен Вотье, художник французского происхождения, который подписывал обычные вещи как свои собственные работы, таким образом, делая идею реди-мейда и понятие авторства абсолютно абсурдными. В Амстердаме к флюксусу присоединился Виллем де Риддер; в Дюссельдорфе в организации мероприятий флюксуса принял активное участие немецкий скульптор Йозеф Бойс, выступивший с инсталляцией-хеппенингом «Сибирская симфония». Так в Германии флюксус превратился в международное движение с участием американских, европейских и азиатских художников, оформились его основные идеи, сформировался круг основных участников. Ивенты флюксуса стали теми мероприятиями, в которых можно было найти, передать и реализовать самые радикальные идеи.

Однако пребывание Мачунаса в Германии оказалось недолгим. Контракт с американскими ВВС пришлось прервать из-за хронической болезни. Осенью 1963 г. Мачунас был вынужден вернуться в Нью-Йорк; ивенты флюксуса переместились туда, и хотя художественная активность в Европе продолжилась (даже, более того, стала расширяться и приобретать разнообразие), центр флюксуса вместе с Мачунасом переместился обратно в Нью-Йорк, где «мистер Флюксус» стал изобретать и воплощать новые формы антихудожественной деятельности. Набор же основных принципов движения к этому моменту оказался раскрытым.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lauckaite L.* George Maciunas: The Fluxus Leader // George Maciunas and Jonas Mecas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde. Vilnius: Organization Committee; Frankfurt: Inter Se, 2002. P. 6–23.
2. *Ruhe H.* 25 Fluxus Stories. Amsterdam: Tuja Books, 1999. 53 p.
3. *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931–1978* / Eds. E. Williams and A. Noel. L.: Thames and Hudson, 1997. 352 p.

4. Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс – художественное явление второй половины XX века: дис. ... канд. искусств. М., 2000. 164 с.
5. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 88–96.
6. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: Опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 159 с.
7. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 3. Ч. 2. С. 210–214.
8. Петров В. О. Хеппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2010. № 1. С. 212–215.
9. Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 35 с.
10. Fluxus! Antikunst ist auch Kunst / W. Esser, B. Kunz, S. Egle. Stuttgart: Staatsgalerie; Snoeck, 2012. 154 p.
11. Катунян М. И. Перформанс, флюксус, ток-шоу: Искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 48–53.
12. Невский С. П. Флюксус: Революция как иронический жест // Трибуна современной музыки. 2007. № 2–3.
13. Fluxus: Russian atlases: A Selection from the J. Mecas Visual Arts Center, Vilnius. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. 116 с.
14. Transcript of the videotaped interview with George Maciunas by Larry Miller, 24 March 1978 // The Fluxus Reader / Ed. by K. Friedman. N. Y.: Academy Editions, 1998. P. 183–198.