

2

O Período Fluxus

2.1.

Paik e Fluxus

Abordar a obra e a poética de qualquer artista que, como Nam June Paik, tenha participado ativamente do primeiro período de Fluxus (denominada por Owen Smith como pré-Fluxus, compreendido entre 1961-64) requer um estudo desse movimento e uma abordagem da visão de alguns autores que tentaram compreender Fluxus seja a partir do seu contexto histórico, de sua ontologia performática e musical, de suas ações sociais ou de uma determinada orientação nas artes, élan que acabou aproximando estes artistas, não artistas ou anti-artistas vindos de horizontes tão diferentes.

Enquanto grupo formado pela associação voluntária de artistas que partilhavam um interesse mútuo pela personalidade e pelo trabalho do outro e cuja coesão, organização e formulação teórica resultariam dos esforços do seu criador e promotor, o arquiteto e designer George Maciunas, Fluxus conheceria, ao longo dos seus 17 anos de atividade inconstante, uma reconfiguração contínua de seus membros, que a ele se associavam ou dissociavam segundo determinadas características que as performances Fluxus adquiriam em dados momentos ², de tal modo que, segundo Owen Smith ³, a primeira fase do movimento terminaria em 1964 no contexto de uma transformação dramática de sua composição devido a conflitos entre os seus integrantes.

² Barbara Moore, citada ensaio no *Entre a água e a pedra* de Kristine Stiles, observou que “Fluxus significava qualquer coisa bem precisa em momentos precisos, e as pessoas sabiam suficientemente o que isso representava para a ele se associar ou dissociar” (STILES, p. 70). Segundo Stiles, esse “algo” caracterizando as performances Fluxus, que em certos momentos podia provocar a associação ou dissociação dos artistas “deve levar em conta suas preocupações (...) sobre o gênero, o sexo, a raça, o perigo e a violência” (Idem, p. 85). Por outro lado, devemos lembrar que George Maciunas mantinha atualizada uma lista de artistas Fluxus na qual indicava, segundo seus próprios critérios, quais artistas ainda pertenciam oficialmente ao movimento e quais, por razões ideológicas, pessoais ou de quebra de contrato, eram expulsos.

³ SMITH, p. 31

No entanto, o afastamento ou a dissociação voluntária de um artista fluxus por quaisquer razões que sejam nem sempre resultará numa negação por parte deste dos princípios que orientavam seu trabalho na época de sua reconhecida pertença ao movimento. Ao falar da necessidade de se evitar uma categorização restrita do que seria Fluxus de modo a permitir a inclusão de artistas como Josef Beuys e Nam June Paik no “Fluxismo”, o curador e diretor de museu René Block associou o reconhecimento gradativo de Fluxus por parte do público, galerias e colecionadores a tais artistas “que criaram trabalhos artísticos de relevância histórica, mas que, em suas atitudes, no entanto, permaneceram fiéis a Fluxus”⁴. À observação de René Block podemos acrescentar o fato de que Fluxus não foi uma “escola” e que sua condição de “movimento artístico”, no sentido habitual, é questionada. Segundo Andreas Huyssen, esta vanguarda teria conseguido criar uma “tradição dinâmica”, livre de dogmas, permitindo que seus primeiros participantes ingressassem em novas aventuras conservando o “espírito do fluxo” cujos traços continuariam presentes em numerosos movimentos e trabalhos pessoais ulteriores⁵.

Não é, portanto, apenas na intenção de determinar um ponto importante na trajetória artística de Paik que iniciamos este trabalho com um capítulo dedicado a Fluxus; acreditamos que o estudo do movimento a partir de textos que tentam delimitar algumas de suas características principais e uma compreensão da visão pessoal do artista sobre este expressa em seus escritos, trabalhos ou entrevistas serão tão importantes na interpretação de suas performances Fluxus quanto na abordagem de trabalhos que utilizam a tecnologia, pois mesmo após reorientar seu trabalho e se tornar “uma estrela na cena do vídeo violando abertamente a exigência Fluxus de que os artistas se mantivessem anônimos”⁶, o artista continuou a ser, segundo as suas próprias palavras, um fluxista.

Nam June Paik foi um importante membro de Fluxus e juntamente com La Monte Young e Benjamin Patterson integrou um quadro considerável de compositores ou músicos que faziam parte do movimento. Seu contato com a música ocidental erudita remonta à formação em piano clássico na Coreia, seu país de origem, e a um interesse particular pelo radicalismo de Arnold Schoenberg

⁴ BLOCK, R.; BERGER, T., 2002, p. 39

⁵ HUYSEN, p. 142

⁶ BLOCK, R.; BERGER, T., loc. cit.

⁷, compositor serialista que será tema de sua tese no curso de história da arte e da música na Universidade de Tóquio. Após o curso no Japão, Paik mudará para a Alemanha, dando continuidade a seus estudos de composição e trabalhando com música eletrônica no laboratório dos estúdios radiofônicos da *WDR Broadcasting Corporation* em Colônia, juntamente com Karlheinz Stockhausen, a quem conheceu em ocasião dos *Cursos de Férias para Nova Música* em Darmstadt, um importante centro de trocas entre jovens compositores; ainda em Darmstadt, Paik conhece John Cage e assiste à sua conferência *Composição como Processo* (1958)⁸ e aos concertos do compositor com o pianista David Tudor, experiência que iria convertê-lo num “cageano fervoroso”⁹, provocando uma reorientação em seu trabalho.

Paik estava entre os primeiros artistas residentes na Europa a receberem a carta de George Maciunas convidando-os a incluírem seus trabalhos no recente projeto do periódico *Fluxus*, aventura editorial iniciada na Galeria AG de

⁷ Arnold Schoenberg foi um importante compositor da primeira metade do século XX, “descobridor” do método dodecafônico que inaugurou a era da música serial, “que, baseada inicialmente em uma série discretamente organizada das doze notas do sistema temperado ocidental, viria a se generalizar no final dos anos 40 e primeira metade da década de 50 (...) com o *serialismo integral*”. (SHOENBERG, 1999, p. 13)

Ao refletir sobre a importância de Karl Marx e Schoenberg na definição de sua “paisagem espiritual” numa “Coréia privada de informações de 1947”, Paik observa que seu gosto por este último “reflete o clima social de Seul”, que beirava a catástrofe: “Eu optei por Schoenberg porque ele era o mais radical. Eu aposto que só este adjetivo determinou minha escolha, mesmo antes de ter a oportunidade de escutá-lo” (PAIK, 1993, p. 42) – ao que acrescentaríamos que o mesmo radicalismo determinaria, anos mais tarde em Darmstadt, seu interesse pela música do compositor americano John Cage, ex-aluno de Schoenberg.

Em seu ensaio *A memória midiática* (1992) Paik lembra que após a ocupação pelo Japão em 1939-45 numerosos compositores coreanos entraram em contato com a vanguarda musical ocidental. Nesse clima de efervescência, o artista descobriria um livro sobre a música moderna impresso antes da guerra na língua do país invasor, com um capítulo dedicado a Arnold Schoenberg. Desse fato, Paik conclui com ironia que “a cultura é uma rua de mão dupla” (Idem, p. 8).

Tais relatos nos são úteis na medida em que fazem pensar a experiência da guerra, da dominação estrangeira e da conseqüente escassez de informação enquanto episódios da biografia de Paik que ajudam a compreender a oposição do artista ao “chauvinismo cultural” (além do seu “lado cooperativo, anti-estrela”, o artista admirava *Fluxus* por ser “um dos raros movimentos artísticos do pós-guerra que era autenticamente e conscientemente *international*” (Idem, p. 131) e suas considerações sobre o papel da arte na comunicação, seja em sua resposta ao problema do excesso de informação ou na criação de uma “videoesfera” multicultural. Tentaremos aprofundar essas questões ao retomá-las mais adiante neste trabalho em um capítulo dedicado à intermídia arte/comunicação.

⁸ *Composição como Processo* é constituída de três conferências (*Mudanças, Indeterminação e Comunicação*) dadas em Darmstadt durante os cursos de verão de música nova; em *Mudanças* a conferência tem a mesma duração que *Music of Changes* (música composta por Cage a partir de operações de acaso baseadas nos oráculos do *I-Ching*, o Livro das Mutações chinês), de modo que uma parte correspondente à música é tocada quando o orador interrompe o discurso.

⁹ Segundo Paik as apresentações de *Variations* n° 1 e n° 3 e a interpretação da música “tediosa” de Morton Feldman foram determinantes na sua “conversão”, assim como a “verdadeiramente tediosa” *Music of Changes* (PAIK, op. cit., p. 24). Ainda neste capítulo abordaremos a importância do tédio no trabalho de Paik e na interpretação deste da obra de John Cage.

Maciunas em Nova Iorque ¹⁰, na qual alguns artistas que faziam parte do movimento apresentavam suas performances “pré-Fluxus” ¹¹. Após a mudança de Maciunas à Alemanha ocidental em 1961, este encontraria por intermédio de Paik numerosos artistas e músicos com idéias e meios de expressão similares àqueles com os quais havia trabalhado em Nova Iorque. Foi com a ajuda de Paik que Maciunas pôde organizar em 1962 as “duas performances pré-Fluxus fundamentais”, segundo Owen Smith: o *NeoDada in New York; Après John Cage* na Galeria Parnass, em Wuppertal (considerado por John Hendricks como a primeira manifestação Fluxus, na qual foi lido o texto de Maciunas *Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia e Belas Artes*) e o *NeoDada in der Musik* no Kammerspiele, em Düsseldorf, concerto no qual foram apresentadas diversas peças de *música de ação* ¹² de Paik, como *One for Violin Solo* (1961) ¹³, assim como o *Festival internacional Fluxus de novíssima música* no museu de Wiesbaden ¹⁴, onde o artista deu sua “interpretação física” ¹⁵ e improvisada da partitura *Composition 1960 # 10* de La Monte Young ¹⁶.

¹⁰ Em um dos eventos na galeria de Maciunas um valor era então cobrado aos visitantes para o sustento da publicação do periódico Fluxus – o termo aparecia pela primeira vez. A idéia da publicação havia surgido da implicação de Maciunas, entre 1960 e 1961, no projeto de La Monte Young para o livro *An Anthology* – um agrupamento de músicas experimentais, partituras de eventos, ensaios e poesias, um domínio que Maciunas desejava cobrir com seu periódico. Segundo Andreas Huyssen a revista irá promover o intercâmbio com os acontecimentos e atividades artísticas da Europa ocidental, tornando-se um “local de produção” de eventos e concertos.

¹¹ O termo “pré-Fluxus” foi criado por Owen Smith para designar o período de festivais Fluxus e de performances de eventos que ocorreram de 1961 a 1964. São também consideradas pré-Fluxus algumas performances apresentadas em Nova Iorque durante os anos de 1960-61, antes do lançamento “oficial” do movimento. Como exemplo, Smith cita a apresentação de performances organizadas por La Monte Young e apresentadas no *loft* de Yoko Ono conhecida como a série *Chambers Street* (com trabalhos de Henry Flynt, Jackson Mac Low, Philip Corner e Toshi Ichiyonagi); os trabalhos do *Audio Visual Group* de Dick Higgins e Al Hansen); assim como as já citadas performances da *AG Gallery* de George Maciunas.

¹² Segundo Owen Smith, os artistas Fluxus denominavam de “música de ação” os diversos eventos apresentados nos concertos e festivais devido à sua formação musical e à “importância das recentes evoluções na música” (SMITH, nota 11). Em uma crítica do festival Fluxus de Wiesbaden citada por Kristine Stiles, Maciunas observa que “na nova música, o audível e o visível se entrelaçam. Nós chamamos isso de *música de ação*” (STILES, p. 71)

¹³ Em *One for Violin Solo* o artista ergue lentamente um violino acima da cabeça para depois despedaçá-lo numa mesa à sua frente. Segundo Douglas Kahn, *One for Violin Solo* expressa de forma violenta os atos de adoração e agressão em relação aos instrumentos musicais presentes em diversas performances Fluxus. Esta e outras performances Fluxus de mesma natureza serão abordadas mais adiante quando tratarmos das ações Fluxus em torno da questão do material sonoro na produção musical e do conceito de “presença afetiva” utilizado por Stiles em seu estudo das performances Fluxus envolvendo objetos.

¹⁴ Segundo Owen Smith, foi na ocasião da série de performances apresentadas no festival de Wiesbaden que o nome Fluxus foi utilizado pela primeira vez para designar uma “associação organizadora e fomentadora de uma apresentação pública de performances” (SMITH, p. 26). Nos planos de Maciunas, Fluxus poderia ser uma organização “destinada a sustentar e a apresentar ao mundo inteiro as inovações artísticas através de suas publicações e seus festivais” (Idem). Os

A contribuição de Nam June Paik em Fluxus vai além da execução de performances, estendendo-se à criação de objetos, partituras de eventos, “exposições de música”, filmes, artigos para o *FluxusNewspaper* e a edição da *Revista Mensal da Universidade para o Hinduísmo de Vanguarda* (1963), uma publicação Fluxus.

Durante os anos 1960-61 Paik iria se dedicar ao estudo da eletrônica e da técnica dos televisores, movido em parte pela insatisfação com as limitações da música eletrônica e influenciado pelas teorias sobre a programação da televisão eletrônica do pintor Karl Otto Gotz. Conduzidas secretamente num estúdio¹⁷ e com o auxílio de dois engenheiros, as experiências de Paik com os televisores marcariam uma passagem progressiva de suas músicas de ação para o mundo ainda pouco explorado das imagens eletrônicas. Dessa pesquisa resultaria a *Exposição de música/Televisão eletrônica* (1963) na Galeria Parnass, exposição individual de Paik considerada como evento inaugurador da vídeoarte na qual foram apresentados 12 televisores modificados com distorções diferentes de uma mesma programação.

concertos de “Novíssima música” foram concebidos pelo artista como meio de promover as publicações Fluxus que seriam expandidas através de projetos de livros e caixas de múltiplos, como o *Fluxus Yearbooks* ou *Fluxus Yearboxes*. Após Wiesbaden as séries de performances organizadas por Maciunas continuaram sob o título de *Festum Fluxorum* em Copenhague, Paris e Düsseldorf; *Festival Fluxus* em Amsterdam e La Haye; *Festival Fluxus de arte total e comportamento* em Nice.

¹⁵ O termo “físico” utilizado por Owen Smith para qualificar esta performance pode ser entendido como “corporal”. Em sua abordagem de Fluxus enquanto movimento ontologicamente performático, Kristine Stiles considera que suas performances são “físicas, mentais ou lingüísticas” (STILES, p. 65), podendo ser realizadas individual ou coletivamente, mentalmente, de forma simples ou complexa. Como veremos, a experiência do corpo (experiência que não exclui o erotismo corporal) será uma constante na obra de Paik: a encontraremos em sua tentativa de fundar uma “nova ontologia da música”, em sua parceria com a violoncelista Charlotte Moorman (Idem, p. 84) e nos trabalhos que buscam um uso imaginativo e humanista da tecnologia.

¹⁶ Trata-se da performance *Zen for Head*, na qual Paik mergulha a cabeça e a gravata em um recipiente com molho de tomate e tinta, utilizando-os como pincel para traçar uma linha ao longo de uma tira de papel sobre o chão. A partitura de La Monte Young *Composition 1960 # 10* propõe ao performer que deverá executá-la: “Trace uma linha reta e siga-a”.

¹⁷ Em seu trabalho sobre Paik, Edith Decker-Phillips comenta as razões possíveis que levaram o artista a manter sob segredo seus experimentos com televisão: “Neste caso, ele estava entrando em território inteiramente novo e não sabia, no início, se seus experimentos seriam bem sucedidos como esperava, estando igualmente prevenido da crítica de seus colegas. Por outro lado, havia uma vívida troca de idéias entre seus amigos artistas e havia sempre a possibilidade das inovações de Paik, mesmo que ainda não realizadas, serem tomadas e adaptadas por outro artista. Paik estava consciente de estar desenvolvendo algo completamente novo e interessante, e nessa fase inicial ele não queria perder controle de seus experimentos” (DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 32-33).

Em Fluxus, o uso artístico de aparelhos eletrônicos ficaria restrito a poucos trabalhos ¹⁸, de modo que em sua abordagem da vida cotidiana enquanto material das performances o movimento negaria “as incursões crescentes das tecnologias e da comunicação de massa na vida de todos os dias” ¹⁹. Se, como observou Andreas Huyssen, a maioria dos artistas Fluxus partilhavam uma “atitude purista e anti-tecnológica” ²⁰ podemos concluir que Paik, assim como Wolf Vostell e sua *Televisão-Décollage*, era uma exceção no movimento.

Ao começar a trabalhar com os televisores, Nam June Paik tinha consciência do quanto a natureza dessas experiências com a eletrônica diferiam de suas performances; no entanto, como tentaremos demonstrar, alguns dos conceitos-chave apontados por fluxistas e autores que tentaram caracterizar o movimento continuarão presentes em toda a obra do artista. Além disso, a tecnologia possibilitaria uma conexão com a música, de modo que no domínio visual das imagens eletrônicas o trabalho de Paik não será essencialmente diverso de sua experiência como compositor de música eletrônica²¹; a música, determinante no desenvolvimento dos eventos que estão na origem de Fluxus, reaparece na *música física* dos elétrons e no que Bosseur denominou de “realização de interações efetivas do som e da imagem” ²² nos vídeos de Paik.

É certo que a aventura do artista no mundo da tecnologia e da comunicação, sua tentativa de definir uma ontologia do vídeo e de propor um uso artístico dos aparelhos eletrônicos provocarão novas implicações no mundo da arte dando origem a práticas que pouco têm a ver com Fluxus. No entanto, opor a incursão de Paik na esfera das mídias eletrônicas ao suposto “espírito” do movimento seria

¹⁸ Segundo Decker-Phillips, artistas Fluxus como Wolf Vostell, Dick Higgins e Eric Anderson haviam começado a trabalhar com televisores no início de 1962 (PHILLIPS-DECKER, p. 41). Em carta de 1959 a John Cage, Paik já previa o uso de uma TV em uma de suas composições de “arte total” (GLOBAL..., 2004). Nos primeiros “concertos” Fluxus, a utilização de tocadores de fita era necessária para a reprodução de gravações de música eletrônica. O uso de microfones nos “concertos” era comum em performances cujo objetivo era amplificar os sons fracos ou quase inaudíveis, concretos, das ações cotidianas de modo a fazê-los entrar, à maneira de John Cage, no reino da música.

¹⁹ KAHN, nota 24

²⁰ HUYSSSEN, p. 149

²¹ Ao ser perguntado por Jean-Yves Bosseur se a prática musical teria influenciado seus trabalhos com vídeo Paik respondeu: “Certamente, porque eu comecei como compositor de música eletrônica. Eu dispunha então de todos os sons, toda a gama acima de dez mil kilociclos. Então, eu simplesmente estendi esses dez mil kilociclos a quatro megaciclos no domínio visual. (...) em todo caso, trata-se ainda de números. Enquanto músicos, nós temos o hábito de trabalhar com os números, quer se trate das regras do contraponto ou das relações harmônicas” (BOSSEUR, 1992, p. 135-136).

²² BOSSEUR, op. cit., p. 132

ignorar a visão pessoal do artista sobre o significado de Fluxus, expresso em sua entrevista com Irmeline Lebeer:

‘Na verdade, eu queria simplesmente ir onde ninguém tinha ido. (...) Todo mundo olhava a televisão como se ela fosse a coisa mais normal do mundo. Quanto a mim, eu queria saber o que se podia fazer com ela: um puro Fluxus. *Fluxus é ir à terra virgem*. Havia lá uma terra virgem: era preciso que eu fosse até lá’²³.

A isto cabe acrescentar a dificuldade em se definir Fluxus devido à complexidade inerente ao próprio movimento, sendo que o indeterminismo deste, segundo Owen Smith, é mesmo expresso em seu nome: *flux* (se considerarmos o manifesto de Maciunas de 1963 que busca no dicionário alguns dos significados para o termo) designaria, entre outras coisas, “movimento permanente” ou “sucessão contínua de mudanças”. Como a fluidez faz parte de sua definição, Fluxus evoluiu e transformou-se constantemente durante seu período mais ativo (1962-1978). Reunindo em si uma multiplicidade de tendências “Fluxus abrange opostos”²⁴, como observou George Bretch. “Assim definidas como processos de mutação permanente, as contradições inerentes a todas as atividades e à ideologia Fluxus tornam-se um dos elementos naturais de seu élan”²⁵.

²³ PAIK, 1993, p. 132-133, grifo nosso.

²⁴ BRETCH, 2002, p. 112

²⁵ SMITH, p. 24

2.2.

Sobre as origens de Fluxus

Fluxus foi uma comunidade internacional de artistas que se associaram no interior da constelação Nova Iorque/Wiesbaden, o termo designando as atividades coletivas dessa comunidade e suas publicações e exprimindo “uma atitude global com a relação entre a vida e a arte, o papel da arte e dos artistas na sociedade, a natureza do próprio objeto de arte”²⁶.

Os “concertos-performances”²⁷ Fluxus, apresentados em museus, galerias e espaços tradicionalmente não reservados à arte utilizavam formas híbridas de disciplinas artísticas ou atuavam no espaço entre as mídias existentes²⁸. A maioria das obras clássicas Fluxus tirava partido das atividades cotidianas e era constituída de “eventos concretos, simplesmente estruturados, de um humor cáustico”²⁹ executados a partir da leitura de uma “partitura de evento”³⁰ e geralmente associados à manipulação de objetos.

O movimento faz parte da tradição vanguardista antiarte inaugurada pelo Dadá, razão pela qual George Maciunas considerava Fluxus como *NeoDadá* e seus eventos como “práticas *d’arrière-garde*”³¹. Um dos objetivos centrais do

²⁶ SMITH, p. 24

²⁷ O termo é de Owen Smith (SMITH, p. 32).

²⁸ Fluxus situava suas experiências “às margens de diferentes artes e suportes” (HUYSSSEN, p. 149) característica expressa por Dick Higgins através de seu conceito de “intermídia”. A intermídia designa uma forma de comunicação que surge nos espaços vazios entre artes rigidamente separadas. Segundo Higgins, a interseção entre as mídias, tornada possível por meio das “imagens subjacentes” comum a todas as artes (imagens cuja existência e articulação foram sendo desveladas através de uma aproximação formal e abstrata pelos artistas), possuiria um impacto imediato por se beneficiar da simplicidade das imagens básicas e por atuar diretamente na vida cotidiana.

²⁹ SMITH, p. 31

³⁰ A “partitura de palavras” ou “anotação de performance” (termo criado por Brecht, em 1959), forma básica de anotação na música Fluxus, é sobretudo textual e deriva das instruções de execução presentes nas partituras tradicionais, sendo “breves em sua formulação e realização”. Desde os primeiros festivais Fluxus na Alemanha seus assim chamados “concertos” consistiam na execução de uma performance a partir da leitura de uma “partitura de evento”. As partituras de evento Fluxus apresentavam-se ora como instruções detalhadas de uma determinada ação, ora como “amostras concretas, convites à interpretação não limitada, ‘aberta’, mergulhando o leitor na performance conceitual do texto”. Sua configuração conceitual oferece diversos meios de realização.

³¹ Segundo Huyssen, se Maciunas iria qualificar o evento Fluxus concreto e minimalista de prática *d’arrière-garde*, tal fato parece estar ligado à consciência do artista da situação das vanguardas no período, pois como observou o autor, “no início dos anos 60, a vanguarda já estava, inevitavelmente, *à l’arrière*. Ao tornar-se tradição, ela se contradizia” (HUYSSSEN, p. 142).

programa Fluxus era “a fusão entre a arte e a vida, ou o abandono da arte”³², o que daria ao movimento um forte caráter social. Mantendo uma relação tênue com as novas conjunturas políticas de sua época³³, Fluxus promovia concertos de uma “sensibilidade anarco-cultural” nos quais as diferentes ideologias de seus membros “se concretizaram em ações visando mudar a sociedade”³⁴, suas performances podendo ser consideradas, segundo a visão de Maciunas, como “ferramentas pedagógicas” que atuam na vida cotidiana convertendo o público às experiências de antiarte³⁵.

Segundo Huyssen, a tentativa de Fluxus de lançar uma ponte entre a arte e a vida “religava-o de maneira explícita à problemática arte/vida da vanguarda histórica encarnada no Futurismo, Dadá, Surrealismo e na vanguarda soviética dos anos 20”³⁶. No início dos anos 60, Fluxus era mais um movimento entre tantos outros (COBRA, Letrismo, Internacional Situacionista, Gutai, *Happenings*) que reagiria às formas domesticadas de modernismo e colocaria em questão concepções relativas ao papel do artista, ao estatuto do objeto de arte e à relação arte/vida. Tais questionamentos, presentes nestes movimentos cujo desenvolvimento abrange fins da década de 40 e toda a década de 50, ainda que um pouco alterados, faziam parte do programa de tais vanguardas da primeira metade do século. Portanto, como observou Owen Smith, “a reexploração destas questões em fins dos anos 40 e durante os anos 50 fez das idéias das vanguardas anteriores o plano de fundo e o fundamento teórico dos acontecimentos relativos à Fluxus”³⁷.

Conforme já observamos, os concertos Fluxus baseavam-se, sobretudo, em “eventos”³⁸ e em performances individuais³⁹, abrangendo a música experimental,

³² SMITH, p. 36

³³ HUYSSSEN, p. 143

³⁴ STILES, p. 69

³⁵ MACIUNAS, 2002, p. 163

³⁶ HUYSSSEN, op. cit., p. 145

³⁷ SMITH, op. cit., p. 32

³⁸ Segundo Stiles, George Brecht introduziu o termo “evento” em 1959, sua terminologia sendo rapidamente adotada em ocasião dos primeiros festivais Fluxus na Alemanha. Para Brecht, o evento estava associado à criação de uma experiência plurisensorial a partir de uma “situação”, da qual o evento era a menor unidade; o artista buscava criar, a partir de recursos minimalistas, uma profusão de sentidos (STILES, op. cit., p. 66). Segundo Jean-Yves Bosseur “a maioria dos ‘eventos’ (...) dos protagonistas do grupo Fluxus, notadamente os de G. Brecht, se situam entre diversos modos de comunicação, entre a poesia, a representação teatral, entre a arte e a vida cotidiana” (BOSSEUR, 2006, p. 254).

³⁹ Como observou Renato Cohen (COHEN, 2007, p. 40) o termo *performance* só será associado a uma prática artística autônoma a partir dos anos 70 designando uma arte cênica (que supõe um

a poesia e os *happenings* ⁴⁰. Podemos, portanto, concordar com Kristine Stiles e abordar Fluxus enquanto movimento cuja ontologia é performática ⁴¹. Por ser a performance uma “arte de fronteira” que se opõe à arte estabelecida através da inclusão em seu repertório de aspectos não comumente associados à arte, ela irá muitas vezes tocar a tênue linha demarcando a separação arte/vida. Assim, a performance estaria essencialmente ligada a um movimento maior denominado *live art*, que supõe uma arte que retira seu material da existência cotidiana, expressa “em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono” ⁴². Segundo Renato Cohen,

‘A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora’ ⁴³.

Movimentos como Futurismo e Dadaísmo utilizavam linguagens próximas da performance em suas apresentações antes mesmo de desenvolverem sua

atuante, um texto e um público) e experimental, com caráter de evento, que utiliza uma linguagem híbrida e a *collage* como estrutura, cujo “material de contorno” é o uso da tecnologia e da multimídia, e na qual o artista, usando seu corpo como instrumento modificador da realidade, é sujeito e objeto da obra. Como o autor, utilizamos o artifício de empregar o termo performance às suas formas predecessoras, como é o caso das ações Fluxus.

⁴⁰ Em seu ensaio, Owen Smith nos oferece uma relação das linguagens utilizadas nos concertos Fluxus assim como a evolução destas ao longo da existência do movimento. Segundo o autor, o primeiro festival Fluxus em Wiesbaden consistiu em quatorze concertos divididos em quatro semanas com apresentações de “composições para piano”, “composições para outros instrumentos e voz”, “músicas gravadas e filmes”, “música concreta” e “happenings”. Após Wiesbaden, Maciunas organizou uma nova série de performances apresentadas na Europa que, “estreando na forma de apresentações de nova música, *action music*, *happenings*, eventos e músicas gravadas (...) evoluiu e as obras concentraram-se mais nos eventos e na *action music*, as apresentações tornaram-se mais compactas” (SMITH, p. 27). Com a volta de Maciunas à Nova Iorque outras manifestações foram organizadas tais como os pequenos concertos no *Fluxhall/Fluxshop*; o primeiro concerto sinfônico Fluxus no Carnegie Recital Hall, executada pela *Fluxorchestra*; o *Perpetual Fluxus Festival* apresentado na Washington Square Gallery, com obras de diferentes artistas, filmes Fluxus e “Jogos olímpicos Fluxus” (Idem, p. 32). No caso das performances do último período Fluxus (1970-78), Smith observa que “em oposição aos concertos de peças-eventos simplesmente estruturados ou da ‘música de ação’ do início dos anos 60, estas últimas performances separariam menos o artista de seu público, enquanto que as atividades coletivas mais complexas viriam substituir os eventos individuais, orquestrados pelo artista” (Idem, p. 35). Como exemplos destes tipos de performances o autor cita as atividades do *Flux-sports*, as paródias de manifestações não-artísticas como a série de *Flux-tours* no bairro SoHo e reuniões como os *Fluxfests* de réveillon.

⁴¹ STILES, p. 65

⁴² GLUSBERG, 2005, p. 32

⁴³ COHEN, 2007, p. 38

expressão em mídias mais tradicionais (tais como a literatura, a poesia, a pintura e a música), geralmente como meio de provocar e chamar a atenção do público e como “uma espécie de balão de ensaio” para as suas idéias⁴⁴.

O Futurismo Italiano teve início em 1910 após a publicação do primeiro manifesto futurista assinado pelo poeta Marinetti. O movimento foi formado por artistas de diversas disciplinas como os pintores Boccione, Carrá, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella. Tais artistas se uniram de modo a dar origem a um grupo organizado, representativo de seus ideais estéticos que incorporavam e exaltavam os atributos do mundo técnico criado pelo homem, a natureza artificial representada pela eletricidade e pelas máquinas. O objetivo do movimento era a criação de uma arte radicalmente nova voltada a uma sensibilidade cada vez mais influenciada pelo ambiente técnico, não ficando alheia, portanto, àquilo que caracterizava a vida moderna nas grandes cidades. A arte futurista iria buscar seus valores na geometria das máquinas, na velocidade dos automóveis, na energia, na simultaneidade, no dinamismo e na analogia entre os sentidos, visando liberar o vocabulário das diferentes artes de modo a engajá-las num processo de invenção permanente. As provocantes *Seratas* ou Noites Futuristas incluíam, como observou Glusberg, “recitais poéticos, *performances* musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais”⁴⁵. Assim como o Dadaísmo, o Futurismo foi uma “corrente baseada acima de tudo na insurreição, no insulto e na provocação”. Seus manifestos prometiam “uma forma de luta onde a arte, que se quer ação subversiva, deve acabar por se tornar uma com a vida”⁴⁶.

O movimento de antiarte Dadá surgiria em 1916, a partir das atividades de um grupo de artistas reunidos no Cabaré Voltaire em Zurique. Como nas *seratas*, os dadaístas geralmente se apresentavam para um público, utilizando uma variedade de linguagens em manifestações que se configuravam como um ataque à arte Erudita e ao seu público. O Dadaísmo, que com o tempo daria lugar a um movimento dividido entre a proximidade e a oposição à vanguarda política e a revolução, considerava a cultura como um sistema auto-centrado, estruturado pelo pensamento racional. Cultura e arte estariam “cortados da liberdade inerente à

⁴⁴ GLUSBERG, 2005, p. 13

⁴⁵ Idem

⁴⁶ BOSSEUR, 2006, p. 206

vida”: assim, para os dadaístas a força da arte devia tirar sua potência da vida, naquilo que constitui sua “contingência onipresente”: o acaso, a irracionalidade e a contradição ⁴⁷.

As performances futuristas e dadaístas tinham um caráter de improviso e espontaneidade, incorporando ao mesmo tempo as “técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema” ⁴⁸. Destas manifestações emanava um niilismo característico, que Jorge Glusberg considerou como a “expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público ⁴⁹ na atividade artística” ⁵⁰. Nestas vanguardas vemos os artistas em contato direto com o público o qual deseja pasmar ou converter, libertando-se dos ambientes reservados à arte. Suas ações são acompanhadas por uma tendência a negar as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre as artes e uma abertura a alguns aspectos da vida cotidiana. Assim, ambos os movimentos podem ser vistos como fazendo parte de uma pré-história da performance, de modo que encontramos neles alguns pontos de contato com esta arte, como a busca de um diálogo entre as diferentes formas de expressão artística, a aproximação entre a arte e a vida e a tentativa de converter o artista em “mediador de um processo social (ou estético-social)” ⁵¹.

Como observou Renato Cohen, a performance é uma “expressão cênica” (que supõe, de um modo geral, a tríade atuante, texto e público) que surgiu sobretudo das experiências de artistas plásticos e músicos. Na performance o caminho das artes cênicas seria percorrido pelo viés das artes plásticas, de modo que, numa classificação topológica “a performance se colocaria no limite das artes

⁴⁷ SMITH, p. 32

⁴⁸ GLUSBERG, 2005, p. 12

⁴⁹ Devemos lembrar que tal envolvimento do público na atividade artística só ocorreria de forma efetiva com os happenings dos anos 60, através do conceito de “participação”. É possível que neste caso Glusberg se refira a um tipo de envolvimento ou participação que resultaria da identificação psicológica entre o público e as ações da performance. Segundo o autor, se considerarmos a performance um “fenômeno global de participação”, tal participação “só se manifesta quando se instaura um elemento efetivo no sentido de uma aproximação psicológica tanto consciente quanto inconsciente” (GLUSBERG, op. cit., p. 84). Para Renato Cohen, o envolvimento do público se dá pelo fato da performance ocorrer em tempo real, o que lhe daria um caráter ritualístico: “Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (...). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador” (COHEN, 2007, p. 97-98).

⁵⁰ GLUSBERG, op. cit., p. 12

⁵¹ Idem

plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”⁵².

Na Bauhaus alemã as experiências com as artes cênicas visavam integrar arte e tecnologia segundo uma perspectiva humanista. Em obras como o *Balé Triádico* (1922) de Oskar Schlemmer, o artista buscava “integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança”⁵³, retomando a idéia de síntese das artes expressa no conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner. Numa última fase, as experiências cênicas de Schlemmer procuravam “estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço”⁵⁴. Ao promover uma abordagem interdisciplinar que iria convergir para revitalizar artes como a dança e o teatro, a Bauhaus seria, portanto, “a primeira instituição de arte a organizar *workshops* de performance”⁵⁵. Com o fechamento da Bauhaus pelos nazistas em 1933 o eixo das performances se deslocaria para os EUA, com a fundação do *Black Mountain College* na Carolina do Norte.

Com a transferência de destacados professores da Bauhaus, o *Black Mountain College* iria absorver a experiência européia tornando-se o foco das principais inovações artísticas da época. O compositor John Cage e o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham estavam entre os proeminentes artistas de performance da instituição. Seus trabalhos iriam expandir a esfera de eventos da vida cotidiana tomados como materiais artísticos: em suas composições, John Cage incluirá os ruídos e o acaso, eliminando a diferença entre sons musicais e não-musicais, enquanto que Merce Cunningham irá abrir o repertório do balé aos movimentos comuns do dia-dia (como andar, parar e trocar de roupa) ao misturar movimentos coreográficos complexos e descompassados com atividades não dançadas.

Nas colaborações entre Cage e Cunningham assistiremos a uma forma de associação pluri-artística que reflete a mudança ocorrida no período entre guerras na idéia de diálogo entre as artes, que comprometeria a crença na correspondência das linguagens artísticas e reduziria a fase preliminar combinatória dessas linguagens na criação de uma arte total. Segundo Jean-Yves Bosseur, o que se observa a partir desse período é uma “cooperação efetiva das diversas formas de

⁵² COHEN, 2007, p. 30

⁵³ GLUSBERG, 2005, p. 21

⁵⁴ Idem

⁵⁵ COHEN, op. cit., p. 42

expressão”⁵⁶ cujas premissas seriam representadas por movimentos artísticos como o futurismo e o dadaísmo:

‘No início dos anos 1950 desenvolvem-se, particularmente nos Estados Unidos, práticas que rompem de uma vez por todas com o desejo de instaurar relações de causa e efeito entre os diversos modos de atividade confrontadas. Mais do que um paralelismo entre elementos saídos de diversos campos artísticos, poderíamos falar de uma interpenetração efetiva, que oferece a cada domínio em questão uma relativa autonomia’⁵⁷.

Essa nova forma de associação entre as artes iria substituir o conceito wagneriano de obra de arte total por noções que rompem com a busca de uma ligação semântica entre as artes.

Segundo Bosseur,

‘Na maior parte do tempo, a ambição não será a de se chegar a uma obra de arte total, e o conceito de *Gesamtkunstwerk* se tornará conseqüentemente fora de propósito. Outras noções farão, por outro lado, sua aparição, como aquelas do jogo (com a parte de flexibilidade que lhe é inerente), de processo em via de formação, que virá muitas vezes substituir a visão de obra enquanto objeto imutável, ou ainda de dispositivo com contornos indefinidamente remodeláveis em função das circunstâncias e das tecnologias’⁵⁸.

Encontraremos um exemplo dessas noções no *Black Mountain Piece*, evento considerado como um dos antecedentes do *happening*, coordenado por John Cage em 1952, e do qual participariam o próprio compositor, Merce Cunningham, o pianista David Tudor e o pintor Robert Rauschenberg. Em *Black Mountain Piece* (também conhecido como *Untitled Event*) Cage realizaria uma “fusão original” de teatro, poesia, pintura, dança e música, ao buscar a “independência absoluta de cada forma de expressão”⁵⁹. Nesta obra, a articulação temporal torna-se o “único princípio de organização das artes”⁶⁰: uma partitura temporal determinada aleatoriamente pelo compositor⁶¹ é distribuída entre os participantes indicando os momentos de ação e quietude, de modo que, aplicado no “contexto teatral” da obra, tal princípio de articulação estrutural permitiria a duas ou mais linguagens

⁵⁶ BOSSEUR, 2006, p. 205

⁵⁷ Idem, p. 247

⁵⁸ Idem, p. 205

⁵⁹ LISTA, 2002, p. 152

⁶⁰ Idem

⁶¹ Aplicando o princípio de não-intencionalidade, o compositor determinaria a partitura temporal da obra através do cálculo do *I-Ching*, o mesmo método empregado na composição de sua *Music of Changes*, de 1951.

“se desenvolverem de maneira livre no seio de praias temporais determinadas”⁶². Em *Black Mountain Piece* cada arte ocuparia seu centro, a dissociação das artes convocando “a idéia do ambiente, medida única do espaço-tempo”⁶³. Funcionando “como uma sexta linguagem”, o “ambiente” em *Untitled Event* abrange as leituras de poesia, os solos de Tudor no “piano preparado”, as coreografias de Cunningham em volta do público, as telas brancas de Rauschenberg suspensas no teto e projeções de slides e de filmes. Os elementos do dia a dia surgem na composição para rádio de Cage (*Imaginary Landscape n° 4*)⁶⁴ e na performance de Rauschenberg, na qual o pintor toca música popular dos anos 1920-30 em um velho gramofone⁶⁵. Com repercussão internacional, a performance de Cage se tornará uma grande influência na produção artística dos anos sessenta e setenta. Ao propor um diálogo original entre diversas formas de expressão assim como entre eventos prosaicos retirados da vida, *Untitled Event* mantém ao mesmo tempo uma proximidade com as performances das vanguardas da primeira metade do século XX.

‘Sem dúvida *Untitled Event* retomava certas idéias de Schlemmer e mantinha algum parentesco com as *seratas* futuristas e dadaístas, descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos. Contudo, Cage foi o primeiro artista a “concertar” – no sentido de coordenar um concerto – organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes’⁶⁶.

No final dos anos 50 o eixo das performances irá se deslocar para Nova Iorque, onde um conjunto de espetáculos produzidos será associado ao termo *happening* que surge a partir da série de ações chamadas *18 happenings in 6 parts* criadas em 1959 pelo artista Allan Kaprow, teórico do conceito.

Kaprow participou dos seminários de composição experimental de John Cage na *New School for Social Research* em Nova Iorque, assim como os artistas que irão compor Fluxus, tais como Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen e George Brecht. Vindo do Expressionismo Abstrato, o artista chegaria ao

⁶² LISTA, 2002, p. 154

⁶³ Idem, p. 152

⁶⁴ Segundo Vera Terra, John Cage não utilizaria o rádio como veículo de comunicação, mas “o explora em suas qualidades sonoras”. Nas obras do compositor, o rádio é introduzido como “elemento aleatório”, promovendo a interpenetração entre espaço interior e exterior como meio de aproximação entre arte e vida.

⁶⁵ Alguns autores comentaram sobre a dificuldade em se reconstituir as performances apresentadas em *Untitled Event* já que artistas e espectadores nos deixaram versões diferentes e mesmo contraditórias dos eventos (STRAEBEL).

⁶⁶ GLUSBERG, 2005, p. 26

happening após percorrer, com suas *assemblages* e *environments*, um caminho no qual exploraria as questões abertas pela *action painting* de Jackson Pollock.

As *action paintings* (fig. 01) eram pinturas feitas a partir da técnica *dripping* de Pollock, na qual o pintor aplicava a tinta diretamente em lonas estendidas no chão, fazendo a tinta escorrer de tubos, latas ou pincéis. A disposição das lonas permitia ao artista trabalhar os seus quatro cantos e estar verdadeiramente “dentro” da pintura. Da imersão do artista neste espaço tem origem uma espécie de coreografia durante a qual o pintor imprime seus gestos que se sucedem num fluxo inconsciente, que lembra a escrita automática dos surrealistas. O resultado é uma pintura em *all-over* na qual a composição, enquanto relação “entre partes” e de “partes com o todo” é substituída pelo “princípio interativo de poucos elementos altamente carregados, constantemente submetidos à variação”⁶⁷.

Segundo Allan Kaprow, a “dança do *dripping*” de Pollock dá “um valor quase absoluto ao gesto habitual”⁶⁸, como golpear e espremer tubos de tinta. Ao unir tais gestos ao automatismo, Pollock conduziria sua prática à “fronteira do ritual”⁶⁹, na qual o próprio ato de pintar tende a ser considerado como objeto artístico⁷⁰. Os movimentos do artista tornam-se um dado importante mesmo na apreensão da pintura, que Kaprow descreve como um envolvimento do espectador no qual este procura identificar-se com o processo, oscilando entre projeções kinestésicas (“identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta”⁷¹) e submissão às impressões visuais, sujeito à uma instabilidade na qual “o artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos (...) de modo muito permutável”⁷².

⁶⁷ KAPROW, 2006, p. 42

⁶⁸ Idem, p. 40

⁶⁹ Idem

Se considerarmos a idéia do “uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual” como fundamento da performance (GLUSBERG, 2005, p. 11) vemos que o caráter ritualístico presente nas ações de Pollock é o denominador comum entre essas atividades e aquelas mais primitivas, associadas ao ritual e à magia.

⁷⁰ Segundo Cohen, a partir dessa “transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico” (COHEN, 2007, p. 44) implícita na técnica do *dripping* de Pollock, a movimentação física do artista vai ganhar cada vez mais importância. Teríamos então uma nova preocupação do artista na utilização do seu “corpo-instrumento” e em “sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” (Idem), uma experiência que será desenvolvida na arte de performance até a consideração desse corpo como obra de arte em si, numa fase posterior da *body art* (GLUSBERG, op. cit., p. 27).

⁷¹ KAPROW, op. cit., p. 41

⁷² Idem

Para Kaprow, a forma nas pinturas de Pollock parece desdobrar-se eternamente como um *continuum* que se expande para além dos limites literais do quadro, de modo que a imaginação do observador seguiria sua atividade como que recusando o “corte” entre o mundo do artista e a “realidade”. Segundo o artista, o uso que Pollock faz dos grandes formatos transforma suas pinturas em “ambientes”, nos quais o espectador é “absorvido”: “a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores)”⁷³. Nesse prolongamento da pintura no espaço de exposição a tela deixa de ser uma referência e o espectador/participante envolve-se com os traços gestuais numa empatia que se aproxima da experiência do pintor durante o seu trabalho. “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo”⁷⁴.

Portanto, para Allan Kaprow a forma, a escala e o espaço das pinturas de Pollock, ao expandirem a pintura para além dos seus limites literais, são um convite ao abandono do suporte e à exploração do espaço “real” do espectador. Desse modo, como observou Renato Cohen, a performance poderia ser compreendida como uma “evolução dinâmico-espacial” das artes plásticas⁷⁵.

O artista passaria então a incorporar uma variedade de elementos plástico-sensoriais em suas *assemblages*, um tipo de pintura feita da colagem⁷⁶ de materiais não tradicionais, cuja disposição confere à obra baixos e altos relevos⁷⁷. Abandonando o suporte pictórico, Kaprow passaria a combinar seus materiais nos espaços de exposição, criando *environments*, abrindo sua arte a outros estímulos sensoriais e à participação efetiva do público até a criação dos *happenings*, uma arte cênica essencialmente participativa que inclui várias mídias e incorpora experiências de “não-arte” através de ações coletivas orientadas segundo roteiros criados pelo artista.

⁷³ KAPROW, 2006, p. 43

⁷⁴ Idem

⁷⁵ COHEN, 2007, p. 30

⁷⁶ A técnica de *collage*, empregada inicialmente pelos futuristas, dadaístas, surrealistas e cubistas, consiste na combinação de materiais heterogêneos (fotos de jornais e revistas, tecido, areia) que se destacam de seu contexto original e assumem um novo sentido na composição pictórica, sendo uma “técnica de suporte ao processo criativo” (GLUSBERG, 2005, p. 27). Segundo Glusberg, as *assemblages* de Kaprow podem ser consideradas como uma forma de *collage* mais elaborada. Neste caso, a *collage* “não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico” (Idem, p. 28). Os *environments* seriam, portanto, um desdobramento da “colagem total e não pictórica” (Idem, p. 31) das *assemblages* que iria resultar na “colagem de acontecimentos” (Idem, p. 33) dos *happenings*.

⁷⁷ GLUSBERG, op. cit., p. 28

‘O happening é para ele (Kaprow) um ambiente que inclui uma dimensão temporal e se inscreve num lugar não reservado à arte; ele toma geralmente o caráter de um acontecimento único. De fato, pode-se doravante constatar um deslocamento do pólo de interesse do objeto para a ação, o tempo vivido ganhando então todo o seu peso’⁷⁸.

Os *happenings* se tornariam, portanto, uma expressão fiel dos princípios da *live art*: uma arte tirada do cotidiano, que coloca o artista numa posição viva, modificadora. O papel do artista e o estatuto da arte são questionados por Kaprow, que nega a atividade do artista enquanto profissão e a superioridade da arte em relação aos eventos e objetos mais prosaicos da vida: doravante, os artistas devem descobrir, “a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário”, exprimindo seu “significado real”⁷⁹. O caráter social e de multilinguagem do *happening* iria influenciar vários artistas que criariam conceitos próximos em termos de objetivo e significado, tais como *aktion* (Josef Beuys), evento (George Brecht), *dé-coll/age* (Wolf Vostell), *performances* (Claes Oldenburg), *intermídia* (Dick Higgins) e teatro total (Ben Vautier).

Embora possamos delimitar, através da descrição dos precursores da performance e da definição de *live art* enquanto visão da arte que orientaria tais manifestações, alguns aspectos comuns aos princípios que encontraremos em Fluxus (tais como o humor, a intermídia, o uso do cotidiano enquanto material artístico, etc), a questão da origem do movimento permanece aberta, pois, como observou Huyssen, a “porosidade” das fronteiras de Fluxus enquanto vanguarda nos impede de delimitar precisamente suas origens. Se, por um lado, Fluxus se autodenominava (via Maciunas) *NeoDadá*, também é verdade que os eventos que estão em sua origem “se desenvolveram sob os auspícios da música”⁸⁰ tendo um forte laço com os trabalhos e os ensinamentos de John Cage na *New School for Social Research*. A imagem dos elos complexos que compõem uma possível origem do movimento pode ser encontrada nas intrincadas genealogias feitas por Maciunas (reelaboradas em mais de uma ocasião), as quais chegam a abranger a história do cinema enquanto pré-história de Fluxus. Não se trata, portanto, através dessa abordagem das manifestações da *live art* ao longo do século XX, de estabelecer definitivamente as origens de um fenômeno que por definição é fluido

⁷⁸ BOSSEUR, 2006, p. 248

⁷⁹ KAPROW, 2006, p. 45

⁸⁰ KAHN, p. 102

e aberto, aproximando-se por vezes de um “estado mental”⁸¹, mas de compreender de que modo e por que artistas Fluxus como Nam June Paik se voltaram para as técnicas ou para as ideologias representadas por essas vanguardas a fim de responder às questões estéticas e sociais de sua época.

⁸¹ BLOCK, R.; BERGER, T., 2002, p. 38

2.3.

Sobre Fluxus

Em 1962, ao apresentar Fluxus como *NeoDadá em música, teatro, poesia e belas artes*, George Maciunas estava consciente de que Dadá o havia precedido⁸². Em seu manifesto, Maciunas descreve as atividades Fluxus como formas híbridas transitando entre as artes do tempo e as artes do espaço, variando em graus de concretismo até alcançar a antiarte ou o “niilismo artístico”.

‘As formas “antiarte” atacam em primeiro lugar a arte enquanto profissão, a separação artificial do artista e do público, ou do criador e do espectador, ou da vida e da arte; são contra as formas artificiais, os modelos e os métodos da própria arte; contra a pesquisa do objetivo, da forma e do sentido em arte. A antiarte é a vida, a natureza, a realidade verdadeira – ela é um e tudo’⁸³.

Sabe-se que Dadá foi a primeira vanguarda do século XX a se opor a tais princípios das artes eruditas e que a idéia de aproximá-las do “mundo terreno” “estava baseada integralmente no espírito do Dadá”⁸⁴.

‘O espírito do Dadá era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição à beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande Guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito’⁸⁵.

No entanto, em 1945 as noções tradicionais de cultura combatidas por Dadá no início do século estavam em via de reconstrução na Europa, enquanto a idéia de uma cultura nobre ganhava força nos Estados Unidos com a assimilação das vanguardas modernas e a popularização do expressionismo abstrato. Assim, Dadá reencontraria seu lugar no contexto cultural dos anos 50 “enquanto antídoto a um modernismo ainda mais santificado em poesia, em literatura e em pintura”⁸⁶. Os trabalhos NeoDadá seriam, portanto, a expressão “da rebelião de uma nova geração de artistas contra a cultura sob tutela dos anos 50”⁸⁷.

⁸² HUYSSSEN, p. 142

⁸³ MACIUNAS, 2006, p. 80-81

⁸⁴ DANTO, 2002, p. 29

⁸⁵ Idem

⁸⁶ HUYSSSEN, p. 144

⁸⁷ Idem

Segundo Huyssen, a redescoberta de Dadá nos anos 50 possibilitou a evolução artística ulterior. O movimento foi recebido como novo na Alemanha ocidental, onde permaneceu desconhecido por toda uma geração devido às perseguições das vanguardas pelo Terceiro Reich, e nos EUA, onde apenas a partir dos anos 50 os ataques à arte institucionalizada ganham sentido. Embora o ambiente cultural não tenha sido idêntico nesses dois países, o efeito dessa repetição de Dadá foi, segundo o autor, provavelmente similar.

No entanto, as novas vanguardas eram portadoras de uma diferença, ligada a “aspectos estéticos, mas também históricos e políticos mais gerais”⁸⁸.

Segundo Huyssen,

‘Fluxus emergiu no início dos anos 60 de uma nebulosa originária que havia se constituído durante anos e no centro da qual se encontrava algo como uma reunião fortuita de incompatibilidades e aproximações europeu-americanas. Na Alemanha ocidental como nos Estados Unidos, a emergência de Fluxus coincidiu com o fim dos períodos de restauração e conservadorismo acompanhados de mutações políticas e culturais’⁸⁹.

Embora fazendo parte da tradição vanguardista antiarte, Fluxus não repetiria simplesmente a “semiótica Dadá” de ataque à arte burguesa. Ainda que nos anos 50 tal ataque à arte institucionalizada se justificasse, as estratégias dadaístas estavam em via de serem legitimadas e a institucionalização da arte não parecia mais obedecer a critérios de classe, de modo que “a tentativa de pasmar o burguês (...) não era mais pertinente numa época de consumo cultural de massa, que ‘museificava’ o vanguardismo”⁹⁰. Sem um “sistema verdadeiramente coerente de representação e de cultura” como alvo, restava à nova vanguarda questionar o modo pelo qual as rupturas em relação a esse sistema eram domesticadas no clima de restauração da época. “Fluxus foi então um sintoma característico daquilo que separa as vanguardas do pós-guerra de suas ancestrais dos tempos heróicos”⁹¹.

Certa vez, o artista fluxus Tomas Schmit comentou o quão fácil é descrever Fluxus “usando o negativo e tão difícil usando o positivo”⁹². Ao identificar uma “estética da negação” e uma “estética da afirmação” enquanto características do

⁸⁸ HUYSSSEN, p. 143

⁸⁹ Idem

⁹⁰ Idem, p. 144

⁹¹ Idem, p. 145

⁹² SCHMIT, 2002, p. 124

movimento, Huysen nos dá uma visão mais clara daquilo que o aproxima dos precursores dadaístas:

‘A exemplo de Dadá (...) Fluxus fundou seu trabalho em uma estética da negação: negação do mercado de arte; negação da noção do grande criador individual, do artista como herói ou redentor; negação do objeto de arte como mercadoria reificada; negação das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre a música, a literatura e as artes plásticas. Mas foi também a negação de uma estética pesadamente subjetiva da negação, do sofrimento existencialista e da alienação que caracterizam o essencial do modernismo tardio dos anos 50 em música, pintura e literatura; foi enfim a rejeição do privilégio dado ao sentido profundo e à interpretação erudita (...).

(...) afirmação da presença essencial do *evento-intermídia*; afirmação da diversão, do prazer dos artistas e do público, contrastando com sublime sério do modernismo elitista; afirmação das circunstâncias simples e ordinárias da vida de todos os dias e de sua relação intrínseca com a arte; afirmação do *evento-objeto*, concreto e minimal (...)⁹³.

Tal como Fluxus, movimentos como Pop Art, Minimalismo e Novo Realismo têm em comum uma desconfiança em relação aos ideais elevados da arte erudita, podendo igualmente ser considerados como esforços para aproximar a arte do mundo terreno, “transfigurando, por consciência artística, o que todos já sabem”⁹⁴. Arthur C. Danto vê no trabalho destes artistas uma tentativa de reconciliar os indivíduos “às vidas que já levavam e ao mundo que já viviam”⁹⁵. Se podemos considerar tais vanguardas como formas diferentes de uma reação contra o romantismo do Expressionismo Abstrato, isto se deve em parte à influência da filosofia do Zen Budismo, cujas idéias chegariam às vanguardas americanas dos anos pós-guerra através dos seminários do Dr. Suzuki e de John Cage (um entusiasta do Zen), ambos em Nova Iorque. O Zen Budismo, importante na contracultura dos anos 60, traria para o ocidente a possibilidade de um “intelecto diferente”⁹⁶ e a crença “de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades”⁹⁷.

‘Não é necessário que uma pessoa se isole da vida para praticar uma atividade esotérica. O decurso da vida diária oferece todas as possibilidades exigidas por

⁹³ HUYSEN, p. 144, grifo do autor.

⁹⁴ DANTO, 2002, p. 25

⁹⁵ Idem

⁹⁶ HUYSEN, p. 149

⁹⁷ DANTO, op. cit., p. 28

aqueles que procuram uma vida espiritual. O mundo de objetos cotidianos é em si o estado de Nirvana almejado pelo Budismo’⁹⁸.

No entanto, as novas vanguardas iriam selecionar seu material em setores restritos da “realidade”, geralmente incorporando-os na renovação de mídias tradicionais como a pintura e a escultura, enquanto que Fluxus iria além ao revelar que “tudo é maravilhoso”, não dependendo necessariamente da mediação de um artista para se mostrar como tal. “A arte não seria um recinto especial do real, senão uma forma de experimentar qualquer coisa”⁹⁹.

Como observou Maciunas em *NeoDadá em música...*

‘Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca (desde os conceitos matemáticos até a matéria física), ele não teria necessidade alguma de arte, de artistas e de outros elementos não produtivos’¹⁰⁰.

“Arte é o que torna a vida mais interessante do que a arte”¹⁰¹, disse Robert Filliou. Esta não deveria ser “deixada aos especialistas”, mas incorporada na vida de cada um, a fim de se tornar “arte de viver”¹⁰². Assim, para Maciunas, Fluxus poderia ter uma “função pedagógica temporária” de ensinar ao homem “a falta de necessidade da arte incluindo a conseqüente falta de necessidade de si”¹⁰³, o que segundo o artista conduziria logicamente à auto-eliminação do movimento¹⁰⁴. A questão central em Fluxus seria, portanto, a “de uma expansão da consciência, de uma maior acuidade aos fenômenos da vida, dos mais fortuitos aos mais banais”¹⁰⁵, de modo que em suas performances assistiremos “a uma extrema redução, uma miniaturização do que é proposto à percepção, como para concentrar uma ação em um evento único, da maneira mais concisa possível”¹⁰⁶, ao contrário do acúmulo de acontecimentos simultâneos presente nos *happenings*. É que ao contrário de práticas como “multimídia” (que supõem adições e justaposições) os

⁹⁸ DANTO, 2002, p. 28

⁹⁹ Idem, p. 25

¹⁰⁰ MACIUNAS, 2006, p. 81

¹⁰¹ BOSSEUR, 2006, p. 261

¹⁰² Idem

¹⁰³ MACIUNAS, 2002, p. 163

¹⁰⁴ No entanto, enquanto a visão utópica de Maciunas (uma visão não necessariamente compartilhada por todos os fluxistas) não se concretizasse, Fluxus continuaria necessitando da mediação de um artista para a realização do “evento encontrado”. Assim, como observou Huyssen, “Fluxus, como NeoDadá, tinha então sua própria lógica que interditava a abolição definitiva da arte” (HUYSSSEN, p. 149).

¹⁰⁵ BOSSEUR, op. cit., p. 261

¹⁰⁶ Idem

princípios diretores da intermídia são a subtração e a redução, “e nisto o evento *intermídia* tende igualmente a ser, segundo as palavras de Maciunas, concreto, monomorfo, não teatral e (particularmente nas peças lacônicas de George Brecht), minimalista”¹⁰⁷.

‘Cage e Fluxus compartilharam o projeto de se desvencilhar da ARTE. Tal é o autêntico élan dadaísta de Fluxus. Mas em sua rebelião, em sua incorporação dos eventos cotidianos na arte e na abertura da arte aos eventos aleatórios da vida de todos os dias, Fluxus não se tornou menos uma arte e expandia seu domínio de expressão e de elaboração segundo vias plenas de sentido e de consequências’¹⁰⁸.

Encontramos tais características nos eventos de George Brecht, que podem consistir no isolamento de um gesto ou no desvio da função de um objeto. Suas “partituras de eventos”, reduzem por meio de algumas palavras as coisas “à um traço essencial, à um elemento bruto”¹⁰⁹. Embora tomadas do cotidiano, as partituras não seriam a “imagem de um momento concreto da vida”, como o *Haiku*, mas “um sinal que prepara para o próprio momento”¹¹⁰.

Artista Fluxus desde 1962, Yoko Ono iria definir sua idéia de evento em oposição à fusão das artes, ao coletivismo e aos roteiros nos *happenings*. Se, observa a artista, experimentamos o mundo através de uma fusão dos sentidos, talvez o desafio esteja na criação “de uma experiência sensória isolada das demais experiências sensoriais”¹¹¹. O papel do artista não consistiria, portanto, na mera “duplicação da vida” (“Assimilar a arte na vida é diferente de arte que duplica a vida”¹¹²), mas em oferecer a ocasião de uma experiência que se distingue desta pela sua simplicidade, ao mesmo tempo em que traz em si uma possibilidade de transformação da subjetividade.

‘O espírito é onipresente. Eventos na vida nunca ocorrem sozinhos e a história está sempre aumentando em termos de volume. O estado natural da vida e da mente é a complexidade. Aqui, o que a arte pode oferecer (...) é uma ausência de complexidade, um vácuo pelo qual você é levado a um estado de relaxamento total da mente. Depois disso você pode voltar à complexidade da vida novamente, pode ser que já não seja igual, ou talvez o seja, ou talvez você nunca volte, mas esse é problema seu’¹¹³.

¹⁰⁷ HUYSSSEN, p. 149, grifo do autor.

¹⁰⁸ Idem

¹⁰⁹ BOSSEUR, 2006, p. 255

¹¹⁰ BRECHT, 2002, p. 84

¹¹¹ ONO, 2002, p. 119

¹¹² Idem

¹¹³ Idem

No campo musical, a redução dos fenômenos da vida toma a forma de um movimento de introspecção em direção ao som, que em Fluxus pode ser visto como uma resposta às questões abertas por John Cage em sua tentativa de “escutar os sons em si mesmos”. Assim como Maciunas, La Monte Young conhece os ensinamentos de Cage através das aulas de Richard Maxfield, que tinha contato com o compositor. Nos trabalhos Fluxus de Young, a concentração nos aspectos elementares do material sonoro tornar-se-á possível com a estratégia de repetição ou prolongamento de um único som. Numa palestra de 1960 o artista irá descrever sua experiência de “absorver-se” num som prolongado ¹¹⁴ em termos que parecem se aproximar da visão de Yoko Ono dos desdobramentos da mente que retorna à vida após vivenciar uma situação desprovida de complexidade.

‘Quando entramos no mundo de um som, é novo. Quando nos preparamos para sair do mundo do som, esperamos voltar para o mundo que deixamos para trás. Nos damos conta, no entanto, que quando o som pára, ou quando deixamos a área na qual o som está sendo feito, ou simplesmente deixamos o mundo do som em certa medida, que o mundo no qual entramos não é o mundo antigo que deixamos para trás, mas um novo. (...) uma vez que você entra em um mundo novo, de um som, ou qualquer outro mundo, você nunca sairá realmente dele’ ¹¹⁵.

O prolongamento do som pertence a um grupo de estratégias utilizadas por Fluxus em sua “exploração das fronteiras da música” ¹¹⁶. Fluxus, como observou Douglas Kahn, foi a mais musical das vanguardas do século XX ¹¹⁷. Com exceção do futurismo italiano os movimentos artísticos do início do século não concentraram seus esforços na transformação da música erudita ocidental. Enquanto que renovações contínuas ocorriam nas artes plásticas e na literatura, a música permanecia ainda rigidamente codificada e distante do diálogo com as

¹¹⁴ O artista conta que, certas vezes, ao prolongar um som, sentia-se como que olhando para os dançarinos e a sala a partir do som sustentado. Isto se dava, pois o prolongamento permitiria ao artista sentir a estrutura de um determinado som e entregar-se a ela de tal modo que esta constituiria seu próprio mundo, apenas similar ao nosso, que experimentamos com todo o corpo. Cada som consistiria, portanto, num mundo em si, que nos oferece a possibilidade de aprender algo novo, se estivermos dispostos a nos entregar a eles.

¹¹⁵ YOUNG, 2002, p. 81

¹¹⁶ KAHN, p. 104

¹¹⁷ O movimento, já o observamos, contava com uma presença significativa de músicos e compositores; do universo musical vemos surgir os termos utilizados pelos artistas para nomear suas criações: muitos eventos Fluxus foram nomeados “concertos” que eram realizados através da execução de “partituras”, enquanto que os festivais inaugurais de Wiesbaden foram intitulados de “nova música”.

outras disciplinas artísticas. Assim, Fluxus teria se beneficiado dessa “lentidão da música em relação às belas-artes”¹¹⁸ observada por John Cage.

‘Porque sua natureza ostensivamente “abstrata” favorecia todas as interpenetrações, porque a forte codificação de suas práticas tinha a função de impelir uma anti-prática, porque ela nunca havia sido explorada, a música teve um papel primordial na concepção e evolução global de Fluxus’¹¹⁹.

Uma das estratégias que conduziria a música a uma prática de vanguarda seria a incorporação de sons “extramusicais” no material sonoro tradicionalmente delimitado pela música erudita ocidental. Dessa maneira, as diferentes concepções a respeito do material sonoro irão determinar as composições, abalando os conservadorismos do pensamento e da prática musical.

A interrogação a respeito da “natureza da materialidade musical” surge com o pintor futurista Luigi Russolo que dessa maneira inaugura o vanguardismo musical. Através de seu manifesto *A arte dos ruídos* Russolo expressa seu desejo de abrir a música ocidental (fechada em si mesma, ontologicamente separada da vida e cega às transformações do mundo moderno) aos sons que existem nos ambientes rurais, nas cidades e nas indústrias. As táticas de Russolo de incorporação dos sons “terrestres” (através do uso de registros sonoros ou própria fonte sonora e dos “*intonarumori*” (fig. 02), aparelhos concebidos para emitir diferentes tipos de ruídos) tinham o objetivo de expandir indefinidamente a gama de timbres utilizados na música erudita ocidental e evocar em obras musicais os ruídos da vida sem os imitar. No entanto, observa Kahn, a renovação da música pretendida pelo futurista “não chegou a confundir os limites representativos do que se convencionou considerar como som musical”¹²⁰. Após Russolo, músicos como Edgar Varèse e Pierre Schaeffer foram atraídos pelas mesmas táticas, mas segundo o autor, “foi Cage quem levou o élan de Russolo à sua conclusão lógica quando propôs que todo som poderia ser utilizado em música”¹²¹.

¹¹⁸ KAHN, p. 102

¹¹⁹ Idem

¹²⁰ Idem

¹²¹ Idem

2.4.

Cage e Fluxus

Em 1958, Cage apresentou em Darmstadt seu projeto de inspiração Zen de uma “racionalização extrema do material musical no empreendimento serial”. Em oposição ao racionalismo musical ocidental, o compositor reivindicava “a liberação da pura materialidade do som, a emancipação do ruído”¹²²; assim, o desejo da vanguarda de abolir a fronteira entre arte e vida ganhava expressão no domínio da música avançada.

Como observou Kahn a respeito da definição cageana de música:

‘(...) não há necessidade de qualquer intenção de fazer música para que se tenha música: a presença de uma vontade de se colocar em uníssono com os fenômenos sonoros bastaria. Em outros termos, os sons não necessitavam mais serem organizados por um autor ou uma intenção, nem um coordenador – bastaria que alguém os escutasse’¹²³.

Expandindo ao máximo no campo do audível e do potencialmente audível a esfera de materiais considerados como musicais, a definição dada por Cage anula a separação entre musical e não-musical: todo som seria, portanto, um som musical.

Segundo Huyssen, “os célebres concertos Fluxus do início dos anos 60 não poderiam ser concebidos sem esta evolução em direção a um pós-serialismo aleatório”¹²⁴. John Cage teria sido a maior influência no nascimento do movimento. Artistas como La Monte Young e Paik reorientariam significativamente seus trabalhos após seu encontro com Cage, de modo que o seu impacto em Nova Iorque e em Darmstadt reuniria a “massa crítica” de onde Fluxus (“vanguarda intermídia, filha do espírito da música experimental”) iria emergir¹²⁵. Segundo Stiles, a atenção dada por John Cage aos “elementos performativos da criação acústica” revolucionaria o modo pelo qual artistas Fluxus como Brecht iriam “conceitualizar seus comportamentos performativos enquanto significantes visuais”. Como John Cage, os fluxistas fariam uso do acaso e da indeterminação; a utilização do *I-Ching* no processo de composição

¹²² HUYSSSEN, p. 148

¹²³ KAHN, p. 102

¹²⁴ HUYSSSEN, loc. cit.

¹²⁵ KAHN, p. 102

pelo compositor irá provocar um deslocamento que valorizará o processo em lugar da noção de obra.

Para Huyssen, “o laço com Cage é de grande importância, pois pela primeira vez no século XX, a música encabeçava um movimento de vanguarda englobando uma multidão de suportes e de estratégias artísticas”¹²⁶.

Kahn observa que a descoberta da estética cageana nos anos 50 havia criado uma revolução de uma amplitude tal que nada “restava a liberar”¹²⁷; de modo que o corte da gravata de Cage por Nam June Paik em sua performance *Étude for Piano* (1959-60) é considerado pelo autor como um “ato de emasculação simbólica”: “toda literatura e as atividades Fluxus abundam de tentativas reiteradas de suplantar a estética de Cage ou de fugir dela, para atingir, de alguma maneira, um ‘pós-Cage’”¹²⁸. Para tal, o movimento utilizará estratégias que abordariam ora os “materiais ‘sônicos’ da música”, ora o “território relativamente virgem da prática musical e de sua *mise en scène*”¹²⁹.

Portanto, em Fluxus o problema do ruído e do som musical não é mais relevante. Segundo Douglas Kahn, os artistas da primeira formação de Fluxus se dedicaram a “uma pesquisa mais circunscrita sobre o som em seu estado singular, existencial, elementar, se concentraram nos casos limites da produção sonora e da audição, da virgindade das diversas integridades de um som ‘em si’”. Apesar de sua “exploração do limite” não propor uma nova prática auditiva, ela pôde “expandir efetivamente os processos e configurações existentes”¹³⁰.

Um método utilizado por Fluxus na exploração dos sons não-musicais será separá-los de seu contexto, ou isolá-los juntamente com o gesto que os produziu, como em *Solo para violino* de Brecht, no qual o som é produzido pelo ato de polir o instrumento (fig. 03); os sons fracos ou quase inaudíveis que são reprimidos numa orquestra para a execução de uma obra são então utilizados nas performances, de modo que nestas a presença de um som musical ou mesmo audível não é necessária para que a obra exista. Alguns sons são produzidos acidentalmente, como em *Música Acidental* (1961) de Brecht, na qual o artista

¹²⁶ HUYSSSEN, p. 146: o autor chama atenção para o fato da existência de uma vanguarda musical antes desse período (Russolo, Satie, Varèse) e para a contribuição da música concreta e poesia concreta na “filosofia de Maciunas do evento Fluxus concreto, monomorfo”.

¹²⁷ KAHN, p. 104

¹²⁸ Idem

¹²⁹ Idem

¹³⁰ Idem

executa algumas tarefas simples (colar ervilhas secas às teclas do piano) “sem nada mais no espírito”, de forma que todo som produzido “é fortuito. Nem intencional, nem não-intencional”¹³¹; outros se situam além da capacidade auditiva humana, como os supostamente produzidos pelo batimento das asas e fisiologia das borboletas, na *Composição 1960 # 5* de La Monte Young.

Para Kahn, o interesse desses artistas pelos sons no limite da audibilidade pode ser considerado um movimento introspectivo, um desejo de absorver-se nos sons e de possuí-los, apesar de seu caráter efêmero. As técnicas de repetição e prolongamento do som utilizadas por artistas como La Monte Young e Takehisa Kosugi revelariam a complexidade da configuração interna dos sons isolados e, contrariamente à crença na integridade destes, a impossibilidade de conservar sua singularidade em razão dos fatores externos e do papel do corpo no ato da escuta.

À medida que as performances Fluxus foram se definindo, alguns trabalhos passaram a enfatizar menos o material sonoro da música para incluir outros aspectos, tais como “o espetáculo, os objetos e os corpos, as tecnologias, os textos, as palavras e as instituições (...)”¹³². Segundo Kahn, Fluxus se caracterizou pelo questionamento do som enquanto critério decisivo “na determinação do que é – ou não é – a música, do que poderia, ou não poderia, orientar sua elaboração”; seus artistas “isolaram sistematicamente diversos aspectos extra-auditivos da música como momentos podendo ser, eles mesmos, as sedes de mutações artísticas assim como todo material sônico”¹³³.

Trata-se, portanto, de isolar “à maneira de Duchamp” as performances e objetos já presentes na orquestra da música erudita ocidental e em seus costumes; “amplificar” através desse isolamento os “elementos terrestres” que poluem a pureza musical e que servirão de “matéria à emancipação ou à ridicularização”¹³⁴.

‘Portanto, Fluxus se voltou para as práticas internas da grande música ocidental convencional para nela detectar os elementos e atividades aparentemente extra-musicais já existentes. Ao fazê-lo ele atualiza um fetichismo de objetos exprimindo-se pela adoração e pela destruição, um mundo de performances não tanto da música, mas no seio da prática musical. Ele acaba por fazer entrar na categoria “música” todas as metamorfoses artísticas que existem na prática musical

¹³¹ KAHN, p. 104

¹³² Idem

¹³³ Idem, p. 108

¹³⁴ Idem

propriamente dita. Ele integrou toda sorte de fenômenos dentro da noção de música’¹³⁵.

Portanto, o autor associa a produção de obras Fluxus deste tipo (executadas em performances individuais ou pela *Fluxorquesta* durante 1964 e 1965) a um processo que inclui o isolamento de “elementos performativos específicos (gráficos, iconográficos, inerentes aos objetos ou ao público) ou institucionais” e a utilização desse material em “missões de poesia, crítica, paródia ou comédia”¹³⁶.

Outra consequência do movimento de introversão em direção ao som e à cultura musical nas performances Fluxus é a exploração do fetichismo na música, expresso através de atitudes contraditórias de adoração e destruição. Em Fluxus, a violência contra os instrumentos musicais pode adquirir vários sentidos: Kahn a considera como uma “afronta à música”, mas também como meio de afirmar – por meio dos sons produzidos no ato violento (chutar, dar soco, martelar, etc) – o caráter concreto de tais objetos: o autor lembra que no manifesto *NeoDadá em música...* Maciunas “vê tais deteriorações e destruições como um momento de franqueza, algo direcionado contra a ilusão e o arbitrário, mas permanecendo fiel ao concreto e ao material”¹³⁷. Segundo Kahn, o ato de violência pode ser compreendido como “ponto culminante” da trajetória da música erudita em sua busca de novos tons e timbres e em seu fetichismo crescente atribuído aos instrumentos: como se não houvesse mais possibilidade de “dilatar” o instrumento (no sentido de expandir sua gama de sons) seu despedaçar surgiria como um caminho inevitável; em sua simplicidade, o ato que concluiria a empresa da grande música ocidental não exigiria nenhum virtuosismo.

¹³⁵ KAHN, p. 108

¹³⁶ Idem

¹³⁷ Idem, p. 114

2.5.

Paik: *Hommage à John Cage*

Em Fluxus, os trabalhos de Nam June Paik estão associados a execuções de performances, criação de objetos sonoros e para “exercícios zen”, partituras de “música de ação” e performances em parceria com a violoncelista Charlotte Moorman. Como observou Douglas Kahn, o distanciamento do som enquanto razão de ser da música caracterizaria a obra de Paik, pois nela o artista não tomaria “a responsabilidade de introduzir uma nova experiência sônica”, utilizando frequentemente trechos familiares de música clássica em suas performances, razão pela qual John Cage considerava Paik mais como um artista de performance do que como compositor.

Antes de juntar-se ao movimento e participar de suas apresentações de caráter coletivo, Paik irá compor alguns concertos de “anti-música” que refletem a significativa reorientação de seu trabalho após o seu encontro com John Cage em 1958. Nesse mesmo ano, Paik iniciará o projeto de seu primeiro concerto, *Hommage à J. Cage*, que será apresentado em 1959 na Galeria 22 em Dusseldorf. Nas duas cartas escritas a Wolfgang Steinecke, organizador do curso de férias de música contemporânea em Darmstadt, o artista define a obra como “teatro puro” ou como um “Schwitters sonoro”¹³⁸. A composição deveria ser executada pelo artista e foi dividida em três movimentos que reúnem uma variedade de meios e materiais heterogêneos tais como rádio-colagens, linguagem, pianos preparados¹³⁹, gravadores, vidro e ovos para quebrar, uma galinha viva e uma moto. Sons e ações funcionais são “liberados” de sua função, de modo que seu caráter de significante é realçado, tornando-se elementos da composição. Em consonância com as experiências do artista com música eletrônica nos laboratórios da *WDR* vemos que o uso da “música sobre fita magnética” ainda ocupa um lugar

¹³⁸ “O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem” (COHEN, p. 50)

¹³⁹ O uso do termo “piano preparado” é uma referência direta a John Cage e aos seus pianos preparados. A preparação dos pianos por Cage consistia na fixação de pequenos objetos (pedaços de borracha e de plástico, parafusos) entre as cordas ou nos martelos dos pianos, de modo que tais objetos, segundo suas propriedades materiais, modificassem os sons emitidos pela percussão das teclas, ampliando dessa maneira a gama de timbres normalmente associadas ao instrumento. Entre as diversas propostas de John Cage, a preparação do piano está associada à pesquisa de novas sonoridades e novas possibilidades de uso dos instrumentos tradicionais. No caso de Nam June Paik o piano preparado irá incluir objetos prosaicos, como brinquedos, não necessariamente destinados à produção de sons, mas à atividade lúdica e à apreensão tátil.

preponderante, embora pode-se dizer que as ações descritas por Paik em seu projeto de *Hommage...* são o germe de performances que tornarão o artista conhecido, dando-lhe a reputação de “terrorista cultural”.

Segundo Edith Decker-Phillips,

‘O que era inovador nesta peça eram estas ações absurdas e agressivas que não podiam ser encontradas nem na música eletrônica do estúdio em Colônia, nem nas composições de Cage. *Hommage à John Cage* iniciou a fase de “música de ação” na qual Paik atacou instrumentos musicais com uma chocante agressividade’¹⁴⁰.

Alguns atos, considerados agressivos e provocadores em relação ao público, lembram as ações dadaístas. São, portanto, às técnicas dadaístas que o artista irá recorrer para buscar uma saída à “asfixia” do teatro musical de sua época: “Eu quero perfazer o dadaísmo com a música, embora o dadaísmo ainda permaneça tabu para os filisteus da cultura”¹⁴¹.

Nas cartas a Wolfgang Steinecke já podemos observar a busca de Paik por uma “nova ontologia da música”, que é ao mesmo tempo uma tentativa de superar a estética de Cage: “Schoenberg escrevia ‘atonal’. John Cage escreveu ‘a-composição’. Eu escrevo ‘a-música’”¹⁴². Uma das estratégias utilizadas pelo artista será então a inclusão da participação do público em “exposições de música”, um modo de negação do tempo linear da música ocidental e de sua separação entre o público e o compositor. Entre as obras de Paik, a *Sinfonia para 20 salas* (1961), um projeto não realizado que será o modelo para sua *Exposição de música/Televisão eletrônica* em Wuppertal, constitui um exemplo de introdução pelo artista da idéia de combinar atividades plurisensoriais e a circulação livre do visitante por entre salas onde estão expostos objetos e instrumentos para serem manipulados.

¹⁴⁰ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 28

¹⁴¹ PAIK, 1993, p. 239

¹⁴² Idem, p. 240

2.6.

“Sinfonia para 20 Salas”: *Médium Total*¹⁴³ e Tempo em Múltiplos Vetores

Embora o conceito de participação tenha sido introduzido na obra de Paik primeiramente em sua *Sinfonia para 20 salas*, das doze salas descritas pelo artista no esboço de sua peça, apenas três foram dedicadas à participação do público¹⁴⁴. Mas é partir das descrições feitas por Paik em seu ensaio *Pós-música* (1963) que os princípios centrais de sua *Sinfonia...* tornam-se mais claros: “Na ‘*Sinfonia para 20 salas*’ os sons, etc. se mexem. O público também se mexe. (...) Na exposição de música, os sons se sentam. O público toca ou os ataca”¹⁴⁵.

Portanto, no caso da *Sinfonia...* uma série de eventos plurisensoriais (gravadores, rádios, incenso, iluminação, bandeiras, etc.) ocorrem em cada uma das salas pelas quais o público circula livremente. Por outro lado, na “exposição de música” a interação do público é necessária para que os eventos ocorram. Como irá se observar em seu texto *Da Exposição de Música* (1962), a circulação livre do público nas salas de concerto e a sua participação na produção dos sons são, segundo o artista, “etapas” para uma maior indeterminação na música.

Para Nam June Paik, a necessidade de se incluir tais etapas está associada à sua constatação de que embora a indeterminação esteja presente na composição musical e nas ações do intérprete, a liberdade do auditório permanece tão restrita quanto na escuta das obras tradicionais: “Frequentemente, em música indeterminada, é ao intérprete, e não ao auditório, que o compositor garante a liberdade de fazer apelo à indeterminação”¹⁴⁶. O tempo oferecido ao auditório é aquele compreendido entre o início e o fim da peça, durante o qual sua liberdade se reduz à escolha de escutá-la ou não. Segundo o artista, trata-se de um tempo

¹⁴³ “O *médium total*: sentir taticilmente, tocar um instrumento, escutar, dar chutes, bater...” (PAIK, 1993, p. 130, grifo nosso). O termo se refere à intenção do artista de “combinar diversas atividades sensoriais” (idem, p. 222) através de instrumentos ou de “objetos sonoros” que seriam manuseados pelos visitantes em algumas das salas de sua “*Sinfonia para 20 salas*”.

¹⁴⁴ “Participação do público: pianos preparados (serão tocados pelo público) / Participação do público: (ele dá chutes em numerosos objetos e aprecia os sons e as sensações táteis) pedaços de madeira – pedra – pequenos seixos – pedaço de metal – pedras – terra – folha de metal / Participação do público: velho gramofone de 1910-20 com discos” (PAIK, op. cit., p. 237).

¹⁴⁵ Idem, 2002, p. 103

¹⁴⁶ Idem, 1993, p. 221

determinado, que o auditório não pode distinguir do tempo ou dos sons indeterminados do intérprete:

‘Geralmente, em todo caso para o auditório, desta música indeterminada resulta apenas um lapso de tempo linear normal – que passa agradavelmente, desagradavelmente, de maneira medíocre ou muito agradavelmente – que transcorre de modo unidirecional como na música tradicional ou em nossa vida, esta vida que o tempo em sentido único destina cedo ou tarde a fim certo (a liberdade deve estar ligada a um tempo que transcorre em mais de dois sentidos, direções, vetores, possibilidades)’¹⁴⁷.

Como superação do tempo determinado ao qual o auditório é submetido, Paik propõe um “tempo livre” que conduziria necessariamente à inclusão do espaço:

‘Um tempo livre conduz necessariamente a uma música-espaço (música-sala) porque um tempo livre exige mais de dois vetores (direções) e dois vetores constituem necessariamente um espaço (sala). Neste caso, a sala (o espaço) não é apenas um enriquecimento do som, mas sua ‘melhor metade’ indispensável’¹⁴⁸.

Segundo John Cage, quando as peças não são mais um “objeto tempo” – que possui início, meio e fim – mas podem ter qualquer duração, terminar e começar em qualquer parte, “elas são ocasiões para a experiência e essa experiência não é apenas captada pelos ouvidos, mas também pelos olhos”¹⁴⁹. A inclusão de experiências não exclusivamente acústicas através da recusa de um tempo linear conduz, na poética cageana, a uma aproximação entre a obra musical e o teatro – aproximação que, segundo Vera Terra, distingue-se do projeto wagneriano de uma arte total, “pois na poética de John Cage, não há uma intenção de totalidade, como em Wagner. O teatro é happening; acontecimento”¹⁵⁰. Embora Paik considere sua *Sinfonia...* uma categoria nova “que se situa entre a música e a arquitetura”¹⁵¹ e não um teatro ou happening, a recusa do tempo linear através da livre circulação do auditório pelas salas (tempo livre) torna igualmente uma “ocasião para a experiência” que inclui outros sentidos. Dessa maneira, os instrumentos e objetos sonoros destinados à participação do público permitem a este não apenas “combinar diversas atividades sensoriais”, mas também participar dos processos de indeterminação: “Como etapa seguinte em

¹⁴⁷ PAIK, 1993, p. 221

¹⁴⁸ Idem, p. 222

¹⁴⁹ TERRA, 2002, p. 85

¹⁵⁰ Idem

¹⁵¹ PAIK, op. cit., p. 222

direção a uma maior indeterminação, eu desejava deixar o próprio auditório (ou, neste caso, o público) agir e tocar. Eu então renunciei à interpretação da música. Eu exponho a música”¹⁵².

No entanto, a forma linear ou forma fixa da música é para Cage e Paik um obstáculo à identificação com toda eventualidade – consciência que tem paralelos com filosofia zen e que está associado, na poética cageana, à afirmação da vida. Como observou John Cage:

‘A noção de medida e a noção de estrutura não são noções com as quais estou preocupado no momento presente. Eu tento descobrir o que se precisa fazer em arte através da observação da minha vida diária. Eu penso que a vida diária é excelente e que a arte nos introduz a ela e a sua excelência quanto mais começa a ser parecida com esta’¹⁵³.

¹⁵² PAIK, 1993, p. 222

¹⁵³ KIRBY, M.; SCHECHNER, R., p. 55

2.7.

Estado de Vazio: Qualidade enquanto caráter

O tempo linear é uma característica da obra musical européia na qual a música é considerada como um “objeto tempo” constituído de início, meio e fim, e cuja expressividade é construída “a partir de relações de contraste entre momentos de clímax e pontos de repouso”¹⁵⁴. Esta concepção do tempo musical seria uma “metáfora da dimensão temporal da existência”, pois segundo John Cage, as idéias de início, meio, fim e significação estão ligadas ao “sentimento de si”¹⁵⁵, que tende a separar-se da vida.

Dessa maneira, a intencionalidade na música estaria associada ao espírito que deseja submeter os sons a um controle, de modo que estes possam veicular seus sentimentos, seus gostos e sua concepção da existência. Trata-se da “natureza humana”, que no texto de Paik *A Propósito da “Sinfonia para 20 Salas”* (1961) está associada à “forma fixa” na música, fundada na “forma do sexual”: “crescendo unidirecional (vocês podem imaginar um crescendo multidirecional? Temos apenas um coração), clímax, catarse – natureza humana – Ying Yang – natureza da natureza – próton e elétron”¹⁵⁶.

A intencionalidade enquanto característica de uma atitude que tende a separar-se da vida conservaria a idéia de um compositor que acredita exercer melhoras na criação ao conceber sua obra musical, a qual se destacaria da vida por seu significado, beleza e profundidade; tal atitude preservaria o dualismo entre sujeito e objeto, pois resistiria à idéia de calma aceitação e identificação do indivíduo com as vicissitudes, presente na filosofia zen e expressa por Cage: “Aceitar tudo o que acontece sem consideração pelas conseqüências é não ter medo ou estar pleno desse amor que vem do sentimento de ser um com o todo”¹⁵⁷. A influência da filosofia oriental será determinante para a superação desta dualidade na estética cageana, que é orientada pelo paradoxo da “não-

¹⁵⁴ TERRA, 2002, p. 72

¹⁵⁵ CAGE, 2003, p. 145

¹⁵⁶ PAIK, 1993, p. 230

¹⁵⁷ CAGE, op. cit., p. 140-141

intencionalidade intencional”, “expressão de uma vontade de abdicar do domínio sobre a natureza (...) de modo a aproximar arte e vida” ¹⁵⁸.

Quando uma peça musical não é feita intencionalmente ela “deixa de ser representação do mundo e se torna *experiência* do permanente fluir da vida” ¹⁵⁹. Enquanto que a re-presentação está ligada ao sentimento de si, a experiência do fluxo da vida desloca a ênfase do conteúdo das experiências para o processo; a ênfase no processo é característica da “noção de mutação” na qual se baseia o *I Ching*. Segundo Vera Terra, “esta concepção passará a influenciar o pensamento de Cage sobre o tempo, levando-o a efetuar uma mudança radical de princípios em relação à música e à arte em geral” ¹⁶⁰.

No texto de Paik citado acima, o abandono da forma fixa na música está associado à noção de mutação, expressa em um antigo pensamento que Cage compartilha com o zen: “É belo, não porque se modifica de forma bela, mas simplesmente porque se modifica” ¹⁶¹. A este pensamento, Paik acrescenta: “Se a natureza é mais bela do que a arte, não é devido à sua intensidade ou sua complexidade, mas antes, à sua variabilidade, sua abundante abundância, sua quantidade infinita” ¹⁶².

Quando o músico renuncia ao controle dos sons – desempenhando, dessa maneira o papel de “proponente” – e a obra musical deixa de ser um objeto-tempo para tornar-se um processo, os sons “são concebidos como ‘eventos em um campo de possibilidades’ e não em pontos discretos definidos pela tradição. Este campo de possibilidades é o silêncio. Neste campo, os sons se interpenetram sem se obstruir” ¹⁶³. Os sons são percebidos segundo suas características físicas e não como veículo de idéias, sentimentos ou gostos do compositor. Como neste “campo de possibilidades” os eventos acústicos estão numa relação não-hierarquizada, a experiência que se propõe não está associada a juízos de valor cuja tendência é a exclusão da variedade em benefício da idéia de unidade, que se

¹⁵⁸ Segundo Vera Terra, é a aproximação entre arte e vida que leva John Cage à formulação do paradoxo da não-intencionalidade intencional “pois ela implica, para ele, ‘(...) fazer com que nossas ações intencionais sejam relacionadas às ações não-intencionais do ambiente’” (TERRA, 2002, p. 79).

¹⁵⁹ Idem, p. 85

¹⁶⁰ Idem, p. 75

¹⁶¹ PAIK, 1993, p. 230

¹⁶² Idem

¹⁶³ TERRA, op. cit., p. 83

forma a partir da escolha dos elementos segundo critérios estéticos e relações de causalidade.

A experiência do fluir da vida pressupõe uma identificação com o “aqui e agora”, possível apenas através do afastamento do ego; é neste sentido que Cage propõe uma escuta na qual não esteja presente a intervenção da consciência. A “afirmação da vida” na estética cageana está associada à idéia de que, para que os sons sejam “fisicamente, unicamente, eles mesmos”¹⁶⁴, seria preciso libertá-los das idéias abstratas; dessa maneira, o espírito estaria em condições de identificar-se com os sons enquanto “eventos em um campo de possibilidades”. Portanto, tal aceitação seria a atitude fundamental do espírito como via para a aproximação entre música e vida. Enquanto “indeterminado puro”, o silêncio torna possível essa aproximação, pois “passa a ser percebido como os sons do ambiente, cujo caráter é imprevisível e cambiante”¹⁶⁵.

Em seu texto *A Propósito da “Sinfonia para 20 Salas”* Paik observou que a palavra qualidade possui dois significados diferentes: a qualidade enquanto valor (“bom, melhor, o melhor: o que permite a comparação”) e a qualidade enquanto “caráter, individualidade, ‘*Eigenschaft*’ (característica): o que exclui toda comparação”¹⁶⁶. Segundo Paik, a qualidade enquanto valor pode ser superada (*aufheben*) “pela quantidade extrema, pela variabilidade infinita e pela abundância de medíocres. Subsiste então apenas o segundo sentido: caráter, individualidade, etc”¹⁶⁷.

Na poética cageana, é a qualidade enquanto caráter que é enfatizada pelo compositor quando este propõe que os sons devem ser percebidos segundo suas propriedades e não segundo critérios estéticos. A recusa do juízo de valor tornaria possível a aceitação das vicissitudes. Segundo Vera Terra, John Cage “quer desfazer-se das categorias abstratas, dos hábitos adquiridos pela tradição, de seus gostos pessoais, para poder perceber os sons em suas características físicas, em seus aspectos acústicos”¹⁶⁸. A experiência da obra aproxima-se da experiência da vida, sentida a cada momento de forma diferente. Na poética de Cage, a consciência da qualidade enquanto caráter está presente na atitude em relação aos

¹⁶⁴ CAGE, 1969, p. 100

¹⁶⁵ TERRA, 2002, p. 83

¹⁶⁶ PAIK, 1993, p. 230

¹⁶⁷ Idem

¹⁶⁸ TERRA, op. cit., p. 76-77

sons, e é definida como um “estado de vazio”: “Quando estamos no estado de vazio, a ‘qualquer coisa’ reduz-se a um: o caráter”¹⁶⁹.

Segundo Paik, “nós podemos aceder a uma consciência da qualidade enquanto caráter através de uma experiência religiosa ou em uma situação extrema. Então, cada momento torna-se independente”¹⁷⁰. Tal consciência estaria associada à serenidade que o monge zen persegue através do equilíbrio de suas paixões. A busca do ideal de um “êxtase sereno” sem intensidade, ou seja, “que se prolongaria eternamente, sem crescendo, clímax, catarse, – essas causas de ilusão, de erro, de cegueira”¹⁷¹, conduziria ao estado de vazio, ao sentimento de ser um com o todo e ao distanciamento do ego; esse distanciamento tornaria possível a identificação com o momento, pois o ego projeta na existência seus desejos, sua vontade de lhe impor ordem e significação.

Mas Paik deseja “atingir a variabilidade sem perder a intensidade”¹⁷²: a união entre esses dois elementos é uma questão importante para o artista e suas performances serão, como veremos, espécies de exercícios espirituais que podem conduzir a tal estado mental.

¹⁶⁹ CAGE, 2003, p. 144

¹⁷⁰ PAIK, 1993, p. 231

¹⁷¹ Idem

¹⁷² “Mas como atingir a variabilidade sem perder a intensidade? Unir variabilidade e intensidade é um dos maiores problemas. A intensidade (tensão, alta tensão) é essencial à vida? (...) Cada um pode fazer temporariamente a experiência deste estado de consciência no amor” (Idem)

2.8.

Performance: Sexo e Iluminação

Assim, Paik questiona se é possível unir intensidade e variedade: como observou Decker-Phillips, para o artista “variabilidade e intensidade não eram apenas compatíveis, mas (...) variabilidade era uma consequência necessária da intensidade”¹⁷³. Sua insatisfação com a música eletrônica vem do fato dela não oferecer “catarse”, o que leva o artista a introduzir algumas ações em *Hommage à Cage*, como jogar ovos contra o muro e derrubar um piano do palco.

‘Tratava-se de música eletrônica – três magnetofones – e um vidro para quebrar. Eu também derrubei o piano e disseram que era destruição. Mas em meu espírito não era destruição – eu tinha necessidade de um choque para criar uma catarse. Uma impulsão extra-eletrônica. Surpresa e *enttäuschment* (decepção)’¹⁷⁴.

Durante o período no qual fez parte de Fluxus, vemos Paik numa busca por “evolução espiritual”¹⁷⁵, impulsionado por ideais de pureza que ele cultivaria tanto na vida quanto em sua arte. É por meio da prática artística que Paik irá trilhar este caminho, seja através de exercícios espirituais ou mediante experiências extremas capazes de produzir um “zen instantâneo”¹⁷⁶. Desse modo, Paik irá referir-se ao seu período de performances como um “período de intensidade”, de “súbita iluminação em cena” e de “*Aufhebung* (superação) de diversos dualismos no corpo e no mundo”¹⁷⁷.

O Zen Budismo considera o dualismo entre sujeito e objeto como sendo “tão relativo, mútuo e inseparável como qualquer outro”¹⁷⁸. O “dualismo no corpo” pode referir-se à separação subjetiva entre o “eu” e a “mente-corpo”, que surge quando, por meio da capacidade do pensamento de “construir símbolos das

¹⁷³ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 30

¹⁷⁴ PAIK, 1993, p. 129

¹⁷⁵ “Eu fiz algumas fitas e depois, eu achei que tinha necessidade de ação. A música eletrônica estava indo bem, mas ela não fornecia a... catarse. Eu nunca havia dito isso antes, mas a catarse é muito importante para minha ‘evolução espiritual’ (Risos)” (Idem, p. 128).

¹⁷⁶ Segundo Renato Cohen, um dos princípios centrais da arte de performance é “a busca do desenvolvimento pessoal”: “Não se encara a atuação como uma profissão, mas como palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida” (COHEN, 2007, p. 104). Como observou o autor, em tal busca de desenvolvimento psicofísico, técnicas orientais (como a meditação, ioga ou lutas) podem ser utilizadas pelo artista.

¹⁷⁷ PAIK, 1993, p. 32

¹⁷⁸ WATTS, p. 118

coisas separados das próprias coisas”¹⁷⁹, aprendemos a “nos identificar com a idéia de nós mesmos”¹⁸⁰. Dessa identificação tem origem o sentimento de um “eu” que “tem” uma mente, de um sujeito isolado das experiências e para o qual estas involuntariamente ocorrem¹⁸¹. Mas para a filosofia zen, não existe um “eu mesmo” separado da mente-corpo que estrutura a experiência¹⁸², tampouco a idéia de mente-corpo como “algo ao qual foi passivamente e involuntariamente ‘dado’ uma estrutura”, pois ela “é essa estrutura, e antes da estrutura surgir não havia mente-corpo”¹⁸³. Sujeito e objeto surgem mutuamente, de modo que a “experiência humana é determinada tanto pela natureza da mente e estrutura de seus sentidos quanto pelos objetos externos cuja presença a mente revela”¹⁸⁴.

‘Quando não mais nos identificamos com a idéia de nós mesmos, toda a relação entre sujeito e objeto, conhecedor e conhecido, sofre uma súbita e revolucionária mudança. Torna-se uma relação real, uma mutualidade na qual o sujeito cria o objeto assim como o objeto cria o sujeito. O conhecedor não se sente mais como independente do conhecido; aquele que faz a experiência não se sente mais separado da experiência’¹⁸⁵.

O “dualismo no mundo” resultaria da identificação da realidade indivisível e fluida com o mundo de fatos e eventos enquanto objetos das faculdades mentais de categorização e medição. Segundo Allan Watts, o mundo de fatos e eventos é *maya*, um conceito que surgiu no hinduísmo, ordinariamente considerado como o véu que oculta a realidade última, chamada *Brahman*, entendida como a essência de todas as coisas. *Maya* é a operação pela qual a mente, ao tentar apreender a realidade mutável e ininteligível, converte a experiência em conceitos abstratos fixos através de classificações, delineações e divisões. Assim, considerar o mundo de fatos e eventos como *maya* “é dizer que fatos e eventos são antes termos de medição do que realidades da natureza”¹⁸⁶. Quando a mente, sob o encanto de *maya*, “confunde o mundo abstrato de coisas e eventos com o mundo concreto da realidade”¹⁸⁷, ela se encontra no estado de *avidya*, ou ignorância. Em suma,

¹⁷⁹ WATTS, p. 119

¹⁸⁰ Idem, p. 120

¹⁸¹ Idem

¹⁸² Idem, p. 119

¹⁸³ Idem

¹⁸⁴ Idem

¹⁸⁵ Idem, p. 120

¹⁸⁶ Idem, p. 39

¹⁸⁷ Idem, p. 48

‘(...) a doutrina de *maya* aponta, em primeiro lugar, a impossibilidade de apreender o mundo atual na teia mental de palavras e conceitos e, em segundo, o caráter fluido destas formas que o pensamento tenta definir. O mundo de fatos e eventos é, em sua totalidade, *nama*, nomes abstratos, e *rupa*, forma fluida’¹⁸⁸.

Quando superamos o dualismo no corpo percebendo que não possuímos um “eu” separado de nossa experiência; e o dualismo no mundo quando não mais confundimos as categorias abstratas da mente com a realidade concreta, nos identificando assim com a transitoriedade da vida, superamos igualmente a ilusão que nos separa de um mundo “exterior”: “O individual, de um lado, e o mundo, de outro, são simplesmente limites abstratos ou termos de uma realidade concreta que está situada entre eles (...)”¹⁸⁹.

No hinduísmo, o estado de *nirvikalpa* (ou “sem concepção”) é aquele no qual a identificação do “eu” com qualquer objeto ou conceito cessa, onde se alcança um estado de consciência considerado divino, o conhecimento de *Brahman*, que pode ser representado mitologicamente pela descoberta “que esse mundo que parecia ser Muitos é na verdade Um, que ‘tudo é *Brahman*’ e que ‘toda dualidade é falsamente imaginada’”¹⁹⁰.

No Budismo, esse estado de consciência divino tem seu equivalente na iluminação, que no Zen é chamado *satori*. Desse estado místico nasce o “conhecimento absoluto”, uma experiência da realidade “inteiramente não intelectual”¹⁹¹ que é a experiência direta da “qüididade” (*suchness*) ou *tathata*, termo do budismo Mahayana que indica “o mundo como ele é, não delineado e não dividido pelos símbolos e definições do pensamento”, indicando “o concreto e atual como distinto do abstrato e conceitual”¹⁹². Segundo Fritjof Capra, a apreensão completa da “qüididade” ou *tathata* “constitui não apenas o cerne do misticismo oriental, mas também, a característica central de toda experiência mística”¹⁹³. Portanto, poderíamos dizer que quando Paik expressa seu desejo de atingir a consciência da qualidade enquanto caráter ele está se referindo a esta forma de consciência mística que advém da iluminação.

O Zen Budismo, com sua “ênfase no concreto”, desenvolveu métodos como *upaya* ou técnica de “apontar diretamente”, usado pelos mestres para escapar das

¹⁸⁸ WATTS, p. 43

¹⁸⁹ Idem, p. 121

¹⁹⁰ Idem, p. 38

¹⁹¹ CAPRA, 2006, p. 31

¹⁹² WATTS, p. 67

¹⁹³ CAPRA, loc. cit.

abstrações sobre Zen e “lançar sua realidade concreta diretamente em nós”¹⁹⁴. Algumas vezes, ao utilizarem tais técnicas, os mestres zen podem recorrer a ações imprevistas e mesmo agressivas. Em *Os Vagabundos Iluminados* de Jack Kerouac, o protagonista Ray Smith, ao tentar mostrar a seu amigo Japhy Ryder que o zen-budismo não se concentraria na gentileza, mas na “confusão do intelecto” como meio de afastar as ilusões, disse:

“Quanta maldade (...) Todos aqueles mestres zen jogando crianças pequenas na lama só porque elas não sabem responder às questões cheias de palavras tolas que eles inventam”.

Ao que Japhy respondeu:

“Isso acontece porque eles querem fazê-los perceber que a lama é melhor do que as palavras, rapaz”¹⁹⁵.

“A lama” é, portanto, a quiddidade do mundo natural e não-verbal. Se percebermos esta realidade tal como ela é, “não há nada bom, nada mal, nada inerentemente longo ou curto, nada subjetivo e nada objetivo. Não há um eu simbólico para ser esquecido, nem necessidade de qualquer idéia de uma realidade concreta para ser lembrada”¹⁹⁶; ou, nas palavras de Paik, há superação da qualidade enquanto valor. Enquanto ações que visam produzir uma catarse, suas performances seriam equivalentes aos métodos de percepção direta da realidade concreta, das quais resultaria um tipo de êxtase que o artista compara ao “orgasmo”¹⁹⁷.

A analogia com o sexo não é gratuita: o próprio artista iria referir-se as suas performances como a um “pansexualismo”¹⁹⁸. Na já citada interpretação de *Composição 1960 # 10* de La Monte Young, chamada *Zen for Head*, Paik usaria a cabeça como pincel para traçar uma linha ao longo de uma tira de papel sobre o chão após mergulhá-la em um recipiente com tinta (fig. 04). Assim como as composições *Simple* (1961, fig. 05) e *Étude Platonique N° 3, Zen for Head* variava a cada execução e seria apresentada por Paik na peça *Originale* de

¹⁹⁴ WATTS, p. 127

¹⁹⁵ KEROUAC, p. 17

¹⁹⁶ WATTS, loc. cit.

¹⁹⁷ Ao ser questionado sobre o caráter violento de suas performances Paik respondeu: “Eu era agressivo em relação a mim mesmo e não em relação ao público. Não exatamente agressivo, aliás. Eu estava à procura de qualquer coisa que desencadeasse esse orgasmo final” (PAIK, 1993, p. 128).

¹⁹⁸ PAIK, 1993, p. 128

Stockhausen ¹⁹⁹. A seguir, transcreveremos uma descrição feita por Stockhausen das performances de Paik em seu espetáculo *Originale*:

‘Paik veio para o palco em silêncio e chocou a maioria da audiência através de suas ações rápidas como o raio. (Por exemplo, ele jogou feijões contra o teto acima da audiência e na audiência). Ele então escondeu seu rosto atrás de um rolo de papel que ele desenrolou infinitamente devagar, num silêncio morto. Então, soluçando levemente, ele pressionou o papel contra seus olhos até ficar molhado com lágrimas. Ele gritou e subitamente jogou o rolo de papel na audiência, e em seguida ligou dois gravadores que tocavam uma montagem sonora típica dele, consistindo em gritos de mulher, notícias de rádio, barulhos de crianças, fragmentos de música clássica e sons eletrônicos. Algumas vezes ele também ligava um velho gramofone com uma gravação da versão do quarteto de cordas de Haydn para o *Deutschlandlied*. Imediatamente de volta para o palco ele esvaziou um tubo de creme de barbear em seu cabelo e lambuzou seu conteúdo no rosto, do terno preto até os pés. Então, devagar, sacudiu um saco de farinha ou arroz em cima da cabeça. Finalmente, ele pulou numa banheira cheia de água, mergulhando nela completamente, sentou-se encharcado ao piano e iniciou uma peça de salão sentimental. Ele então se debruçou e bateu nas teclas do piano muitas vezes com a cabeça’ ²⁰⁰.

O “orgasmo”, ou “êxtase”, que Paik busca através dessas ações irá receber um sentido muito pessoal do artista que religará de forma surpreendente a performance às artes plásticas: “Eu creio que a perfeição, a harmonia que nós encontramos na pintura existem também na arte de performances sob a forma de êxtase. Êxtase, é quando você sai de si mesmo (...)” ²⁰¹. Mas o êxtase, acrescenta Paik, “é um conceito extremamente fugidio” que termina assim que o concerto chega ao fim; para que ocorra novamente, uma outra experiência deve ser levada a termo.

É interessante notar os paralelos entre a definição paikiana do êxtase na performance e a descrição que John Dewey nos dá da “experiência real”, na qual também encontramos a não-dualidade entre sujeito e objeto assim como a idéia de uma harmonia que se instaura na conclusão de um processo.

‘O processo continua até que emerja uma adaptação mútua do eu e do objeto, e então a experiência específica alcança um término. (...) Mas a interação de ambos

¹⁹⁹ *Originale* foi performada em Colônia em 1961 e três anos mais tarde em Nova Iorque com a presença de artistas Fluxus como Dick Higgins e Charlotte Moorman. A participação de alguns dos principais artistas fluxus no concerto de Stockhausen foi alvo de protesto por parte de Maciunas e Henry Flynt, que consideravam o compositor alemão como representante da “música séria” e da ideologia fascista. Segundo Douglas Smith, este evento assim como crescentes tensões entre membros do movimento determinaram em parte o fim do primeiro período de Fluxus. A dissociação de membros outrora ativos acabaria por transformar radicalmente a composição de Fluxus em fins de 1964.

²⁰⁰ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 29

²⁰¹ BOSSEUR, 1992, p. 138

constitui a experiência total que é tida, e o término que a completa é a instituição de um sentimento de harmonia’²⁰².

Segundo Dewey, toda atividade prática adquire qualidade estética quando possui uma unidade e caminha segundo sua própria estrutura em direção à culminância. As experiências cotidianas, cada qual impregnada por “sua própria qualidade não-repetível”²⁰³ são, potencialmente, “experiência real” e o “estético” que delas surge “é o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”²⁰⁴. Ora, para Paik, a culminância de suas performances será, como vimos, o “orgasmo” ou a “catarse”; tais termos nos indicam o quanto o desejo sexual parece ser o motor de suas ações. Em seu estudo sobre Paik, Jean-Paul Fargier identificou o desejo sexual a uma força motriz presente mesmo nos trabalhos com vídeo do artista: “A vídeoarte foi inventada por um obsessivo sexual. Por alguém que foi ao extremo de uma obsessão”²⁰⁵.

No livro *A Arte da Performance* Jorge Glusberg definiu a performance como uma “realização de desejos”²⁰⁶: sua natureza é a de um “processo onírico” de modo que a verdadeira função desta arte “reside na dimensão do desejo inconsciente” cuja magnitude “mobiliza cada ação do *performer*”²⁰⁷. Este, enquanto sujeito submetido às interdições da sociedade, cria para si próprio “um espaço de autoliberação”²⁰⁸ e de reencontro consigo mesmo ao engajar-se na prática da performance. Como observou Renato Cohen, a arte “caminha com base no princípio do prazer e não no princípio da realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca”²⁰⁹. Assim, a performance, enquanto “maximização da liberdade” teria o papel humanista de libertar o homem dos seus condicionamentos e a arte de sua subordinação a um sistema.

Para tal, a performance irá trabalhar com elementos da vida da sociedade e com rituais considerados naturais e incorporados à cultura. Como já observamos, as performances Fluxus baseavam-se no isolamento de elementos do cotidiano

²⁰² DEWEY, p. 96

²⁰³ Idem, p. 89

²⁰⁴ Idem, p. 97

²⁰⁵ FARGIER, p. 33

²⁰⁶ GLUSBERG, 2005, p. 110

²⁰⁷ Idem, p. 124

²⁰⁸ Idem, p. 79

²⁰⁹ COHEN, 2007, p. 45

para sua percepção apurada ou na re-significação de atos e objetos comuns através de sua re-contextualização. Assim, a performance “amplia o espectro do sentido na medida em que despoja a ação de seus objetivos convencionais”²¹⁰.

‘Nas performances, mesmo a cópia das cerimônias e dos rituais, é algo realmente novo, dado que a mudança de contexto – do ambiente real ao artístico – descobre a imaginação do emissor e do receptor e os confronta com uma revalorização da ação corporal’²¹¹.

Mas as performances Fluxus também caminham “em cima de uma ‘não intencionalidade’ e do choque da ação direta”²¹². Neste caso, os elementos da vida social não serão os rituais do dia a dia, mas os “eventos inesperados que obrigam a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios com vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas, insólitas”²¹³ - “surpresa e decepção”, como diria Nam June Paik²¹⁴. No entanto, além do imprevisto que surge da interação em tempo real do performer com o seu público, as performances implicam ações corporais que retiram a densidade do significado do signo ao mesmo tempo em que conservam o significante; essa falta de sentido “leva a uma linguagem sem precedente do corpo em termos de posturas, gestualidade e posições”²¹⁵.

‘O não-significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes ou insólitos. As ações mágicas e rituais – como o corpo dos performers – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não-significante e rico de simbolismo’²¹⁶.

Vemos, portanto, o quanto as performances de Paik – sobretudo aquelas que possuem uma qualidade de improviso, de espontaneidade – se aproximam de uma

²¹⁰ GLUSBERG, 2005, p. 93

²¹¹ Idem, p. 102

²¹² COHEN, 2007, p. 59

²¹³ GLUSBERG, op. cit., p. 72

²¹⁴ Como declarou o próprio artista, o acaso não lhe interessava realmente, mas a surpresa e a decepção: “Eu me interesso à decepção. (...) Porque ela é o avesso negativo da surpresa. A decepção é sempre mais provável que a surpresa. Nós preferimos o que é negativo” (PAIK, 1993, p. 127). O fato das performances de Paik nunca serem iguais às precedentes seria, portanto, uma forma de conservar a presença desses elementos em suas apresentações, pois como Decker-Phillips observou, “as ações, com seu efeito de choque, que tinham a intenção de romper as estruturas receptivas da audiência com sua rígida expressividade, teriam perdido sua credibilidade se tivessem sido constantemente repetidas” (DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 29-30).

²¹⁵ GLUSBERG, op. cit., p. 112

²¹⁶ Idem, p. 113

atividade pré-consciente, o que lhe dá um caráter de rito. De fato, as performances podem retomar elementos gestuais que remetem a um passado distante, o dos rituais. Jorge Glusberg define o performer como “um operador de signos que se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisto”. Nessa operação se dá “o reencontro, a partir da arte, de uma magia que é ação sobre signos e significados”²¹⁷.

Os signos da performance são as expressões, os movimentos e as atitudes: ela é “comunicação corporal, sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade”²¹⁸. Porém, a “carga semiótica” da performance dependerá da transformação do corpo em um signo, “em um veículo significativo” durante o curso de seu desenvolvimento²¹⁹. Segundo Glusberg, “para converter o corpo em signo deve-se desmistificar a ordem cultural”²²⁰. Para tal, a performance irá vincular formas de purificação ou meios de liberação de signos, como é o caso do ritual, que não possui significado convencional. Ao transformar o corpo em signo, “simultaneamente se transforma uma virtualidade em realidade”. A atuação do performer seria um momento de transição fundamental, “que vai se dar da consciência à plenitude da manifestação corporal, engendrando-se desta maneira o signo corporal”²²¹. Segundo o autor, “esta passagem do semântico para uma espécie de estado vital do significativo, tal como a aparição de novos signos, é adotada em várias religiões e ritos de iniciação”²²².

Como já observamos, as performances de Paik são impulsionadas pelo desejo pessoal do artista. Glusberg nos diz que, na “atividade do desejo do performer”, essência e aparência são nitidamente delineados: “quando o desejo se transforma em movimento e em tempo (...) o performer e a performance se tornam vivos”²²³, quebrando a estabilidade do corpo do receptor, que vive a experiência sem intelectualizá-la, participando dela de maneira direta e vital²²⁴.

Essa não mediação entre um impulso interno e sua expressão em atos foi abordada por Allan Watts como uma das características do Zen:

²¹⁷ GLUSBERG, 2005, p. 103

²¹⁸ Idem, p. 117

²¹⁹ Idem, p. 73

²²⁰ Idem, p. 76

²²¹ Idem, p. 119

²²² Idem, p. 120

²²³ Idem, p. 126

²²⁴ Idem

“Zen é também uma liberação do dualismo de pensamento e ação, pois assim como se pensa, age-se – com a mesma qualidade de abandono, de compromisso ou fé”²²⁵.

Segundo Kristine Stiles, as performances Fluxus religam o “pensar” e o “fazer” e, ao fazerem, elas reconfiguram as ações físicas ordinárias, estabelecendo as condições de reconstrução do pensamento. Quando, através do corpo, o mental age sobre o material, demonstrando assim os graus de liberdade que se interpõem entre o mundo privado e o mundo social, as convenções comportamentais são questionadas, e com elas a própria “condição do ser”.

Segundo a autora, as ações Fluxus estão geralmente associadas à manipulação de objetos; nessa interação uma experiência auditiva e visual se produz; os gestos se sucedem simples ou simultâneos e os signos comportamentais se destacam da interação formando um código de representação visual. Nas performances Fluxus o objeto adquire um caráter performático enquanto o artista adquire um caráter de objeto, ou seja, o objeto deixa de ser “passivo” e se torna acontecimento, provocando e determinando o comportamento do performer. Juntos, sujeito e objeto criam um “campo perceptual movediço de inter-relações”, ensejando estudos das relações que se estabelecem entre gesto, som e linguagem.

As performances de Paik também baseavam-se na manipulação de objetos. Durante sua participação no movimento o artista criaria objetos sonoros e “instrumentos para exercício zen”, estes últimos associados tanto aos sentidos quanto às atividades ordinárias, chamados “zen para andar”, “zen para tocar”, etc.

No zen, é comum o mestre submeter o discípulo a um teste similar ao método de instrução *mondo* (pergunta-resposta) que envolva algum objeto conhecido, como um leque ou um vaso. O objetivo deste teste é saber se o discípulo é capaz de perceber ou utilizar o objeto em questão sem recorrer às palavras e aos conceitos – em suma, sem estar preso às convenções e as funções que lhe foram atribuídas de antemão²²⁶. Desse modo, exprime-se a não-dualidade entre sujeito e objeto ou entre a mente e a experiência, pois ao libertar-se dos

²²⁵ WATTS, p. 140

²²⁶ Allan Watts percebeu a similaridade entre o *mondo* e a semântica de Korzybskian ao observar “a mesma ênfase na importância de evitar a confusão entre palavras e signos, de um lado, e o infinitamente variável e ‘não verbalizável’ mundo de outro lado” (Idem, p. 130)

conceitos a mente seria capaz de abordar os objetos em sua realidade concreta, enquanto ambos, sujeito e objeto surgiriam mutuamente.

Stiles observou que, nas performances Fluxus, “os objetos motivam o comportamento (...) e, inversamente, o comportamento dá aos objetos uma presença performativa”²²⁷. É desse caráter “performativo” que os objetos “para exercício zen” se revestem quando utilizados. Consistindo de bricolagens de uma variedade de objetos comuns²²⁸, os objetos de Paik evocam associações imprevistas, dissolvem convenções e produzem agenciamentos nos quais a ação “reencontra seu objeto”. Um exemplo de performance com objetos de Paik é o *Zen para andar*, apresentada na *Exposição de música/televisão eletrônica* em 1963, na qual um violino amarrado a uma corda é arrastado pelo artista (fig. 06). A configuração do instrumento impõe um uso não convencional, de modo que sua identidade de instrumento musical entra em tensão com seu caráter de objeto comum, que se aproxima ao de um brinquedo infantil. Visto que produz som ao ser arrastado, o violino com corda também é um objeto sonoro, aproximando *Zen para andar* das performances Fluxus que extraem sons “concretos” dos instrumentos musicais através de ações não convencionais ou destrutivas, como *One for Violin Solo* (1962) e *Piano Activities* de Phillip Corner.

Em *One for Violin Solo* (fig. 07), Paik ergue cerimoniosamente um violino acima da cabeça para depois despedaçá-lo com um único golpe sobre a mesa. Para Stiles, esta performance torna o espectador consciente, através do comportamento do artista, da oscilação entre os dois pólos presentes num objeto considerado como obra de arte²²⁹, mostrando-nos “o ‘dualismo estético’ do objeto, como ‘por vezes ele é, e outras vezes, não é’ uma presença afetiva”²³⁰. Assim, as performances Fluxus “geralmente inscrevem, de modo ruidoso, a presença humana e a transposição em ato, às custas da quiddidade (*en-soi-tude*) dos objetos

²²⁷ STILES, p. 85

²²⁸ *Zen para tocar* (1963) é a junção de uma peneira de plástico e um conjunto de pequenos objetos (chave, tampa de banheira) que são fixados em sua superfície convexa, enquanto que *Violino com corda* (1961) compõe-se somente desses dois elementos, sendo utilizado na performance *Zen para andar*.

²²⁹ Segundo o antropólogo Robert Plant Armstrong, é o elemento comportamental que irá determinar a diferença entre os objetos normais e os de “presença afetiva”, que na cultura ocidental serão associados ao conceito de “arte”. Armstrong considera que o “objeto personificado” é uma coisa e também um sujeito, visto que é tratado como tal; os objetos de “presença afetiva” nasceriam, portanto, de um estado de tensão entre os pólos “ser sujeito” e “ser objeto”; segundo o antropólogo “é talvez na energia deste equilíbrio que se deve encontrar a ‘potência’ fundamental – ou a energia – da presença afetiva” (STILES, p. 85).

²³⁰ STILES, p. 85

ou da ‘presença afetiva’ das belas artes”²³¹. Os aspectos performativos de seus objetos “reforçam a *mise en scène* corporal consciente, levanta as questões sobre o estatuto cultural e a utilização dos objetos e, por extensão, sobre o estatuto e a função do comportamento humano”²³².

Uma outra categoria de objetos criados por Paik está associada à sua parceria com a música de vanguarda Charlotte Moorman, consistindo numa série de instrumentos criados para a artista e que resultará, em sua fase eletrônica, na criação do *TV-cello* (fig. 08). Segundo Kahn, o fetichismo e a sexualidade estão explicitamente presentes em seus trabalhos em parceria com a violoncelista: nos violoncelos criados por Paik para Moorman estão presentes a fetichização do corpo da mulher e sua antiga analogia com a forma do instrumento.

Dentre os artistas masculinos que pertenciam a Fluxus, Paik foi o que mais criou ações de um erotismo desinibido. Segundo Stiles “um grande número de suas obras eram de uma sexualidade imoderada, ridícula, frequentemente sexista, sempre cheia de considerações políticas”²³³. O sexo, considerado pelo artista como aspecto subdesenvolvido na música, surge em suas obras de forma bem-humorada (*Symphony nº 5*, 1965) ou agressiva (*Symphony for young penis*, 1962). Em algumas de suas partituras para mulheres escritas no início dos anos 60 encontramos proposições como *Serenata para Alison* (1962), na qual o artista “tinha no espírito as repercussões do concerto na imprensa” quando pede a Alison Knowles para “retirar uma calcinha manchada de sangue e enfiá-la na boca do pior dos críticos musicais”²³⁴. Estas partituras para mulheres anunciariam as obras em comum entre Paik e Moorman, consideradas por Stiles como “as mais agressivas reivindicações do erotismo corporal”. Segundo a autora, ao “investir na música o valor vital do corpo” por meio dos trabalhos com Moorman, Paik cumpriria seu objetivo de “ir a uma nova ontologia da música”: em algumas de suas performances em dupla, o corpo de Paik é usado como violoncelo tocado por Moorman enquanto esta protesta das tentativas do artista de olhar sobre seu sutiã; na performance *Opera Sextronique* (fig. 09) durante a qual Moorman se despe enquanto realiza um solo, o puritanismo oculto do público da música de vanguarda é revelado na prisão da artista por expor os seus seios nus.

²³¹ STILES, p. 85

²³² Idem, p. 89

²³³ Idem, p. 84

²³⁴ Idem, p. 109

2.9.

“Música Física”

Como já foi observado, entre os artistas fluxus havia a tendência a denominar “música” uma série de fenômenos heterogêneos. Na *Revista mensal da Universidade para Hinduismo de Vanguarda*, uma publicação Fluxus, Paik parece expandir indefinidamente o conceito de música devido à impossibilidade de se definí-lo de forma absoluta ²³⁵. Neste texto, irá expor seu conceito de “música física”, associando-a aos conceitos de “absurdo” e “interessante”, este último também utilizado para caracterizar seus televisores preparados:

“Creio que a música física é a próxima estação depois da música absurda, porque o mundo físico é o mundo mais absurdo, porque é o mundo mais lógico, porque a música-FLUXUS é muito interessante, mas não tão interessante quanto o “baseball world series”, porque talvez eu possa explicar porque Glenn Miller é melhor que Peter Tschaikowsky, mas não posso explicar porque o sol é quente e o gelo é frio, porque o Everest é alto, porque o peito de MM era grande, porque XY faz um garoto e XX faz uma garota”.

O conceito de “música física” foi primeiramente ilustrado pelo *Fluxus Champion Contest* (1962), um campeonato de mijo durante o qual os participantes devem entoar o hino nacional de seus respectivos países – segundo Kahn, uma maneira do artista de zombar do “aspecto competitivo da virtuosidade, tão cara à grande música ocidental, usando a urina para ‘cuspir’ no nacionalismo que fez tanto mal à música” ²³⁶. Em 1963 o conceito reaparecerá, desta vez designando a música física e visual dos elétrons em seus “televisores preparados”, exibidos na Galeria Parnass.

No caso dos televisores, o receptor é o alvo de ondas eletromagnéticas transmitidas por cabo ou pelo ar, modulações de sinais elétricos que se tornaram

²³⁵ “Porque isto é música? Porque não é ‘não música’. Como posso definir ‘O que não é música’, quando ninguém no mundo pode definir ‘O que é música’?”. A impossibilidade de se definir o que é a música é valorizada nas performances Fluxus, cujas partituras repertoriam como *música* diversas atividades. Para Kahn, tal expansão do conceito de música é resultado do desdobramento da estética libertadora de Cage: “A última estética da grande música ocidental, a empresa de Cage, trouxe novas razões para incluir toda uma série de atividades na rubrica musical: se todos os sons podem ser musicais, então esse princípio de base fecundo é imediatamente transportável do reino do audível ou do potencialmente audível para não importa qual domínio” (KAHN, p. 117).

²³⁶ O autor observa o interesse de Fluxus pela eliminação de água e de fluídos na orquestra (como a evacuação de saliva que o tocador de trompa executa frequentemente em seu instrumento) e o lugar importante que a água ocupa na estética musical de Paik, quando cita o proveito que o artista retirou da vergonha que tais substâncias inspiram na prática musical em *Simple* (1961) (KAHN, p. 110).

imagem na fluorescência catódica. As ondas acústicas convertidas em impulsos eletrônicos se sobrepõem à reconstituição das cenas transmitidas ao aparelho; imagens em movimento, áreas de sombra e luz cuja modulação, traduzida na intensidade luminosa dos feixes de elétrons tornados “visíveis”, representa uma imagem reconhecível da realidade visual em seu fluxo contínuo. Nos televisores preparados, a interferência desses sinais não cria apenas uma distorção na transmissão ao vivo da imagem eletrônica: ela se torna convulsiva, quase abstrata, abrindo a percepção do espectador para a varredura incessante e rápida das linhas do tubo catódico, ou seja, para o próprio processo de formação da imagem eletrônica. O termo “música” justifica-se, pois segundo Arlindo Machado, a imagem eletrônica é ontologicamente temporal, assim como a música:

‘Por existir apenas no tempo, inclusive no tempo real e presente, a imagem eletrônica é pura duração, pura dromosfera, inscrição de velocidade, guardando, portanto um parentesco muito maior com a música, estética por excelência da duração, do que com as artes plásticas ou visuais’²³⁷.

A temporalidade, o ritmo e a frequência são propriedades do vídeo: a própria varredura da tela, com seus intervalos horizontais e verticais de rastreamento, constitui-se de ritmo e modulação do elemento da imagem ou *pixel*. Por outro lado, a música física é também uma referência ao “cosmos vibratório” presente tanto na vibração molecular da matéria quanto no ar carregado de ondas hertzianas, que é revelado quando ligamos os aparelhos eletrônicos e sintonizamos em algum programa. Em texto escrito na ocasião de sua *Exposição de música/Televisão eletrônica* Paik demonstra que está consciente da relação entre seus televisores e essa realidade invisível que nos cerca: “O elétron está por toda parte. A simples passagem de um carro gera um novo movimento e uma nova constelação”²³⁸. Como observou Fritjof Capra, “as idéias de ritmo e dança vêm naturalmente à mente quando tentamos imaginar o fluxo de energia que atravessa os padrões que compõem o mundo das partículas”²³⁹, e a descrição por parte dos físicos modernos de seu movimento em termos de dança se aproxima das descrições dos místicos orientais que utilizam a mesma imagem para expressar sua visão dinâmica do universo.

²³⁷ MACHADO, 1996, p. 55

²³⁸ PAIK, 2004, p. 234

²³⁹ CAPRA, 2006, p. 182

A respeito desse deslocamento de sentido no conceito paikiano de música física, denominador comum entre situações aparentemente tão díspares, podemos citar Jean-Paul Fargier:

‘Para ele [Paik], fazer vídeo ou compor o *Young penis Symphony* (...) procede do mesmo pensamento, visa o mesmo objetivo: conduzir deliberadamente ao âmbito da Arte uma gama de sensações consideradas exteriores, quer elas venham do alto (ritual religioso, exercício metafísico), quer elas se excluam por baixo (comportamentos triviais, obsessões primárias, simbolismo infra-freudiano)’²⁴⁰.

²⁴⁰ FARGIER, p. 33